Sophie Frémicourt

Berlin dans le roman urbain contemporain (1989-2009)

FREMICOURT Sophie. *Berlin dans le roman urbain contemporain,* en cotutelle sous la direction de Florence Godeau, Université Jean Moulin (Lyon 3) et Margarete Zimmermann, Freie Universität (Berlin).
Thèse soutenue le 19/09/2014.

Disponible sur : www.theses.fr/2014LYO30048

Document diffusé sous le contrat Creative Commons « Paternité – pas d'utilisation commerciale - pas de modification » : vous êtes libre de le reproduire, de le distribuer et de le communiquer au public à condition d'en mentionner le nom de l'auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ni l'utiliser à des fins commerciales.

THESE DE DOCTORAT EN LITTERATURE COMPAREE

SOPHIE FREMICOURT

Berlin dans le roman urbain contemporain (1989 – 2009)

Soutenue publiquement le 19 Septembre 2014 à l'Université Lyon III

SOUS LA CODIRECTION DE :

Pr. Florence GODEAU
Faculté des Lettres et Civilisations, Université Lyon III Jean Moulin

Pr. Margarete ZIMMERMANN
Frankreich-Zentrum, Freie Universität, Berlin

MEMBRES DU JURY :

M. Henri GARRIC (Rapporteur), Ecole Normale Supérieure, Lyon

Pr. Pascal DETHURENS (Rapporteur), Université de Strasbourg

Mme Stephanie BUNG, Freie Universität Berlin

Pr. Laurent MATTIUSSI, Université Lyon III Jean Moulin

Thèse réalisée en cotutelle avec le Frankreich-Zentrum et la Freie Universität, Berlin

. Résumé

La Chute du Mur et la Réunification inaugurent une nouvelle ère pour Berlin : celle de sa reconstruction et de sa normalisation en tant que capitale de la nouvelle Allemagne. Dans le même temps, la ville connaît, comme toute grande métropole, les transformations de son espace conjointes de notre époque postmoderne. Ses métamorphoses se retrouvent dans les fictions de l'extrême contemporain, qui y voient une chambre d'écho à leurs préoccupations identitaires. Cette thèse s'attache à préciser cette image de Berlin à l'aune de ces fictions. L'étude se consacrera à un corpus de romans urbains, issu des littératures française, belge, allemande et suisse-allemande, allant de 1989 à 2009, témoignant d'un intérêt qui transcende les frontières nationales. Fictions procédant de l'imaginaire du labyrinthe, elles réinventent une ville sensible, complexe, traversée par les contradictions, mais profondément vivante et tournée vers l'avenir à l'image du chantier qui caractérise le Berlin contemporain.

. Zusammenfassung

Der Fall der Mauer und die Wiedervereinigung eröffnen eine neue Ära für Berlin: den Wiederaufbau und eine Normalisierung als Hauptstadt des neuen Deutschlands. Gleichzeitig verändert sich die Stadt wie jede Metropole in unserer postmodernen Zeit. Diese Metamorphosen des Raums finden auch in der zeitgenössischen Fiktion Widerhall, die wie ein Resonanzraum für ihre Identitätskrise ist. Diese Doktorarbeit versucht, das Bild von Berlin im Licht dieser Fiktionen zu klären. Die Untersuchung wird sich auf eine Primärliteratur stützen, die die Grenzen überschreitet, indem Stadtromane aus der französischen, belgischen, deutschen und schweizerdeutschen Literatur von 1989 bis 2009 untersucht werden. Die Romane spielen mit dem Bild des Labyrinths, zeigen eine sensible, komplexe, durch Widersprüche gekennzeichnete, aber zutiefst lebendige Stadt, die der Zukunft zugewandt ist, so wie die Baustellen, die das zeitgenössische Berlin charakterisieren.

. Abstract

The Fall of the Wall and Reunification inaugurate a new era for Berlin: the reconstruction and its standardization as the capital of the new Germany. At the same time, like any metropolis, the city knows the typical transformations of our postmodern time. These Metamorphoses can be found in the most recent fiction and echo the identity issue. This thesis attempts to clarify the image of Berlin in the light of these fictions. The study will focus on a corpus of urban novels, from the French, Belgian, German and Swiss-German literature, from 1989 to 2009, reflecting an interest that transcends national borders. Novels based on the fantasy of the maze reinvent a sensitive; complex city, crossed by contradictions, but deeply alive and looking to the future like the construction that characterizes the contemporary Berlin.

A la mémoire de Denise MULLER (1925-2014)

A Dan

. Remerciements

J'adresse toute ma reconnaissance,

A ma directrice de thèse Florence GODEAU pour tous ses précieux conseils, son soutien et son énergie communicative.
A ma *Doktormutter* Margarete ZIMMERMANN pour sa culture, son enseignement et son accueil chaleureux dans les murs du Frankreich-Zentrum.
Aux auteurs qui ont accepté de participer à mon enquête : Irina LIEBMANN, Tanja DÜCKERS et Jean-Philippe TOUSSAINT, Périklès MONIOUDIS et Cécile WAJSBROT.
A Martine FLOCH, Roswitha BOEHM, Diana HAUSSMANN, Michèle SCHAAL, Valérie MICHELET-JACQUOT et avec elles, toutes les personnes qui ont contribué, par nos échanges, à faire avancer mes recherches.
A Béatrice DE MARCH pour sa bonne humeur et son aide inestimable dans mes démêlés administratifs.
A tous mes amis et colocataires berlinois pour leur accueil et plus particulièrement à Claudia SANDBERG, qui en plus d'être une amie formidable, fut aussi une merveilleuse ambassadrice de sa ville.
A mes parents pour leur soutien et leur intérêt jamais forcé pour Berlin.
A ma sœur, Laure, pour notre complicité, et à Jérémie NOURY, Matisse BELUSA, Adrien BARTON, Noémie CAPART, Yaël FAHRI et Nelly FOURMENT, avec qui j'ai pu partager ma germanophilie et mes aventures sur le sol berlinois.
A mes amis, pour leur soutien, et en particulier à Marie SURMONT, Marianne USSEIL, Mechtilde HEMAR, Pascale GACEM et Isabelle SANCHIS pour leurs conseils avisés et leur bienveillance.
A Camélito et Basile qui ont rendu mes heures de travail un peu moins solitaires.
Et *last but not least*, à Dan, pour son soutien inestimable, sa patience infinie pour m'accompagner sur ce long chemin qui ne fut pas sans douleur, son aide, sa disponibilité et sa gentillesse.

Table des matières

. Résumé 1

. Zusammenfassung 2

. Abstract 3

. Remerciements 5

. Introduction 9

. Première partie
Préliminaires : Approches géographiques, historiques, théoriques, méthodologiques 18

I. Pourquoi Berlin ? 18

1. Rayonnement d'une métropole culturelle internationale 18
2. Berlin, phœnix historique et épicentre du XX° siècle 24
3. Paradoxes berlinois 37
4. Un mythe berlinois ? 47

II. Berlin et la littérature 53

1. Berlin, capitale littéraire ? 53
2. Berlin, thème littéraire ? 55
3. La littérature contemporaine allemande et la Berlinliteratur dans le contexte actuel 63
4. La littérature contemporaine française 71

III. Ville et fiction : mise au point théorique 75

1. Les enjeux de l'espace 75
2. Ecrire l'espace 85
3. Lire l'espace : proposition méthodologique 88

. **Deuxième partie**
Usages de la ville (identité référentielle)……90

I. Ecrire la ville ……91
1. Nommer……91
2. Appréhender ……93
3. Sélectionner……104
4. Dévoiler ……109

II. La ville décrite …… 114
1. Berlin, spécificités physiques d'un site urbain……114
2. Berlin, capitale économique encore « en attente »……118
3. Berlin, capitale historique et politique : les lieux de mémoire……121
4. Berlin, métropole du capitalisme contemporain : les non-lieux ……130
5. Berlin, les ailleurs de la ville : lieux hétérotopiques……142
6. Berlin, une métropole à la composition singulière : le territoire de la ville ……161

. **Troisième partie**
Expériences de la ville …… 196

I. Perspectives narratives …… 198
1. Points de vues……198
2. Perceptions……210

II. Histoire(s) : Berlin, espace privilégié d'une interrogation identitaire…… 238
1. Identités menacées……238
2. Crises adolescentes ……243
3. La « ligne brisée » de la voix narrative ……272

. **Conclusion …… 294**

. **Bibliographie…… 300**

. **Annexes I :**
Enquêtes réalisées auprès de certains auteurs du corpus …. 314

. Introduction

> La ville est romanesque. Entendons par là qu'elle a fourni un cadre aux plus grands romans du XIX° siècle et de ce siècle. C'est une constatation d'évidence mais qui peut donner à réfléchir dans la mesure où elle s'applique à deux mouvements complémentaires et de sens inverse, à deux regards croisés : on voit l'auteur à travers les villes qu'il a évoquées et les villes à travers ceux qui les ont aimées et décrites – fantômes qui, par la grâce de nos souvenirs de lecture, continuent d'en parcourir les rues et les places.[1]

Depuis les débuts du mouvement réaliste, la ville est un sujet d'inspiration inépuisable pour les romanciers et poètes, et plus particulièrement la ville en tant que métropole. Certaines villes suscitent ainsi une matière fictionnelle plus riche que d'autres, c'est le cas de Paris, Londres, Rome, New York et Berlin. Au gré des fictions qui leur sont consacrées, elles acquièrent un potentiel mythologique et fantasmagorique qui fait d'elles de puissants embrayeurs de fiction. Désormais la simple localisation est loin d'être une détermination neutre.

C'est le cas de Berlin qui, depuis qu'elle a atteint son statut de métropole européenne, fascine nombre de cinéastes et de romanciers. Mais plus qu'aucune autre métropole, Berlin a vu son apparence et son statut se modifier tout au long du XX° siècle et avec eux, son potentiel fictionnel. Capitale de l'avant-garde et de l'expressionnisme dans les années 20, elle est l'inspiratrice du premier « roman urbain », *Berlin Alexanderplatz*, et le modèle des villes maudites du cinéma expressionniste. Elle est alors une *Parvenüestadt*, une ville sans passé, et devient l'incarnation de la grande ville du futur, symbole de l'excès, contre-utopie urbaine. Son pouvoir d'attraction contamine également les écrivains français, qui, de René Crevel à Yvan Goll en passant par Jean Giraudoux, lui consacrent une partie de leur œuvre. Marquée jusque dans son architecture par le sceau du pouvoir nazi, elle incarne sa chute et les ravages de la guerre par cette « année zéro » qu'est 1945. Marquée également par le Mur, qui, en partageant la ville la marginalise, elle est une île et un Finistère, identité schizophrénique qu'interrogera notamment Wim Wenders dans *Les ailes du désir*.

[1] Marc AUGE, *L'impossible voyage, le tourisme et ses images*, Paris, Rivages, coll. « Petite Bibliothèque », 1997, p. 139.

Les métamorphoses berlinoises se poursuivent encore aujourd'hui alors que la ville se reconstruit, marquée des stigmates de son histoire complexe. Ce présent, pris entre un passé encore très lourd et un futur à inventer, est le moment d'un nouvel intérêt fictionnel pour la ville, qui dépasse les frontières nationales. Le « mythe berlinois » s'enrichit, l'occasion pour les écrivains de retravailler la matière berlinoise. Vaste champ archéologique, où s'additionnent toutes les strates de la mémoire allemande, Berlin est aujourd'hui une ville de mémoires, une ville-mémorial, gardienne du passé où l'on vient trouver les clés du futur. Elle questionne l'identité de la nation allemande, et à plus large échelle, celle de la vieille Europe, en proie aux doutes après un siècle de bouleversements.

Car les deux décennies qui ont suivi la chute du Mur et la réunification ont été essentielles pour le destin berlinois. De sa réaffirmation en tant que capitale administrative et politique, de la destruction du Mur à la reconstruction de la ville, de son influence grandissante en tant que métropole culturelle au développement du tourisme de masse, la ville s'est considérablement transformée durant ces vingt années, au point qu'on peut parler d'une renaissance. Une renaissance où souffle le vent de l'histoire et qui oblige dès lors à regarder aussi en arrière. Quelle ville fut-elle par le passé ? Que reste-t-il de cet héritage ?

Pour tous les témoins de cette métamorphose, habitants, visiteurs, artistes, ces questions sont inévitables. Et nourrissent dès lors les œuvres de ceux qui ont choisis de s'exprimer sur le destin berlinois. Berlin est aujourd'hui l'objet d'une attention grandissante, en témoigne la multiplication des publications (guides, littérature, ouvrages scientifiques) qui lui sont consacrés. Cette attention est l'occasion d'un nouvel imaginaire pour la ville, une appréhension différente, singulière et dynamique se développe, qui témoigne de la vitalité de ce nouveau mythe berlinois. Un phénomène dynamique pour Marc Augé :

> La ville existe par l'imaginaire qu'elle suscite et qui y fait retour, qu'elle alimente et dont elle se nourrit, auquel elle donne naissance et qui la fait renaître à chaque instant. Et, si l'évolution de cet imaginaire nous intéresse, c'est parce qu'elle concerne à la fois la ville – ses permanences et ses changements – et notre rapport à l'image qui bouge lui aussi comme bougent la ville et plus largement la société.[2]

C'est de la définition de cet imaginaire à l'horizon de la fiction romanesque dont on tentera de rendre compte ici. Car l'anthropologue nous le rappelle : le cinéma et le roman sont les supports privilégiés de cette appréhension de la ville par l'imaginaire de part leurs liens avec la modernité et la grande liberté formelle qui les caractérise.

[2] *Ibid.*, p. 142-143.

Notre travail tentera donc d'appréhender les spécificités du « mythe berlinois » contemporain, et de son écriture romanesque. Le corpus couvre la période 1989-2009, avec la chute du Mur comme élément fondateur, et s'achevant dans le présent de l'extrême contemporain ; les dernières années ayant été les plus productives. La borne temporelle de 2009 correspond aux vingt ans de la chute du Mur, une année de célébrations mais aussi de bilan pour l'Allemagne. Manière aussi de désigner une génération, celle de la reconstruction et de la normalisation de la capitale allemande.

L'étude des domaines allemand et français nous permettra d'en dévoiler pleinement l'enjeu fictionnel : plus que la capitale d'une Allemagne réunifiée, Berlin reste un lieu privilégié pour étudier les rapports entre identité, histoire et territoire au-delà du Rhin. Le corpus, riche de plus d'une dizaine d'œuvres, apporte un nouvel éclairage sur les relations toujours dynamiques entre ces deux cultures, qui évoluent l'une avec l'autre, notre hypothèse étant que le domaine est un facteur éclairant pour appréhender ce regard sur Berlin. Notre analyse montre néanmoins que d'autres facteurs s'y ajoutent : génération de l'auteur, origine intérieure (citoyen de l'ex-Allemagne de l'Est ou de l'ex-Allemagne de l'Ouest).

Ce corpus, que l'on a sélectionné avec l'intention de constituer un groupe relativement homogène permet de dégager quelques lignes de fond dans ce double mouvement d'appréhension proposé par Marc Augé. Un premier qui serait du côté de la ville et qui se demanderait quelle ville apparaît à l'aune de nos fictions berlinoises. Au-delà de la carte postale, quelle réalité de la ville intéresse nos auteurs et est retranscrite dans leurs œuvres ? Quels échos la situation économique ou les modifications urbanistiques trouvent-elles dans nos romans ? Quels sites, quels monuments, quels quartiers ont la préférence de nos auteurs et pour quelles raisons ? Berlin offre un terrain d'expérimentation romanesque à la fois unique et singulier de par son histoire et sa géographie originale, mais partage aussi de nombreuses caractéristiques de la ville postmoderne.

Un second qui irait davantage du côté des œuvres elles-mêmes. Ce corpus relève exclusivement du sous-genre romanesque du roman urbain défini par Christina Horvath comme des « récits dont l'intrigue se déroule à l'époque contemporaine et [...] centré sur un ici-et-maintenant de notre réalité quotidienne »[3]. Cette première approche nous permet de distinguer le roman urbain de ses frères romanesques dont les intrigues se situent également avec prédilection dans le milieu urbain : roman noir, roman policier ou roman fantastique. L'étude de ce sous-genre qui réunit des auteurs aussi divers que Cécile Wajsbrot et Julien Santoni nous a permis de dégager des grandes

[3] Christina HORVATH, *Le roman urbain contemporain en France*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 16.

lignes de force sur l'expérience urbaine spécifiquement berlinoise qui nous est relatée : du choix des personnages, de son existence sensible à travers les textes, des questions posées par le texte (le deuil, l'identité), aux images qui préside à cette recréation de la ville par la fiction (le labyrinthe, le chantier).

A l'arrivée, ce travail que nous imaginions consacrer à un large corpus (25 œuvres dans notre première sélection) concerne désormais, pour des raisons de lisibilité de l'analyse, 13 œuvres relevant des domaines germanophone et francophone. Nous tâcherons d'évoquer avec le plus de précision possible les différences et les divergences de perception de ce nouveau mythe berlinois, sur le plan culturel ou générationnel. Car c'est la volonté d'un corpus qui soit à la fois représentatif et original qui a guidé notre travail de sélection. La quantité d'auteurs sélectionnés, treize, se trouve justifiée par un critère de représentativité des différentes sensibilités exprimées sur ce nouveau mythe berlinois.

Nos critères de sélection pour justifier de ce corpus sont au nombre de trois. Notre premier critère est la conformité générique au sous-genre romanesque du roman urbain tel qu'il a été défini par Christina Horvath. Un deuxième critère, plus délicat à mesurer, concerne l'impact de l'oeuvre dans le champ littéraire : il s'appuie sur un certain nombre d'informations qui vont de la maison d'édition, à l'importance de la revue de presse ou à l'existence d'une traduction. Le choix des auteurs a été fait selon des critères de qualité : s'ils sont de notoriété diverse, leurs œuvres ont toujours été saluées par la critique aussi restreinte soit elle. Enfin le dernier critère est davantage subjectif : notre volonté de constituer un groupe relativement homogène nous a contraints à éliminer des ouvrages plus personnels. Il paraît évident que le simple critère toponymique (l'évocation précise de la capitale berlinoise) n'était pas suffisant. Ces critères nous ont conduits à exclure des ouvrages souvent associés à Berlin que sont *Ein weites Feld* de Günter Grass (le roman évoque un siècle d'histoire allemande et la période contemporaine constitue une partie négligeable dans l'économie du roman), ou *Animal triste* de Monika Maron et *Willenbrock* de Christoph Hein où Berlin est davantage un décor qu'un actant du roman.

. *Présentation des auteurs et des œuvres du corpus (par ordre alphabétique d'auteur)*

Jean-Philippe Arrou-Vignod est né en 1958 à Bordeaux. Ancien élève de l'Ecole normale supérieure de Saint-Cloud, il va enseigner au collège. Sa première rentrée scolaire, en 1984, correspond aussi à sa première rentrée littéraire puisque paraît son premier roman pour adultes, *Le Rideau sur la nuit*, aux éditions Gallimard, récompensé par le prix du Premier Roman. Mais il se fait davantage connaître avec ses romans pour la jeunesse, et notamment avec le personnage de Pierre-Paul de Culbert, dit P-P Cul-Vert dont la série débute en 1989 avec la publication du

Professeur a disparu. Depuis 1994, il ajoute à ses activités de professeur et d'auteur celle d'éditeur : d'abord consultant pour les collections de fiction de Gallimard Jeunesse, dont Page Blanche, il dirige désormais la collection Hors-piste, pour les 9-12 ans. Il vit aujourd'hui à Paris.
Histoire de l'homme que sa femme vient de quitter, publié en 1999, met en scène un romancier quadragénaire, qui ne parvient pas à finir son dernier roman. Cette crise d'inspiration se double d'une crise conjugale. Invité à Berlin pour une conférence, il profite de l'occasion pour s'échapper d'un quotidien jugé trop lourd. Le voyage est l'occasion d'étranges rencontres notamment avec un admirateur également écrivain amateur qui le mènera dans une enquête qui sera l'occasion d'en apprendre davantage sur lui-même : Meyer-Meyer, c'est son nom, est en réalité un tueur recherché par la police, venu à Berlin commettre un meurtre, mais qui lui laissera les pages manquantes de son manuscrit inachevé.

Arnaud Cathrine est né en 1974 dans la Nièvre. Après des études d'anglais et de lettres, il se destine rapidement à l'écriture. Il est remarqué par la critique dès la parution de son premier roman, *Les Yeux secs* sorti en 1998. Depuis, il a publié vingt romans, tantôt pour les adultes (aux éditions Verticales), tantôt pour les adolescents (à l'Ecole des Loisirs). Il participe également à des projets collectifs comme le spectacle *Frère Animal* pour lequel il a écrit de nombreuses chansons. Il vit aujourd'hui à Paris.
Exercices de deuil, publié en 2004, se compose de deux récits. Le premier s'intitule "Potsdamer Platz" et se déroule à Berlin, aujourd'hui. Kaspar est comédien. Il s'adresse à Roman, son meilleur ami, qui a quitté Berlin après un violent conflit avec son père, lequel désapprouvait les choix artistiques de son fils. Au fur et à mesure du récit de Kaspar, on comprend que Roman s'est suicidé. La deuxième partie se déroule à Philadelphie et s'intitule "L'Age de raison"; elle met en scène un jeune homme Andrew, en rupture avec sa famille.
Un autre récit, destiné aux adolescents, est également consacré à Berlin, *Faits d'hiver*, sorti en 2004, met en parallèle l'histoire de Jakob, qui attend sa mère, qui n'est pas rentrée à la maison et celle d'Anna, qui apprend à vivre sans Bastian, dont elle a appris tout récemment le décès. Deux histoires parallèles qui vont se croiser et déboucher un début d'histoire d'amour.

Jean-Yves Cendrey est né en 1957 à Nevers. Après une enfance malheureuse auprès d'un père militaire violent et alcoolique, il mène une vie de révolte et de bohème jusqu'à sa rencontre avec Marie NDiaye qui deviendra sa femme. Il publie son premier roman *Principes du cochon* chez P.O.L en 1988. Il s'est également fait connaître du grand public en dénonçant une affaire de pédophilie en Normandie en 2001, qu'il relate dans son récit *Les jouets vivants*, paru en 2005. Il vit aujourd'hui à Berlin.

Honecker 21, paru en 2009, est son huitième roman. Le roman fait référence au protagoniste, Matthias Honecker et aux 21 (moins un, le vingtième, puisque le roman comporte une ellipse) chapitres de son histoire. Son histoire, ou plutôt sa dérive, entre sa femme, enceinte, qui lui fait éprouver un sentiment d'infériorité intellectuel et moral, sa voiture et sa cafetière qui le lâchent, et une jeune prostituée muette qui l'obsède. Une dérive qui l'amènera jusqu'à son suicide à la frontière polonaise.

Tanja Dückers est né en 1968 à Berlin-Ouest. Après des études de littérature (allemande et américaine) et d'histoire de l'art, elle travaille à la télévision. Ses premiers poèmes sont publiés à partir de 1996 (*Morsezeichen* aux éditions Bonsai) puis son premier roman, *Spielzone,* sorti en 1999, est remarqué par la critique. Depuis elle a publié 14 livres, reçu de nombreux prix (en 2006 elle a fait partie pour le Deutsches Historisches Museum des 10 écrivains de moins de quarante ans les plus importants d'Allemagne) et séjourné, grâce à des bourses, dans de nombreux endroits (Barcelone, Los Angeles ou Prague). Elle vit aujourd'hui à Berlin.
*Spielzon*e est un roman-mosaïque composé de deux parties : la première, « Die Thomasstrasse », fait le récit de la vie quotidienne d'une rue de Neukölln (un quartier de l'ouest de la ville, populaire et provincial), l'autre « Die Sonnenburgerstrasse » d'une rue de Prenzlauer Berg (un quartier à l'est de la ville, en pleine reconstruction et à la mode). Chaque chapitre s'attache à un personnage différent, tous se croisent, et c'est Katharina, une jeune femme qui décide de déménager d'une rue à l'autre, qui fait le lien entre tous.

Irina Liebmann est née en 1943 à Moscou. Son père, le journaliste Rudolf Herrnstadt, une fois revenu en Allemagne, sera un temps un journaliste influent de la RDA car membre du comité central du SED (parti socialiste unifié de la RDA) avant d'être congédié sans ménagement pour ses critiques envers l'action gouvernementale. Suite à son renvoi, la famille déménage à Merseburg. Irina étudiera ensuite le chinois à Leipzig. Entre 1967 et 1975, elle est embauchée en tant que rédactrice dans la revue de politique internationale *Deutsche Außenpolitik*. Elle publie son premier roman *Berliner Mietshaus* en 1981 qui la fait rapidement connaître. Elle ne cesse dès lors de publier : théâtre, livres pour enfants, romans, poèmes, romans. En 1988, elle déménage à Berlin-Ouest. Aujourd'hui elle vit toujours à Berlin dans le quartier de Mitte.
Die freien Frauen ("Les Femmes libres"), publié en 2004, met en scène Elisabeth Schlosser, une femme à la dérive, errant dans les rues de son quartier de Mitte en pleine transformation, qui décide d'enquêter sur les traces de son histoire familiale. Celles-ci la mèneront jusqu'en Pologne tandis que sa propre famille est en déliquescence (le mari a déserté le domicile conjugal et son fils s'enferme dans le mutisme).

Perikles Monioudis est né en 1966 à Glarus en Suisse. Après des études de sciences politiques et de sociologie à Zurich, il commence à écrire pour des revues suisses avant de publier son premier roman en 1993, *Die Verwechslung*. En 1995, il obtient différents prix dont une bourse du Literarischen Colloquium Berlin. Après un bref séjour à Zürich, il déménage à Berlin où il restera six ans et où il publiera de nombreux romans. Depuis il a séjourné dans de nombreux pays et a reçu de nombreux prix et bourses dont le Prix de la Fondation Schiller et le Prix Conrad Ferdinand Meyer.
Palladium, publié en 2000, narre les aventures de Martin Hilbert, avocat marié et père de famille qui tombe subitement amoureux d'une compositrice nommée Katharina. Celle-ci lui fait rapidement cadeau d'un palladium, petite statue porte-bonheur, qui le suit dans le chaos qui s'empare peu à peu de lui et de sa vie professionnelle et conjugale.

Inka Pareï est née en 1967 à Francfort-sur-le-Main. Après des études d'allemand, de sociologie et de chinois, elle publie son premier roman *Die Schattenboxerin* en 1999, puis *Was Dunkelheit war* en 2003. Elle a reçu de nombreux prix dont le prestigieux prix Ingeborg Bachmann en 2003.
Die Schattenboxerin ("La Boxeuse d'ombres") met en scène Hell ("Clair"), une jeune allemande qui squatte un immeuble de Berlin-Est et qui se met à la recherche de sa voisine Dunkel ("Sombre"), récemment disparue. Le récit de sa quête est entrecoupé de bribes de son passé (un viol, l'apprentissage du kung-fu) pour former le récit d'un retour à la vie.

Julien Santoni, benjamin de notre corpus, est né en 1979. Ancien élève de l'Ecole normale supérieure, il a étudié les lettres classiques et l'histoire de l'art. Après un séjour à Berlin, puis à Bordeaux, il est maintenant professeur dans le secondaire en région parisienne.
Berlin trafic, publié en 2008, son premier roman, raconte le parcours initiatique d'un jeune parisien « en miettes » qui décide, après la mort de son meilleur ami, de partir à Berlin pour se reconstruire. Mais son séjour à Berlin le mène à des trafics en tous genres (tableaux, prostitution) qui compromettent sa remise sur pied.

Peter Schneider est né en 1940 à Lübeck. Après des études d'histoire, de littérature allemande et de philosophie à Munich et Fribourg, il s'installe à Berlin où il est un membre actif de la contestation étudiante (notamment du Berliner Projektgruppe Elektroindustrie dit PEI). Il commence à vivre de sa plume à partir des années 1970, après avoir longtemps travaillé à la radio. Ecrivain très productif, il a publié plus de 25 volumes, dont une trilogie, remarquée par la critique, qui débute avec la parution de *Der Mauerspringer* en 1982.
Après *Parrungen* en 1992, est publié *Eduards Heimkehr* en 1999 qui fait le récit du retour d'Eduard, exilé aux Etats-Unis où il a femme et enfant, dans le Berlin de l'après chute du Mur. Un héritage

inattendu qui prend la forme d'un immeuble d'habitation à Berlin-Est le conduit à enquêter sur son histoire familiale tandis qu'il tente de renouer avec une ville en pleine mutation.

Jean-Philippe Toussaint est né en 1957 en Belgique. Il a étudié à l'Institut d'études politiques de Paris. A l'heure où nous écrivons, il a écrit 11 romans et réalisé 4 films, reçu de nombreux prix (dont le prix Médicis du roman français en 2005 pour *Fuir*.
La Télévision (1997), son cinquième roman, a obtenu le prix Victor Rossel : il narre l'été berlinois d'un historien d'art qui se prépare à écrire un essai sur Titien Vecellio et, dans le même temps, décide d'arrêter de regarder la télévision.

Cécile Wajsbrot est née en 1954. Après des études de lettres et un bref séjour dans l'Education nationale, Cécile Wajsbrot vit de sa plume entre journalisme en free-lance, traduction (elle a traduit Virginia Wolf et Wolfgang Büscher) et écriture (Son premier livre *Une vie à soi*, est publiée en 1982). Aujourd'hui elle vit entre Paris et Berlin.
Caspar David Strasse, son premier roman berlinois, est publié en 2002. Le récit est en fait un discours, décousu et chaotique proféré par un poète est-allemand d'une cinquantaine d'années lors de l'inauguration d'une nouvelle rue : la Caspar-Friedrich-Strasse. Son histoire et celle du peintre s'entremêlent, et on apprend qu'il a aimé une femme, de l'autre côté du mur, qu'il a longtemps poursuivie.
Fugue, sorti en 2005, est une collaboration avec la photographe allemande Brigitte Bauer, où Cécile Wajsbrot nous raconte la fugue d'une femme de Paris à Berlin, d'un passé obsédant à un présent apaisé.

Notre corpus de travail se devait d'être relativement équilibré : il se compose donc de 13 auteurs dont 6 de langue française (5 français et 1 belge) et 7 de langue allemande (6 allemands et 1 suisse). C'est volontairement que nous avons décidé d'inclure des auteurs ne relevant pas directement des champs allemands (Perikles Monioudis) et français (Jean-Philippe Toussaint), même si du point de vue de la réception, ils s'y intègrent parfaitement. En effet, ils proposent un point de vue un peu dissonant qui permet de rapprocher notre perspective d'une interrogation sur le mythe berlinois à l'échelle européenne. De même le corpus allemand se compose indifféremment d'auteurs originaires de l'ex-Allemagne de l'Est (Irina Liebmann) et de l'Ouest (Tanja Dückers, Inka Parei, et Peter Schneider), témoignant d'une réflexion sur la ville qui transcende les clivages historiques et politiques. Si la parité n'est pas tout à fait assurée (5 auteures contre 8 auteurs), la répartition entre les générations est relativement équitable avec 4 auteurs nés entre 1940 et 1950, 4 dans la décennie suivante, 3 dans les années 1960 et 2 dans les années 1970 : ainsi la réflexion sur le Berlin contemporain mobilise toutes les générations concernées.

. *Plan*

Le présent travail s'articulera autour de trois parties distinctes.

La première partie, largement théorique, tentera d'examiner les spécificités du territoire berlinois d'un point de vue géographique et historique. Une réflexion sera ensuite menée sur les rapports entre Berlin et la littérature : Berlin, comme lieu d'accueil de la littérature, Berlin, comme objet de la littérature. Dans un troisième temps on tentera de contextualiser les œuvres dans le champ de la littérature de l'extrême contemporain, côté allemand puis côté français. Enfin le dernier temps de cette première partie sera consacré à une approche interdisciplinaire de la ville dans ses rapports avec la fiction.

La deuxième partie essayera de caractériser les rapports entre la réalité de la ville et sa mise en fiction. Une première sous-partie s'attachera à définir les moyens utilisés tandis qu'il s'agira dans une deuxième sous-partie de trouver les points de concordance entre les différentes spécificités géographiques de cette ville et leur existence dans la fiction.

La troisième partie sera d'abord centrée sur le sujet de l'expérience (son identité et ses perceptions) Elle analysera ensuite la nature de l'expérience urbaine berlinoise, ses caractéristiques et ses spécificités : une interrogation sur l'identité mise en espace par l'écriture.

Notre conclusion tentera de confronter nos réflexions personnelles sur ce nouveau mythe berlinois avec les éléments de réponse des auteurs qui ont accepté de participer à notre enquête.

En annexe, on trouvera en effet l'ensemble des questionnaires autour de ce travail. Trois écrivains ont accepté une entrevue : Jean-Philippe Toussaint, Tanja Dückers et Irina Liebmann. Les textes sont des transcriptions de ces précieux dialogues. Deux auteurs ont accepté de répondre par écrit : Périklès Monioudis (qui vit désormais en Suisse) et Cécile Wajsbrot.

Si ce travail se veut une approche interdisciplinaire de l'objet berlinois à travers la fiction contemporaine, il est bon de rappeler sa nécessaire partialité et son incomplétude. Le choix d'un corpus relativement homogène conditionne notre étude en privilégiant certains motifs au détriment d'autres. De même, le choix d'une approche aux confins de la littérature et de la géographie rend difficile une approche exhaustive de nos œuvres. D'autant que ce corpus, qu'on a souhaité suffisamment important pour assurer une légitimité à nos propos, s'est révélé parfois trop substantiel pour réaliser un véritable travail de comparaison dynamique.

. Première partie
Préliminaires : Approches géographiques, historiques, théoriques, méthodologiques

I. Pourquoi Berlin ?

1. Rayonnement d'une métropole culturelle internationale

. *Une métropole culturelle de premier ordre*

Le multiculturalisme berlinois est l'un des symptômes de ce que le géographe Boris Grésillon nomme le « *Sonderweg* culturel berlinois »[4]. A travers une analyse précise et bien menée des différents foyers de la créativité berlinoise, le chercheur montre que Berlin s'est construit un statut de métropole européenne, aux côtés de Paris ou de Londres, par la culture. L'âge d'or des années 20 où Berlin était la capitale culturelle de la Mitteleuropa reste l'Eldorado des pouvoirs politiques, qui n'attribuent pas moins de 500 000 millions d'euros par an pour la culture (soit environ le double de la Mairie de Paris). Avec trois opéras, huit orchestres symphoniques, et plus de 200 théâtres dont une quarantaine subventionnés, on peut parler d'une forte concentration des équipements culturels qui concerne en très forte majorité les arts vivants (*Die darstellende Künste*). C'est en effet par son incroyable créativité dans les domaines de la musique (avec la présence de chefs d'orchestre de très grande renommée comme Claudio Abbado ou Daniel Barenboïm) et du théâtre (où les spectacles de la Schaubühne, de la Volksbühne et du Berliner Ensemble font l'objet de tournées mondiales) que Berlin a acquis une place de choix dans la culture européenne. Mais le cinéma berlinois connaît également une impulsion nouvelle avec, depuis les années 2000, la *Neuer Berliner Schule* qui comprend des cinéastes prestigieux comme Christian Petzold ou Angela Schanelee. Cette vitalité sans commune mesure se retrouve également dans la polycentralité et la grande mobilité des lieux de culture berlinoise (l'institution de la Volksbühne a investi, au moment où nous écrivons, les locaux du Prater durant les travaux de rénovation du théâtre) et dans les tensions entre cultures « in » et « off » (Berlin compte plus de 250 compagnies théâtrales

[4] Boris GRESILLON, *Berlin, métropole culturelle*, Paris, Belin, 2002, p. 278.

indépendantes et de multiples bars, cinémas et discothèques « illégaux »). De même, on parle à Berlin d'une *Kiezkkultur* (culture de quartier) qui concerne des lieux culturels au rayonnement local : on peut par exemple citer dans le Bötzowviertel au Sud-Est de Prenzlauer Berg les cinémas du *Filmtheater am Friedrichshain* et *Blow up,* ou la discothèque et salle de concert *Knaack* dont le public est majoritairement domicilié dans les rues adjacentes.

Cette culture en mouvement, jouant de contrastes (*in/off, highlights/kiezkultur*), est également ouverte à l'altérité. Berlin est avec Amsterdam et Londres, une capitale-refuge de l'homosexualité européenne depuis l'ouverture en 1919 du premier institut de sexologie par Magnus Hirschfeld. Avec lui débute le combat pour la reconnaissance de la cause homosexuelle, mais également une véritable vie culturelle, d'abord centrée autour de Nollendorfplatz dans le quartier de Schöneberg. Aujourd'hui on estime à 300 000 le nombre d'homosexuels, hommes et femmes, vivant sur le sol berlinois. Là encore, la culture homosexuelle s'est diffusée sur l'ensemble du territoire urbain avec de nombreux lieux communautaires recensés à Kreuzberg, Prenzlauer Berg ou Mitte. Cette communauté ne se veut pas autarcique comme l'explique Didier Eribon : « la visibilité gay s'affirme dans la relation et l'interaction avec d'autres populations « communautaires »[5]. Ainsi le club SO 36 organise régulièrement des « *oriental gay parties* » attirant la population gay d'origine turque. Là encore, le *Sonderweg* berlinois se justifie par la grande visibilité de cette culture (le magazine gratuit *Siegessäule*, créé en 1979 a ainsi le plus gros tirage mondial pour ce type de titre) et sa centralité (les quartiers homosexuels sont tous situés dans l'*Innenstadt*). Cette remarque s'applique également aux cultures étrangères : outre l'importance de la population étrangère dans les districts centraux, on compte une dizaine de théâtres jouant en langue turque, anglaise ou russe et il existe par exemple deux titres de presse destinés aux francophones de Berlin : *La Gazette de Berlin* et *Berlin poche*. Boris Grésillon implique dans cette culture de la différence les sans-domicile-fixe (une compagnie *Die Ratten 07*, composée exclusivement de SDF, a été hébergée par la Volksbühne) ou des handicapés (il cite notamment la compagnie *Ramba Zamba* qui joue dans les bâtiments de la Kulturbrauerei) : eux aussi sont intégrés à la ville dans des lieux centraux de grande visibilité. Ce rapport unique entre marginalité sociale et centralité spatiale sera un des axes de réflexion des écrivains de notre corpus.

. *Des liens privilégiés avec la culture française*

Cette ouverture berlinoise marque donc les Français à toutes les époques et l'engouement de la littérature française pour le nouveau Berlin trouve ses sources dans pas moins de quatre siècles d'échanges et de curiosité pour la cité allemande. Depuis l'Edit de Potsdam en 1685 qui avait

[5] Didier ERIBON, *Réflexions sur la question gay*, Paris, Flammarion, 2012, p. 40-41.

permis l'arrivée de 20 000 huguenots français à Berlin, les rapports franco-allemands trouvent une illustration particulièrement vivante dans les rapports entre Paris et Berlin. Au XVIII[e] siècle déjà, les 20% de la population berlinoise d'origine française popularisent la culture gauloise : outre la culture du petit pois et du haricot vert, c'est une nouvelle façon de s'habiller (les femmes adoptent le décolleté, les hommes le gilet de soie à fleurs), de parler (*die Toilette, das Kostüm* apparaissent dans le vocabulaire allemand) et de danser (*das Menuett*). On trouve encore les traces de cette culture française de Berlin avec l'église de Gendarmenmarkt (Place du Marché des Gendarmes). Mais les rapports franco-allemands seront plus conflictuels après la Révolution française. Le débat sur les « frontières naturelles » de la France accentue le nationalisme allemand qui se construit idéologiquement contre la France : ainsi le « traumatisme d'Iéna » de l'occupation française en 1806 d'où les Allemands sortent humiliés les oblige à repenser la construction de l'Allemagne. La France servira dès lors à la fois de modèle et de repoussoir pour l'unité allemande : le nationalisme allemand sera nourri du libéralisme politique issu de la Révolution française tout en étant imprégné de francophobie.

Cette rivalité n'empêche pas de fructueux échanges. De 1750 à 1753, Voltaire séjourne à Berlin sur l'invitation de Frédéric II de Prusse. D'autres suivront : Madame De Staël notamment, restée célèbre pour son ouvrage *De L'Allemagne* (publié en 1810), aura une influence déterminante sur la perception de la culture allemande au XIX° siècle. Elle séjourne à Berlin durant son grand voyage en Allemagne entre 1803 et 1804. Ce sera pour elle l'occasion d'apprendre l'allemand, de rencontrer entre autres Schiller et Goethe. Un peu plus tard, l'écrivain Jules Laforgue résidera entre 1881 et 1886 à Berlin au titre de lecteur de l'Impératrice d'Allemagne Augusta de Saxe-Weimar-Eisenach (grand-mère du futur Guillaume II), dont les observations sont compilées dans le très bel ouvrage *Berlin, la cour et la ville*[6] récemment réédité. Mais la littérature n'est pas la seule bénéficiaire des curiosités franco-allemandes : au XIX[e] siècle, les échanges culturels entre les deux pays sont nombreux, comme en témoigne le récent ouvrage édité par le centre allemand d'histoire de l'art de Paris[7], consacré à leurs relations artistiques : les peintres allemands se rendent à Paris pour s'initier à la peinture de paysage tandis que certains maîtres français (Léopold Robert ou Paul Delaroche) connaissent une réception remarquable en Allemagne.

[6] Jules LAFORGUE, *Berlin, la cour et la ville: Suivi de Une vengeance à Berlin*, Paris, Editions l'Escalier, 2010, 126 p.
[7] Isabelle JANSEN, Gitta HO et Friederike KITSCHEN (dirs.), *Dialog und Differenzen, 1789-1870: deutsch-französische Kunstbeziehungen*, Berlin & Munich, Deutscher Kunstverlag, 2010, 415 p.

Mais c'est surtout la République de Weimar qui cristallise la fascination française pour Berlin. L'anthologie de Margarete Zimmermann[8], précisément référencée, en témoigne : de nombreux écrivains et intellectuels séjournent à Berlin dans les années 20 et au début des années 30 pour goûter à la modernité berlinoise. Pierre Bertaux, André Gide, Roger Martin du Gard, René Crevel, Yvan Goll ou Jean Giraudoux, tous évoqueront dans leurs écrits cette expérience berlinoise caractérisée par la vitesse, le contraste saisissant entre une extrême pauvreté et une bourgeoisie perdue dans la quête des plaisirs, la sexualité débridée (nombreux sont ceux qui visitent l'institut de sexologie de Magnus Hirschfeld), le culte du corps…

Au sortir de la seconde guerre mondiale, les rapports entre France et Allemagne prennent un tour résolument politique : afin d'éviter une nouvelle guerre, les deux pays misent sur des efforts de rapprochement, officialisés en 1963 par le traité de l'Élysée. L'amitié franco-allemande doit devenir une réalité quotidienne : pour ce faire, l'Office franco-allemand pour la jeunesse (OFAJ) offre à des millions de jeunes la chance de participer à des échanges, des lycées franco-allemands à Sarrebruck, Freiburg puis Buc (Yvelines) sont créés. L'accord de Weimar signé en 1997, renforce encore la collaboration franco-allemande avec la création de l'Université franco-allemande (UFA) en charge des partenariats entre établissements d'enseignement supérieur français et allemands. De nombreuses structures, extraordinairement dynamiques, témoignent des échanges culturels entre les deux pays : en premier lieu, la chaîne culturelle Arte, mais aussi le Centre allemand d'histoire de l'art à Paris, le Centre de recherches françaises Marc Bloch à Berlin, le Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'Allemagne à Paris, le Centre d'informations et de recherches sur l'Allemagne contemporaine à Cergy, le Haut Conseil Culturel franco-allemand, l'Institut franco-allemand de Ludwigsburg, l'institut français d'histoire en Allemagne : la liste est longue ! Le couple franco-allemand, moteur de la construction européenne, est également synonyme d'une nouvelle ère culturelle dont Berlin est l'une des clés de voûte. Ainsi entre 2007 et 2011, Klaus Wowereit, le maire de Berlin, fut en effet plénipotentiaire pour les relations culturelles franco-allemandes. Sa fonction fut de représenter, pendant quatre ans, les seize Länder allemands pour les relations culturelles et éducatives avec la France. A l'heure où nous achevons ce travail, c'est la dirigeante de la Sarre Annegret Kramp-Karrenbauer (CDU) qui occupe cette place.

[8] Margarete ZIMMERMANN (dir.), *« Ach, wie gut schmeckt mir Berlin »: Französische Passanten im Berlin der zwanziger Jahre und frühen dreißiger Jahre*, Berlin, Das Arsenal, 2010, 290 p.

. *Un rayonnement et une attractivité en pleine expansion*

Berlin suscite un engouement sans précédent chez les artistes français, qui sont nombreux à s'installer dans la capitale allemande (en témoigne le numéro de la revue Artpress[9]). Le mémoire de fin d'études de Soline Laplanche-Servigne[10] le confirme : consacré à la mobilité des artistes français à Berlin, il explicite les raisons qui poussent les artistes à s'installer dans la capitale allemande. Une des premières explications est l'extrême compétitivité de l'Allemagne sur le marché de l'Art contemporain : on dénombre trois foires (Francfort, Berlin et Cologne) et un vaste réseau de galeries très dynamique, très présent dans les manifestations internationales (certains artistes français choisissent même de se faire représenter exclusivement par des galeries allemandes, c'est le cas par exemple de Sophie Calle, représentée par Arndt et Partner). En outre le mécénat y est particulièrement développé (pas moins de 4000 fondations d'entreprises dans toute l'Allemagne).

Mais comme l'écrit Soline Laplanche-Servigne, « Berlin n'est pas l'Allemagne », et c'est pour des raisons intrinsèquement berlinoises que beaucoup d'artistes se décident à la mobilité. Depuis la chute du Mur, Berlin incarne aux yeux de beaucoup d'artistes un lieu de création dynamique et alternatif, dont témoigne le nombre très important d'artistes présents sur le territoire : la Fédération des plasticiens d'Art de Berlin estime à 500 000 le nombre d'artistes présents dans la capitale allemande (ce qui est énorme comparé aux 3,5 millions de la population), dont 30% d'étrangers. Cette vitalité se traduit également par des multiples initiatives originales : lieux d'exposition inédits (appartements, fabriques désaffectées comme c'est le cas pour le centre d'art contemporain des *Kunst-Werke*, vitrines qui sont à louées pour 1€ par jour pour les artistes berlinois) et un goût prononcé pour l'expérimental. Une autre motivation est d'ordre financière : les loyers sont beaucoup plus bas à Berlin que dans les autres capitales européennes, l'espace ne manque pas, les possibilités de résidence sont nombreuses, les artistes peuvent rapidement et facilement s'installer des ateliers dans des immeubles de centre-ville pour des sommes relativement modiques. Ainsi Cécile Wajsbrot, Jean-Philippe Toussaint et Périklès Monioudis ont-ils pu bénéficier de bourses leur permettant de séjourner à Berlin sans souci matériel (DAAD, Berliner Künstler Programm). Cependant, cette attractivité immobilière s'explique en grande partie par la fragilité persistante de la ville sur le plan économique, fragilité dont les artistes sont aussi les victimes et qui les engagent parfois à quitter Berlin malgré leur enthousiasme : nombre d'artistes interrogés par Soline Laplanche-Servigne déplorent le manque de visibilité des artistes – il est difficile de devenir célèbre à Berlin –, ce qui conduit parfois hélas à une baisse de la qualité

[9] Thibaut DE RUYTER, « Berlin, ville transit », *Artpress 2*, août 2006, n° 2, pp. 5-14.
[10] Soline LAPLANCHE-SERVIGNE, *Artistes et mobilité, les plasticiens français à Berlin aujourd'hui*, Mémoire de fin d'études, Institut d'Etudes Politiques de Lyon, Université Lumière Lyon 2, Lyon, 2003.

des œuvres présentées (peu de sélection). Enfin une troisième raison invoquée par l'ensemble des artistes français est culturelle : tous évoquent l'incroyable situation de la ville, carrefour entre l'est et l'ouest et ville-symbole du XX^{e} siècle. Certains sont également attirés par la culture allemande : la langue, l'héritage du romantisme allemand ou la symbolique prussienne, mais c'est la condensation de tous ces attributs qui rendent Berlin si attirante.

Gageons que ce sont ces trois raisons (vitalité du Berlin actuel, attractivité financière et ville d'histoire et de culture) qui ont poussé nos écrivains français à séjourner à Berlin puis à s'engager dans l'écriture de romans urbains. Tous ceux que nous avons pu interroger vantent en tous cas une atmosphère favorable à l'écriture. Ainsi, ce sont bien les spécificités d'une ville hors-norme qui la rendent si attractive aux yeux des écrivains français contemporains.

2. Berlin, phœnix historique et épicentre du XX° siècle[11]

Si la géographie actuelle de Berlin la rend rétive aux définitions hâtives, il en est de même pour son histoire, traversée par de multiples paradoxes : à la fois ville de l'unité allemande et ville en marge de sa construction, prussienne et cosmopolite, haut lieu du militarisme prussien et bastion de la contestation. Son histoire en dents de scie fait d'elle un véritable « phœnix » qui renaît de ses cendres à chaque destruction. Il ne s'agira pas ici de rendre compte de toute la complexité des événements qui ont eu lieu sur le sol berlinois, mais juste de retracer à larges traits les grandes étapes de l'histoire de cette ville. La chronologie débutera à la fin du XIX°siècle, début de l'ère wilhelminienne.

. *Berlin, capitale d'Empire*

En 1871, Berlin frôle le million d'habitants et vient d'achever la construction de son nouveau (et actuel) Hôtel de Ville de Berlin (*Berliner Rathaus*). Elle est désormais le centre politique, économique, et culturel de l'Empire. Le Reichstag, le parlement du nouvel Etat, représentatif de la nation toute entière puisqu'élu au suffrage universel, siège désormais à Berlin, d'abord dans l'ancienne manufacture royale de porcelaine de la Leipziger Strasse, puis dans le bâtiment construit par Paul Wallot sur la Königsplatz. La conférence de Berlin en 1878 fait de Bismarck l'arbitre de l'Europe, rééquilibrant les forces entre les grandes puissances européennes (Autriche-Hongrie, France, Russie, Grande-Bretagne).

Dans les années précédant le grand krach de 1873, l'essor économique atteignit des sommets jusqu'alors inconnus qui s'expliquent notamment par l'abondance des capitaux français au titre des réparations : ce sont les *Gründerjahre*. Elles correspondent à un développement sans précédent de la ville. Outre l'ivresse de créations d'entreprises et de sociétés anonymes par actions, plus de 53 banques s'installent sur le territoire berlinois. L'électro-industrie est également en pleine expansion : en 1881, le premier tramway électrique du monde est berlinois. En avril 1883 Emile Rathenau fonde la futur AEG (*Allgemeine Elektrizitätgesellschaft*) qui comprend l'importation de l'ampoule éclectique d'Edison et la fabrication de moteurs ou d'installations électriques. Le quartier du *Kurfürstendamm* (autrefois chemin de terre rénové sur le modèle des Champs Elysées parisiens) se transforme en un quartier résidentiel prisé et un haut lieu de culture et de sorties. La ville jouissant d'un prestige grandissant à l'étranger se dote de nombreux hôtels de luxe. Culturellement aussi la ville veut faire bonne impression : le *Deutsches Theater* (Théâtre allemand) dans la Schumannstrasse et le *Neues Theater* (Nouveau théâtre) sur l´avenue Schiffbauerdamm (futur *Berliner Ensemble* de Berthold Brecht) sont inaugurés. Ville de théâtre, de musique et de

[11] Les expressions sont respectivement empruntées à Roland Charpiot et Walter Benjamin.

presse (en 1887, pas moins de 497 journaux sont publiés), Berlin est une des villes les plus développées d'Europe. C'est une ville complètement nouvelle qui apparaît sous les yeux des observateurs, traversée de nombreux contrastes :

> Das Berlin der Kaiserstadt war eine Stadt, in der, wie zeitgenössische Beobachter immer wieder mit Erstaunen vermerkten, nahezu alles neu was : die Bewohner, die Gebäude, die öffentlichen Einrichtungen, die Umgangs- und Verkehrsformen. Es war eine Stadt des kaiserlichen Hofes und der proletarischen Massen, der Uniformen und Paraden und der politischen Demonstrationen, des neuen Reichtums und der neuen Armut. Ein neues ‚Tempo des Daseins', eine Beschleunigung des Arbeitens, des Waren- und Informationsumschlags, ja selbst der alltäglichen Verhaltensweisen kennzeichneten die Stadt. Tradition galt wenig, das Neue schien allemal den Vorzug vor dem Alten zu verdienen.[12]

Conséquence de ce boom économique, la croissance incroyable de la population : en 1900, Berlin compte près de 1,9 million d´habitants. Malheureusement, l'afflux de population est tel qu'il faut construire vite – et mal : les *Mietskasernen* se multiplient faisant de Berlin la plus grande ville de « cages à lapins » du monde avec un million de logements, dont 400 000 d´une seule pièce et 300 000 autres de deux pièces pour abriter des familles qui comprennent souvent entre 6 et 10 personnes. Cela n'empêche cependant pas Berlin d'être l'une des villes les plus salubres d'Europe depuis l'aménagement de canalisations souterraines pour les eaux usées en 1873, ou la construction du premier hôpital municipal en 1874. De même, la ville consacre une part importante de son budget à l'éducation, et les résultats sont probants : en 1875, seuls 2,85% de la population berlinoise est analphabète. La population ouvrière s'organise : outre l'association générale des travailleurs allemands, est fondé en 1867 le Parti socialiste ouvrier allemand qui devient en 1890 le Parti social-démocrate (SPD) avec des élus berlinois dès 1877. Bismarck voulant l'imiter son influence concèdera notamment la création d'une assurance-maladie (1883). A son départ, le nombre d'électeurs du SPD ne cessera de croître.

En 1888, le règne de quatre-vingt-dix-neuf jours de Frédéric III, atteint d'une maladie incurable, place Guillaume II sur le trône et marque durablement Berlin du sceau « wilhelmien ». A l'image de son *Kaiser*, soucieux d'avancée sociale mais qui fait réprimer de façon sanglante la grève des tramways de 1900 ; la population berlinoise hésite entre la tentation du progrès social (en témoigne les scores toujours plus importants du SPD berlinois et les nombreuses grèves) et la relative indifférence dans laquelle le pouvoir se maintient. Il faut dire que les rares améliorations des conditions de travail (congé maternité, augmentation des salaires, diminution du temps de travail) trouvent toujours l'acquiescement de la bourgeoisie qui profite largement de l'essor économique de l'Empire. Symbole de cette classe sociale dominante dans la capitale, le grand magasin *Kaufhaus des Westens* – KaDeWe – est inauguré en 1907 sur la Wittenbergplatz. La

[12] Reinhard RÜRUP, « Vergangenheit und Gegenwart der Geschichte: 750 Jahre Berlin », *in* Ulrich ECKHARD (dir.), *750 Jahre Berlin. Stadt der Gegenwart*, Berlin, Ullstein, 1986, p. 80.

prospérité de la ville profite également aux juifs (les quelques 90 000 juifs berlinois, soit 4,3% de la population, sont très bien intégrés) et aux femmes (l'université de Berlin est le premier établissement au monde à accueillir des femmes). Les frontières s'élargissent, en 1912, Berlin s´unit aux villes environnantes de Charlottenburg, Schöneberg, Wilmersdorf, Lichtenberg et Spandau ainsi qu´aux circonscriptions administratives de Niederbarnim et de Teltow pour former le syndicat de communes du Grand-Berlin, tandis que sa population dépasse les 2 millions d'habitants. C'est à cette époque que Berlin acquiert son statut *Parvenüpolis* (l'expression est de Walter Ruthenau) par son activité bourdonnante, ses plaisirs multiples, son avant-garde artistique en peinture (la Berliner Sezession de Käthe Kollwitz, Max Liebermann, Emil Nolde et Ernst Kirchner) et en décoration (le Jugendstil du belge Van de Velde).

Le 8 juin 1814 marque le début de la Première Guerre Mondiale, une période de privations et de troubles pour Berlin. La solidarité de l'ensemble des Berlinois avec le destin national et l'union sacrée du Reichstag sont vite fragilisées par la famine (dû au blocus britannique et à la sécheresse de l'été 1917). Issu de l'aile gauche du SPD, le groupe révolutionnaire Spartacus (*Spartakus Bund*) se constitue autour de Rosa Luxemburg, Karl Liebnecht, Franz Mehring et Clara Zetkin ; malgré la répression (les membres du parti sont régulièrement emprisonnés et leurs publications interdites), ils déclarent la naissance de la « République socialiste libre » le jour de l'abdication de Guillaume II soit le 9 novembre 1918. En janvier 1919, quelques semaines après avoir fondé le parti communiste allemand (KPD), Karl Liebnecht et Rosa Luxemburg sont sauvagement assassinés par des membres des corps francs (*Freikorps*, ces anciens officiers à la retraite qui furent d'abord employés afin de défendre la frontière allemande à l'Est, contre une possible invasion russe, utilisés afin de contrer et de réprimer les tentatives de révolution), donnant lieu le 7 février à des affrontements entre militaires et spartakistes à Berlin. C'est dans ce contexte troublé que le social-démocrate Friedrich Ebert, élu président le 11 février 1919 prend la tête de la fragile République de Weimar. Si son nom, hérité du lieu de la première réunion de la nouvelle assemblée, tourne le dos à « l'esprit de Potsdam » militariste et pangermaniste pour se tourner vers le symbolisme humanisme de Goethe et de Schiller, Berlin reste néanmoins l'incarnation de cette période d'audace et de troubles.

. *Berlin, métropole moderne sous la République de Weimar*

Les troubles sont d'abord d'ordre politique : la République de Weimar est fragilisée par les conditions du traité de Versailles, vécu comme une humiliation. Celui a en effet durablement entamé les ressources du pays et provoqué une inflation sans commune mesure : en septembre 1923, un kilo de pain de seigle coûtait 3,6 millions de marks, un ticket de tramway 150 000 marks le 22 novembre. Ces difficultés économiques trouvent une traduction politique où Berlin joue

souvent le rôle de défenseur du régime démocratique. Ainsi le 13 mars 1920, le monarchiste et fondateur du DVP (*Deutsche Volkspartei*, en français : Parti populaire allemand, parti national-libéral) aidé de la *Reichswehr* (armée) perpètrent un putsch contre leur dissolution décrétée par le Traité de Versailles et destituent le gouvernement élu. Le putsch de Kapp échoue le 17 mars après une grève générale des civils berlinois organisée conjointement par le SPD et le KPD. En 1922, le ministre des Affaires étrangères allemand, Walter Rathenau, est assassiné le 24 juin devant son logement à Grünewald par des militaires de droite ; les ouvriers de l'AEG et citoyens berlinois manifestent leur indignation. C'est également à Berlin que se construit la grande coalition SPD, Centre, DDP et DVP sous la houlette de Gustav Stresemann qui rendra possible les années dorées (*die goldenen Jahre*) correspondant aux années 1924-1928 marquées par la prospérité (les conditions du traité de Versailles sont renégociées et permettent l'affluence de capitaux) et une relative stabilité politique. Relative, car dès 1926, l'arrivée de Joseph Goebbels à la tête du groupe NSDAP de Berlin, sur ordre d'Hitler, est synonyme de nombreux affrontements (exemple à Neukölln entre communistes et SA le 14 novembre 26) et d'un harcèlement médiatique de certaines personnalités juives (comme le préfet de police Bernhard Weiss).

Le 1er octobre 1920 est promulguée la loi dite du « Grand-Berlin », à l'initiative des sociaux-démocrates et des communistes : 7 villes, 59 communes rurales et 27 districts ruraux sont rattachées à Berlin, désormais divisé en 20 arrondissements : avec près de 3,8 millions d'habitants et un territoire communal de 878 km², Berlin devient la plus grande ville industrielle d'Europe. La ville se modifie, notamment sous l'impulsion de Martin Wagner, édile chargé de l´urbanisme, et de l´architecte Bruno Taut : ils imaginent la Cité en fer à cheval (*Hufensiedlung*), à Britz, qui se veut une nouvelle synthèse entre construction de logements sociaux et maison individuelle groupée ; achevée en 1931 elle est considérée comme le premier et remarquable exemple de la Nouvelle Objectivité (*Neue Sachlichkeit*). Cette ascension fulgurante de la métropole est également culturelle. Berlin devient le lieu de résidence de l'élite allemande notamment scientifique. Ainsi en 1924, le 1er Grand Salon allemand de la Radio est organisé au Parc des expositions alors que débute la construction de la *Funkturm*, la Tour de la Radio, qui reste un symbole de la ville, inaugurée par Albert Einstein. De nombreux écrivains de renom s'installent à Berlin : Bertolt Brecht, Alfred Döblin, Erich Kästner, Alfred Kerne, Kurt Tucholsky sont parmi les plus actifs, tandis qu'en peinture, l'avant-garde des Ernst Ludwig Kirchner, Max Beckmann, Otto Dix, Franz Lenz, Käthe Kollwitz participent au rayonnement de la métropole allemande sur la scène internationale. Ainsi Marc Chagall y apprendra la gravure, tandis que Vassili Kandinsky, en route pour Paris, viendra y rencontrer les expressionnistes. Au théâtre, Max Reinhardt et Erwin Piscator sont les tenants d'un art révolutionnaire ou prolétaire (Piscator fonde le *Proletarisches Theater*) qui va peu à peu se conformer aux goûts plus classiques de son public bourgeois. Le Berlin de Weimar est également synonyme d'âge d'or du cinéma allemand avec la création de

l'UFA (Universum-Film AG) en 1917 et ses productions prestigieuses de renommée internationale : *Das Cabinet des Dr Cagliari* (Robert Werne, 1920), *Nosferatu* (Murnau,1921), *Dr Mabuse, der Spieler* (Fritz Lang, 1922), *Metropolis* (Fritz Lang, 1926), *Der Blaue Engel* (Josef von Sternberg, 1930)…

Ce bouillonnement culturel qui caractérise la ville à la veille d'une période très sombre de son histoire, n'est pas du goût de tous. En 1921, des groupuscules d'extrême-droite bombardent le public venus assistés à la représentation de *La Ronde* d'Arthur Schnitzler, dénonçant la « pornographie juive ». Surtout la capitale allemande, surnommée « Berlin la rouge » pour sa sensibilité communiste, offre l'image d'une ville maudite et corrompue par le vice pour la Province, prélude à l'ascension du régime nazi comme le résume Roland Charpiot :

> Aux yeux de la province, où grande est l'influence de la presse et des partis de droite, Berlin est tout simplement Sodome, lieu de débauche et de spéculation sur fond de misère ouvrière, ce « foyer de pourriture » dont parle Goebbels. Aux yeux de l'Allemagne profonde, le triomphe de l'Art juif et de la « musique nègre » – le jazz – dans la capitale constitue une offense à l'idéal germanique, une humiliation éhontée infligée à une patrie cruellement blessée. A cette perversion culturelle et morale, la province oppose ses propres valeurs qui s'appellent droiture, moralité, patriotisme et amour du travail.[13]

Le krach boursier de New York de 1929 touche violemment Berlin, qui subit 664 faillites. En février, la ville comptait déjà 450 000 chômeurs. Des manifestations et des troubles avec violences se multiplient, comme au Mai sanglant (*Blutmai*) où l'on recense 30 morts et plusieurs centaines de blessés. Cette grande instabilité politique favorise les extrêmes : lors des élections à l´assemblée municipale du 17 novembre, le parti *Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei* (NSDAP – parti national-socialiste ouvrier allemand) obtient 5,8 % des voix et entre pour la première fois au parlement municipal avec 13 députés. En décembre 1932, c'est maintenant 630 000 chômeurs qui peuplent les rues de Berlin, en proie à des confrontations de plus en plus violentes entre extrémistes de gauche et d´extrémistes de droite. Les élections du 6 novembre au Reichstag confirment la place du NSDAP comme premier groupe parlementaire (33,1 % de moyenne nationale ; 25,9 % à Berlin).

. *Berlin-Germania durant le III° Reich*

La « prise du pouvoir » par Adolf Hitler conduit à l´accession au pouvoir des nationaux-socialistes et à la fin de la démocratie en Allemagne et à Berlin. Celle-ci aura lieu officiellement le 23 mars 1933, avec un vote en faveur des pleins pouvoirs (*Ermächtigungsgesetz*) à Hitler ; quelques semaines plus tôt l'incendie du Reichstag, revendiqué par un jeune hollandais lié aux communistes Marinus von der Lubbe, immédiatement exploité par les nazis, conduira à

[13] Roland CHARPIOT, *Histoire de Berlin*, Paris, Vuibert, 2006, p. 145.

l'arrestation de près de 5 000 communistes, à l'ouverture d'un premier camp de concentration à Sachsenhausen destiné aux opposants du régime et à la semaine sanglante (*Die Köpenicker Blutwoche*) du 21 juin 1933 où de nombreux cadavres de sympathisants communistes seront retrouvés à la surface du Muggelsee. En vertu du *Führerprinzip*, l'administration est progressivement mise au pas : environ 1 300 fonctionnaires juifs ou de gauche sont évincés, un employé sur trois et un ouvrier sur dix sont licenciés. Afin de gagner la confiance de l'armée, des milieux conservateurs traditionnels, des grands financiers et industriels, principalement issus de la bourgeoisie prussienne et hostiles à des réformes sociales de grande ampleur tout en créant un climat de terreur « légale » vis-à-vis de tous les opposants au régime, Hitler organise la « Nuit des longs couteaux », (allemand : *Röhm-Putsch*) du 29 au 30 juin 1934, responsable de la mort d'au moins 85 personnes dont la majorité appartenait à la *Sturmabteilung* (SA, milice privée du NSDAP, qui espère du nouveau pouvoir en place une révolution sociale).

Mais l'épuration voulue par Hitler concerne avant tout juifs et artistes « dégénérés » : outre le licenciement massif d'universitaires juifs dans les universités berlinoises, le 1er avril 1933 marque le début du boycott à l'encontre des commerces, médecins et avocats juifs (la très grande majorité des juifs berlinois étaient représentés dans ces trois professions). Le 10 mai, 20 000 livres sont solennellement brûlés « contre l´esprit antiallemand » sur l'actuelle Bebelplatz, parmi lesquels Sigmund Freud, Joseph Roth, Alfred Döblin, Heinrich Heine ou Arthur Schnitzler. De nombreux artistes sont conduits à l'exil : parmi eux Thomas Mann, Max Ophüls, Joseph von Sternberg… Le 27 février 1938 est organisé à Berlin l'exposition Art dégénéré (*Entartete Kunst*) qui rassemble des tableaux d'Otto Dix, Paul Klee, Emil Nolde ou Vassili Kandinsky, confrontés à des dessins de malades mentaux afin d'y faire apparaître les similitudes. Désormais l'art doit témoigner de la suprématie de l'esprit aryen et des valeurs germaniques traditionnels : la littérature régionalistes et les romans patriotiques (Agnes Miegel, W. Schäfer, W. Beumelburg, Gustav Frenssen) remplacent les œuvres expressionnistes ou réalistes, le cinéma allemand devient organe du parti avec la sortie du *Juif Süss* de Veit Harlan.

A l'occasion des onzièmes Jeux Olympiques en 1936, Hitler veut marquer la capitale, du sceau de la grandeur nazie sans pour autant choquer ses visiteurs : la ville est nettoyée pour un temps des affiches de propagande antijuifs, tandis que la fleurettiste juive Helena Mayer est réintégrée à l'équipe sportive allemande. La cinéaste Leni Riefenstahl réalise *Les Dieux du stade*, véritable hymne à la gloire du nazisme malgré l'apparition de l'athlète noir américain Jesse Owens (au grand dam de Goebbels), qui connaît un immense succès dans toutes les capitales européennes. Berlin doit désormais devenir Germania, symbole de la supériorité de la race aryenne : Hitler confie à Albert Speer la reconstruction, placée sous le signe du gigantisme, de la ville : aujourd'hui ne subsiste que peu de traces de ces grands projets. On peut citer avec le Stade

olympique, la rénovation de l'aéroport de Tempelhof et la *Neue Reichskanzlei*, le bâtiment démesuré de l'ancien ministère de l'Air (*Reichsluftfahrtministerium*), dans la Wilhelmstrasse où siégeait Hermann Goering, œuvre de l'architecte Ernst Sägebiel qui sera rebaptisé en Maison des Ministères (*Haus der Ministerien*) du temps de la RDA. A la suite de la réunification de l'Allemagne, l'organisme en charge des privatisations des entreprises d'état de l'ex-RDA (*Treuhandanstalt*), prit possession des lieux, avant que le ministère fédéral des Finances n'investisse les locaux en 2000.

C'est que dès 1938, avec l´annexion de l´Autriche, Berlin est devenue la capitale du « Reich pangermanique ». C'est la même année, le 9 novembre, qu'a lieu la « Nuit de cristal du Reich » (*Reichskristallnacht)* : des membres des SA et de la SS incendient neuf des douze synagogues de Berlin, pillent environ 151 maisons et 750 magasins juifs. Les quelques 1 200 personnes arrêtées sont pour la plupart déportées au camp de concentration de Sachsenhausen. Comme pour le boycott, il s'agit de terroriser ces populations pour les conduire à l'exil : ainsi sur les 160 000 Juifs vivant à Berlin en 1933, environ 90 000 émigreront à l´étranger jusqu´en 1941. Le 18 octobre de cette même année marque le début de la déportation, du port obligatoire de l'étoile et de l'interdiction d'immigrer : près de 60 000 juifs berlinois mourront sous le joug de la politique national-socialiste qui prend une tournure plus sombre encore le 20 janvier 1942, à quelques kilomètres du centre de Berlin, avec la « Conférence de Wannsee », où se décident les mesures concernant l´organisation de la « solution finale de la question juive ». Seuls quelques 1 400 Juifs berlinois réussiront à survivre dans la clandestinité grâce notamment à l´aide de la résistance berlinoise. Celle-ci, souvent issue des partis de gauche interdits par le nazisme (le *Kreisauer Kreis* des sociaux-démocrates*,* la *rote Kapelle* des communistes) va perdre une grande partie de ses membres après l'attentat raté du colonel Schenk von Stauffenberg du 20 juillet 1944 : l'actuel Mémorial de la Stauffenbergstrasse fut le théâtre de ces exécutions et tortures massives.

En 1939, la déclaration de guerre à la Pologne, le 1er septembre, fait de Berlin le point de départ de la Deuxième Guerre mondiale. Berlin est bombardée dès 1940 mais c'est le 18 février 1943, après la défaite catastrophique de l´armée allemande près de Stalingrad que Joseph Goebbels, ministre de la propagande du Reich, déclare la « guerre totale » dans le Palais des Sports de Berlin, après des bombardements meurtriers : en mars 1943, 35 000 Berlinois n'ont plus de toit. Le 1er août, nombreux sont ceux qui quittent la ville : environ 700 000 habitants partent vers l'Ouest. Le 21 avril 1945, l´Armée Rouge, déjà en rivalité avec les Alliés, franchit la première les limites du territoire de Berlin : c'est le début de la « Bataille de Berlin ». Elle se termine par le suicide d'Hitler le 30 avril et l´arrêt de toutes les opérations de la Wehrmacht le 2 mai. Pour Berlin, la guerre est finie mais la ville est en ruines : elle a perdu 50 000 habitants et 612 000

habitations. Dans la nuit du 8 au 9 mai est signée la capitulation formelle, valable pour toute l´Allemagne, dans le quartier berlinois de Karlshorst, devant les représentants de tous les Alliés.

. *Berlin partagé*

Mais ce n'est pas terminé : la ville, couverte de gravats (environ 75 millions de mètres cubes), qui a perdu près d'un tiers de sa population, va ensuite être consciencieusement pillée par les Soviétiques, premiers arrivés dans la ville : 85% des installations industrielles dans certains quartiers de Berlin sont démantelés tandis que viols et pillages se multiplient[14]. La population doit également affronter le terrible hiver de 1945-1946 qui provoque la mort d'environ 1 000 berlinois. De nombreux réfugiés dans les campagnes ou à l'Est reviennent dans une ville qu'ils ne reconnaissent plus.

Le 26 juillet 1945, on réaffirme le statut de capitale de Berlin tandis que conformément aux accords passés entre les Alliés, la ville est partagée en quatre secteurs et administrée en commun par les puissances d´occupation : le secteur soviétique comprend les districts de Karlshorst, Mitte, Prenzlauer Berg, Friedrichshain, Pankow, Weissensee, Lichtenberg, Köpenick et Treptow ; le secteur américain englobe Zehlendorf, Steglitz, Schöneberg , Kreuzberg, Tempelhof et Neukölln ; le secteur britannique regroupe les districts de Charlottenburg, Tiergarten, Wilmersdorf et Spandau et l'on attribue aux Français, arrivés un mois plus tard, Wedding et Reinickendorf. La dénazification débute, activité où les Russes se montreront particulièrement actifs, leur permettant d'éliminer dans le même mouvement « l'ennemi de classe » qu'est le libéral anticommuniste. Les premières élections placent le SPD (qui avait été interdit par les nazis) à la tête de Berlin. Des conflits d´intérêts croissants entre les puissances victorieuses sur la réorganisation de l´Europe et particulièrement de l´Allemagne après la guerre mettent en péril l'administration commune de la ville par les Alliés. Berlin se transforme en foyer de la « guerre froide » : les Américains et Britanniques fusionnent leur zone, ce qui est perçu comme une provocation pour les Soviétiques, puis c'est le conflit entre les deux nouvelles monnaies (*Deutschmark* et O*stmark*). C'est ce dernier litige qui provoque le Blocus des secteurs occidentaux par l´Union soviétique de juin 1948 à mai 1949, les Alliés occidentaux mettent alors en place le pont aérien, à savoir le ravitaillement jusque-là sans précédent d´une ville tout entière par la voie des airs. Les Alliées apparaissent pour la première fois aux yeux des Allemands comme des puissances de protection et en amis. Le Blocus a aussi mis fin à l´administration en commun de Berlin : la scission de l´administration municipale est ainsi accomplie avec d'un côté Ernst Reuter

[14] Lire à ce sujet : *Une femme à Berlin: Journal 20 avril-22 juin 1945*, traduit par Françoise WUILMART, Paris, Folio, 2008, 400 p.

(SPD), élu avec 64,5% des voix, installé à Schöneberg et de l'autre Friedrich Ebert (SED, issu de la fusion du SPD et du KPD). Le 23 mai 1949, la République fédérale d´Allemagne est fondée dans les zones occidentales de l´Allemagne, avec un statut particulier pour Berlin, et Bonn pour capitale du nouvel Etat. Quelques mois plus tard, le 7 octobre, est fondée la République Démocratique Allemande dans la zone orientale, qui fait de Berlin-Est la « capitale de la RDA ».

La concurrence entre les deux Etats est rude et Berlin va être un terrain d'affrontement privilégié, les Soviétiques tentent ainsi d'imprimer leur marque sur le paysage berlinois : outre la destruction à l´explosif du château royal de Berlin (symbole du « féodalisme prussien »), débute en février 1952, dans le cadre du programme national de construction de Berlin, l´aménagement de la Stalinallee (à partir de 1961 Karl-Marx-Allee) comme « première avenue socialiste d´Allemagne ». Bertolt Brecht s´installe dans l'ancien *Theater am Schiffbauerdamm*, désormais *Berliner Ensemble*. La « Neue Wache » (Nouvelle Garde), édifiée par Karl-Friedrich Schinkel en 1818 sur l´avenue Unter den Linden, est rouverte après restauration et sert désormais à la RDA de « Monument pour les victimes du fascisme et du militarisme ». Autour de l'Alexanderplatz, les Soviétiques aménagent le centre de la capitale de la RDA avec l'*Haus des Lehrers* (Maison de l´Instituteur) et le Palais des Congrès en 1964, le grand magasin *Centrum Warenha*us (aujourd´hui *Kaufho*f), l´hôtel *Stadt Berlin* (aujourd´hui Park Inn) en 1970 et la Tour de Télévision en 1969. Début 1970, débute la construction des premiers *Plattenbau* (logements préfabriqués) autour de la Leipziger Strasse. La même année, sur la Leninplatz, à Friedrichshain (à partir de 1992, *Platz der Vereinten Nationen*), le monument dédié à Lénine, mesurant 19 mètres de haut, est inauguré.

Côté Ouest, la *Freie Universität Berlin* (Université Libre de Berlin) est fondée, en contre-pied de la Humboltd-Universität, l´université traditionnelle située dans la partie est de Berlin. 1957 voit l'arrivée de l´Exposition Internationale de la Construction (*Internationale Bauausstelleung – Interbau*) et de son *Hansaviertel* (Quartier de la Hanse), sciemment bâti, avec la participation de nombreux architectes internationaux, en contre-exemple des immeubles socialistes de la Stalinallee. A Charlottenburg en 1961, l´évêque Otto Dibelius consacre le nouveau bâtiment de l´église Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche métamorphosée par l'architecte Egon Eiermann. Jusqu´à la fin des années soixante-dix, de grands lotissements (Gropiusstadt, Märkisches Viertel et Falkenhagener Feld) sont construits à Berlin-Ouest, à la périphérie de la ville.

Les deux villes concurrentes doivent affronter des contestations grandissantes de la part des citoyens tandis que la « guerre froide » continue. A partir de 1949, l'accès à Berlin-Ouest à travers la RDA, n´est plus possible, jusqu´en 1990, qu´en utilisant les voies de transit fixées par la partie orientale et les couloirs aériens déjà convenus entre les Alliés du temps de la guerre. De ce fait, la

loi sur la situation de Berlin dans le système financier de l´Etat fédéral (Troisième loi de transfert des charges financières) du 4 janvier 1952 confirme la situation de Berlin-Ouest, qui doit sa survie aux larges subventions du nouvel Etat allemand. Côté RDA, la révolte gronde : le 16 juin 1953, les ouvriers du bâtiment qui travaillent sur la Stalinallee à Berlin-Est entrent en grève contre une augmentation des normes dictée par l´Etat, la grève devient vite une révolte populaire qui se propage dans d'autres villes de la RDA et atteint son apogée avec la revendication de l´abolition du régime du SED et d´élections libres dans toute l´Allemagne. La révolte est réprimée violemment par des troupes soviétiques : plus d'une centaine de morts et 1 000 blessés. Le 4 août, le Bundestag de RFA déclare le 17 juin « Journée de l´unité allemande », jour de commémoration nationale. Le 22 août, le centre d´accueil de Marienfelde est ouvert à Berlin-Ouest pour les réfugiés de la RDA. Le 27 novembre 1958, Nikita Khrouchtchev pose un ultimatum et intime aux trois Alliés occidentaux d'abandonner Berlin, devant l'afflux de citoyens de RDA qui rejoignent Berlin-Ouest : celle-ci est en constante augmentation jusqu'en 1961 et se poursuivra jusqu'à la chute du Mur (on compte pour la période 511 tués par les vopos, 2 000 soldats et officiers de l'est enfuis, 70 000 personnes condamnées pour « tentative de fuite » pour environ 5 000 personnes passées chaque année d'est à l'ouest…). Trois ans plus tard, le président américain John F. Kennedy proclame les « Three Essentials » (trois point fondamentaux des puissances alliées) : 1) droit des Alliés d´être présents à Berlin, 2) leur droit au libre accès et 3) maintien de la viabilité et du droit à l´autodétermination pour Berlin-Ouest. Le 13 août, la RDA commence la construction du Mur, séparant ainsi les deux parties de la ville et devenant l'emblème de cette ville partagée. Le 26 juin 1963, le président Kennedy vient affirmer son soutien aux Berlinois, c'est le célèbre « *Ich bin ein Berliner* ». Mais la partie occidentale de la ville doit elle aussi gérer des soulèvements populaires : le 2 juin 1967, lors d´une manifestation estudiantine protestant contre la visite du shah de Perse à Berlin-Ouest, l´étudiant berlinois Benno Ohnesorg est tué par balle par un policier. La contestation sera à l'origine de la future opposition extra-parlementaire (*ausserparlamentarische Opposition* – APO). Un an plus tard, l´attentat commis le 11 avril, sur le Kurfürstendamm, contre l´étudiant berlinois Rudi Dutschke marque un nouveau paroxysme dramatique dans les confrontations autour du mouvement estudiantin à Berlin. La ville est également bouleversée par l'arrivée massive de travailleurs immigrés (principalement turcs et yougoslaves) entre 1970 et 1977, leur nombre double.

1969 marque le début d'une détente entre les deux états : Willy Brandt (SPD), élu chancelier fédéral, déclare, dans sa déclaration de politique générale, être prêt à des négociations entre les deux Etats allemands. Ce n'est que le 26 mars 1970, que débuteront véritablement ces négociations, au siège du Contrôle Interrallié qui se termineront sur l'Accord quadripartite sur Berlin, signé en septembre. Il met au clair les liens entre Berlin et la République fédérale d´Allemagne et permet par la suite un grand nombre de règlements pratiques dans l´intérêt des

personnes. Il entre en vigueur le 3 juin 1972 en même temps que l´accord sur la circulation en transit et l´arrangement sur les possibilités de voyage et de visite.

Roland Charpiot insiste sur les similitudes qui rapprochent ces deux Berlin malgré leurs différences revendiquées. Il s'agit d'abord de deux villes sous perfusion : soviétique d'un côté, américaine puis allemande de l'autre, chacune doit sa survie aux efforts de mobilisation de la nation entière. Ensuite ce sont deux villes qui se sont progressivement réconciliées avec leur passé : l'histoire Prussienne réinvestit progressivement les lieux berlinois. En 1987, les villes fêteront cependant le 750ème anniversaire de Berlin séparément : à Berlin-Est, on inaugure le *Nikolaiviertel*, reconstitué en style d´époque autour de la plus ancienne église de Berlin dans le centre-ville, et la rue Husemannstrasse reconstruite dans le style du XIX^{e} siècle (Prenzlauer Berg). Enfin, ce sont deux foyers de contestation où les révoltes de rues sont très nombreuses : citons les manifestations du 17 janvier 1988 à Berlin-Est à l'occasion de la commémoration de l'assassinat de Rosa Luxemburg et Karl Liebnecht ou le 1er mai 1987 où la station de métro de Görlitzer Bahnhof fut dévastée pour protester, en autre, contre les conditions de logements insalubres des travailleurs immigrés.

L'année 1987 marque le début d'un espoir pour la Réunification avec le discours de Ronald Reagan devant la porte de Brandenbourg. L'année suivante, au château de Niederschönhausen, Eberhard Diepgen (CDU), Bourgmestre régnant de Berlin-Ouest, et Erich Honecker (SED), président du Conseil d´Etat de la RDA, se rencontrent pour la première fois pour discuter entre autres, des allègements de la circulation pour les voyages et les visites ainsi que de l´ouverture d´autres points de passage frontaliers. Le 6 octobre 1989, encouragé par la *perestroika* de Gorbatchev, et par les réformes en cours en Hongrie et en Pologne, 2 500 personnes soutiennent la « Déclaration commune » de divers groupes gravitant autour de l´organisation *Neues Forum*, laquelle, entre autres, réclame des élections libres en RDA. Le lendemain, la RDA célèbre à Berlin-Est le 40ème anniversaire de sa fondation en présence de Mikhaïl Gorbatchev alors qu'ont lieu de nombreuses manifestations de rue (Alexanderplatz, Palast der Republik, Gethsemane-Kirche à Prenzlauer Berg), réclamant la liberté d´opinion et des réformes en RDA, là encore violemment réprimées. Mais le SED pense sauver le régime en faisant des concessions : ainsi, lors de la 9ème session du Comité Central du SED, le 18 octobre, Erich Honecker est remplacé par Egon Krenz qui devient le nouveau président du Conseil d´Etat de la RDA. Le 4 novembre ont lieu de nouvelles manifestations, la RDA promet des améliorations très prochaines notamment concernant les voyages. Les discussions dégénérèrent au point que, le 9 novembre 1989, sous la pression de la population, réunie à différents points de passage du Mur, la RDA ouvre la frontière interallemande. Le Mur est tombé.

. *Berlin réunifié*

Rapidement il faut rendre son unité à la ville. Le métro reprend sa liaison entre la gare de Zoolischer Garten et l'Alexanderplatz, desservant au passage les stations de Mohrenstrasse et Stadtmitte, fermées durant trente ans. Un *Maxi-Sénat* issus de nouvelles élections libres de la RDA (qui place un homme du SPD Tino Schwierzina à la tête de Berlin-Est) administre conjointement la ville, prélude à la réunification politique qui sera officiellement célébrée à Berlin le 3 octobre 1990. L'année suivante, à Bonn, le 20 juin, le Bundestag Allemand décide par voie de résolution de transférer dans la capitale, Berlin, le siège du gouvernement et du parlement. Berlin redevient capitale politique ; tandis que le Bourgmestre régnant et la Chancellerie du Sénat quittent la Mairie de Schöneberg pour s´installer à l´Hôtel de Ville de Mitte. Durant l'été 1994, des festivités se succèdent pour fêter le départ des troupes américaines, britanniques, françaises et russes. Le 19 avril 1999 a lieu la première séance du Bundestag allemand dans le bâtiment rénové du Reichstag tandis que le Bundesrat quitte lui aussi Bonn pour Berlin. Les états installent leurs ambassades à Berlin, et les services rattachés aux parlements prennent possession de locaux flambant neufs dans les environs.

Mais la Réunification est également l'occasion pour les anciens Berlinois de l'Est de se confronter parfois très douloureusement à leur passé : à l'automne 1990 tous peuvent accéder aux archives du ministère de la Sécurité d'Etat : ils découvrent l'importance des dénonciations et de l'espionnage durant cette période sombre de l'histoire. Les écrivains Reiner Müller et Christa Wolf ainsi que le chanteur Wolf Biermann sont concernés. En novembre 1991, s'ouvre le procès de Willi Stoph et d'Erich Mielke (directeur de la Stasi). Le premier sera rapidement remis en liberté, tandis que le deuxième, échappera aux poursuites pour raisons de santé. On tente d'en effacer également les traces : les rues sont débaptisées, la statue de Lénine sur l'ex Leninplatz entre autre est déboulonnée malgré les protestations. Sophie Calle a listé un certain nombre de ces symboles disparus dans son ouvrage *Souvenirs de Berlin-Est*[15]. Depuis le 1er janvier 2001, la cité compte douze arrondissements au lieu des 23 du temps du mur, parmi lequel l'arrondissement « mixte » de Friedrichshain-Kreuzberg.

Le 3 octobre 2002, on célèbre le Jour de l´Unité allemande devant la Porte de Brandebourg restaurée. La gare centrale de Berlin (*Lehrter Bahnhof*) est officiellement inaugurée le 26 mai 2006 après huit ans de travaux. Durant l'été, l'Allemagne organise la coupe du monde de football. Berlin accueille quatre matchs de poule, un quart de finale et la finale opposant l'Italie à la France. Les spectateurs du monde entier découvrent un pays transformé, une ville où souffle le

[15] Sophie CALLE, *Souvenirs de Berlin-Est*, Arles, Actes Sud, 1999, 72 p.

rayonnement de l'architecture la plus moderne et où il fait bon vivre. Jean-Philippe Toussaint, qui séjournait à Berlin cette été là se rappelle : « Moi j'étais à Berlin durant la coupe du monde, c'était joyeux, festif, sympa… Ils ont perdu dans la joie. C'était inimaginable. D'habitude, c'était la cata mais là, ce n'est pas grave, on a perdu. Il y avait un état d'esprit formidable ».[16]

Comme le résume l'anthropologue Emmanuel Terray dans son article « Berlin : mémoires entrecroisées »[17], le Berlin du XX^{e} siècle est multiple. La capitale a en effet vu se succéder pas moins de cinq régimes politiques et sociaux différents qui ont tous laissés leur empreinte. Irina Liebman résume cette histoire chaotique : « Berlin ist eine Stadt, die alles immer wieder zerstört. Sie zerstört sich auch selbst immer wieder. Berlin ist pietätlos sich selbst gegenüber ».[18] Cet incroyable syncrétisme historique est à l'origine de bien des paradoxes berlinois.

[16] Voir document d'enquête en annexe I.
[17] Emmanuel TERRAY, « Berlin : mémoires entrecroisées », *Terrain*, septembre 1997, n^{o} 29, pp. 31‑42.
[18] Voir document d'enquête en annexe I.

3. Paradoxes berlinois

. *Un lièvre et une tortue*

Tous les chercheurs, géographes, anthropologues, sociologues qui se sont intéressés à la capitale allemande s'accordent sur les nombreux paradoxes de son identité. Dans leur article commun, « Berlin, capitale en Attente », Dorothee Kohler et Boris Grésillon[19] soulignent l'originalité du développement de la ville, en dents de scie : Berlin fut tantôt une tortue (son statut de capitale est relativement tardif : 1871), parfois lièvre (une fois capitale de l'Empire, le développement de Berlin est fulgurant jusqu'à sa domination sur les autres métropoles européennes durant la République de Weimar).

. *Un centre et une marge*

Dans un pays caractérisé par un fédéralisme revendiqué, Berlin résiste également à une définition spatiale trop univoque. Elle ne devient « centre » qu'en 1871, lorsqu'elle accède au statut de capitale d'empire. Mais c'est un centre marginalisé, car raillé par les autres métropoles européennes (Vienne, Paris, Londres) qui ne voient en elle qu'une *Parvenüstadt*. La République de Weimar achève sa mutation faisant d'elle LE centre, celui de la Mitteleuropa, et la grande gagnante des rivalités européennes. A partir de 1945, Berlin perd son statut privilégié et le Mur la place du côté des espaces marginaux : la ville partagée est à la fois une île, refuge de populations marginales (citoyens de l'ex-RDA en fuite, étudiants, activistes politiques) et la capitale et frontière du socialisme allemand : « de carrefour, la ville devient confins »[20]. Aujourd'hui elle est redevenue le centre de l'Allemagne réunifiée mais rappelle par ce nouveau centralisme politique les instincts les plus sombres de l'Allemagne totalitaire. Cette centralité politique est également culturelle mais sa puissance économique fait encore défaut en comparaison avec les autres cités allemandes.

. *Une Weltstadt plus qu'une ville allemande*

Car Berlin est loin des modèles économiques en réseau des autres régions allemandes, isolée dans une région désertée. De même, par son histoire, la ville prussienne s'est bien souvent opposée à l'Allemagne catholique de la Bavière ou de la Hesse. Aujourd'hui elle incarne le tragique de l'histoire allemande pour Etienne François :

> La concentration à Berlin, redevenue capitale, de mémoriaux portant sur les aspects les plus tragiques et les plus criminels de l'histoire proche fait, de ce point de vue, contraste avec les efforts

[19] Boris GRESILLON et Dorothee KOHLER, « Berlin, capitale en attente », *Hérodote*, 14 avril 2001, vol. 2, n° 101, pp. 96‑121.
[20] *Ibid.*, p. 100.

> entrepris dans les villes de moindre importance pour la remise en valeur du patrimoine historique, architectural et culturel.[21]

Les observateurs étrangers l'ont bien remarqué lorsqu'ils affirment que « Berlin n'est pas l'Allemagne »[22]. Enfin et surtout, par son multiculturalisme, par son intense foisonnement artistique, par sa tolérance à l'égard des marginaux de toutes sortes, Berlin la moderne est un contre-modèle des traditionnelles cités allemandes. Son incroyable développement culturel la place parmi les *Weltstadt* (ville monde) : elle exerce des fonctions stratégiques à l'échelle mondiale, elle est un centre qui organise des flux et s'inscrit dans des réseaux mondiaux. Une caractéristique qui était déjà sienne lorsque George Simmel la prenait pour exemple dans son essai *Die Großstädte und das Geistesleben*[23].

. *Ville de la modernité…*

Car depuis la République de Weimar, Berlin incarne la modernité. Dans les années 20, c'est la ville la plus en adéquation avec son temps : symbole des bouleversements politiques (la montée de l'extrême-gauche et de l'extrême-droite), artistiques (toutes les avant-gardes – théâtrale, musicale, littéraire, plastique – se retrouvent à Berlin), urbains (la nouvelle classe ouvrière et ses habitations) ; précurseur car loin des règles établies comme le confirme Emmanuel Terray : « Berlin est un haut lieu de la modernité sociale et morale ; la ville se livre sans réserve aux vertiges de l'expérimentation sociale et de l'émancipation des mœurs ».[24] Elle correspond donc au modèle simmelien de la métropole moderne comme lieu du cosmopolitisme, d'une plus grande liberté morale et des excentricités qui trouvent leur raison d'être dans la nécessité d'exister dans la masse. Elle répond aussi à la modernité de la ville européenne, telle qu'elle est définie par Walter Siebel : sa construction est aussi l'histoire d'une émancipation, et plus particulièrement l'occasion d'un développement de la civilisation bourgeoise. Sa structure, caractérisée par une polarité entre sphère publique et privée, permet son appropriation par une population caractérisée par la multitude (la ville est le lieu d'une population toujours plus nombreuse) et la différence[25] (seule la

---

[21] Étienne FRANÇOIS, « Introduction », *in* Etienne FRANÇOIS et Hagen SCHULZE (dirs.), *Mémoires allemandes*, Paris, Gallimard, 2007, p. 18.
[22] Soline LAPLANCHE-SERVIGNE, *Artistes et mobilité, les plasticiens français à Berlin aujourd'hui*, *op. cit.*
[23] Georg SIMMEL, « Les grandes villes et la vie de l'esprit », *in Philosophie de la modernité*, traduit par Jean-Louis VIEILLARD-BARON, Paris, Payot, 1989, pp. 233‑252.
[24] Emmanuel TERRAY, « Berlin : mémoires entrecroisées », *op. cit.*
[25] Walter SIEBEL, *Die europäische Stadt*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004, p. 16, Die Größe ihrer Bevölkerung, die Dichte ihrer Bauweise und die Mischung der sozialen Gruppen und der städtischen Funktionen, das unüberschaubare und enge Mit - und Nebeneinander von Arm und Reich, Jung und Alt, Zugezogenen und Eingesessenen, von Arbeiten Wohnen, Vergnügen und Verkehr macht die europäische Stadt zum Ort der Kommunikation, der Arbeitsteilung, der Erfahrung von Differenz, der produktiven Ort im Gegensatz zur « Idiotie des Landlebens » (Marx). Stadt-Land-Gegensatz, Zentralität, Größe, Dichte und Mischung kennzeichnen die Gestalt als das vierte Merkmal der europäischen Stadt.

ville autorise la cohabitation de populations aux convictions, aux origines et aux modes de vie très différents), régulée socialement. La ville européenne se définit enfin par la présence physique des vestiges de son histoire.

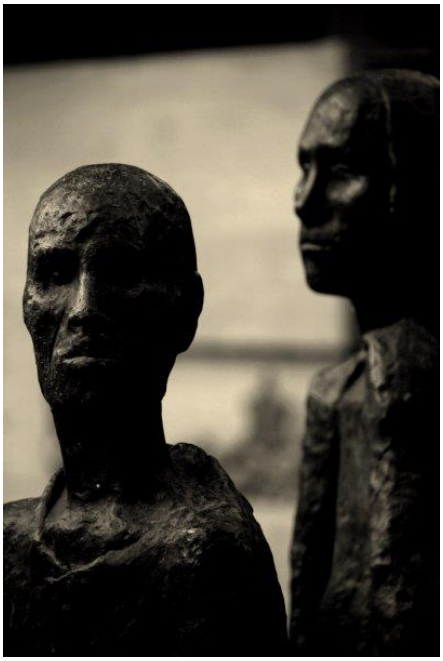
. *Et incarnation de la postmodernité*

Mais la succession de cinq Berlin sur le même territoire rend cette présence problématique. Surtout, la destruction – de la guerre jusqu'à la chute du Mur – puis la reconstruction de ses monuments témoignant d'une difficulté d'orientation grandissante dans le temps et l'espace, se double d'une grande incertitude sur l'avenir de l'Allemagne au lendemain de la chute du Mur. Cette crise de l'identité et des repères spatio-temporels est caractéristiques de la postmodernité. Parce qu'elle manifeste nombre de paradoxes, parce qu'elle est le lieu et le témoin de notre histoire la plus sombre, parce qu'elle incarne une identité à reconstruire, et avec elle ses espoirs et ses incertitudes, Berlin est une ville postmoderne. Pas étonnant dès lors, que Peter Eisenman, chantre de la postmodernité et de la déconstruction architecturale, y ait créé quelques-unes de ses plus célèbres réalisations parmi lesquelles le IBA Social Housing à Kreuzberg et le Mémorial pour les juifs d'Europe assassinés (*Denkmal für die ermordeten Juden Europas*). Pour l'architecte, l'architecture postmoderne manifeste la perte de confiance dans la rationalité de l'homme en jouant sur la décomposition, la fragmentation, la citation et des principes d'ordonnancement non linéaires et non hiérarchiques[26]. Le nouveau visage berlinois est en effet marqué par les mêmes principes de composition que l'architecture postmoderne tels qu'ils sont définis par Liliane Voyé :

> La dé-différenciation est la caractéristique majeure du post-modernisme et, avec elle, l'éclectisme, la conciliation de tous les styles, de toutes les références, de toutes les époques et de toutes les spécificités locales. Le post-modernisme redécouvre ainsi nombre d'archétypes architecturaux : la colonne et le fronton, le toit à pans coupés et les murs décalés, […]. Il emprunte tout autant à l'architecture de Palladio qu'à celle du « strip » de Las Vegas et ne fait pas de distinction entre compositions savantes et formes populaires, références sacrées et inspiration commerciale. Et c'est bien souvent sur le mode de la citation qu'il use de ces différentes sources dont il emprunte des fragments pour les composer dans d'autres contextes.[27]

[26] Peter EISENMAN, « Post-Functionalism », *Opposition*, Fall 1976, vol. 6, pp. 234‑239.

[27] Liliane VOYÉ, « Architecture et urbanisme postmodernes : une expression du relativisme contemporain ? », *Revue européenne des sciences sociales. European Journal of Social Sciences*, 30 novembre 2009, n° XLI-126, p. 119.



Au centre de débats parfois houleux (en témoigne la construction du Mémorial de l'Holocauste), la reconstruction de Berlin est un véritable laboratoire architectural où de nombreuses sensibilités s'expriment entre partisans d'une architecture en rupture totale avec les constructions wilheminiennes (pour la plupart des architectes étrangers : Helmut Jahn, Normann Foster, Renzo Piano, Jean Nouvel, Christian de Portzamparc) et disciples d'Hans Stimman, directeur des travaux, soucieux de ménager le centre historique de la ville (Hans Kollhoff, Josef Kleihues, Günter Behnisch, Helga Timmermann). Le Musée juif (consacré à l'histoire de la culture juive allemande avant l'avènement du nazisme) de Daniel Liebeskind est tributaire de cette première influence et choisit délibérément de provoquer un choc aux visiteurs. Il s'agit d'une extension à un bâtiment baroque appartenant au Musée historique de Berlin : si l'entrée du musée se fait par le musée baroque, les deux bâtiments s'opposent sur tout : forme (volontairement brisée, elle doit rappeler une étoile de David dont les lignes ont été fracturées), découpage en trois axes (l'axe de la continuité, de l'exil et de l'Holocauste qui sont tous les chemins des juifs berlinois), et enfin revêtement en titane et en zinc pour rompre délibérément avec l'unité architecturale du quartier.

A l'opposé, Hans Kollhoff a organisé la réhabilitation de la controversée maison du Werderscher Markt (*Haus am Werderschen Markt*), aujourd'hui siège principal de l'office des Affaires étrangères, dont la construction fut ordonnée par Adolf Hitler, et qui fut successivement la Reichsbank, le ministère est-allemand des Finances, le comité central du SED et la Chambre du peuple. Le bâtiment original de 1934 est restauré dans une logique de conservation mais il est désormais encadré d'un autre bâtiment moderne qui sert à l'accueil du public.

. *La ville-spectacle : collusion de l'espace et du temps*

La reconstruction architecturale de Berlin fait donc cohabiter plusieurs temps fractionnés selon des codes différents (symbolique, historique…) en fonction de la sensibilité de l'architecte. C'est une véritable dialectique de l'ancien et du nouveau qui s'impose comme le paradigme de cette reconstruction. Berlin témoigne en son sol de la « surabondance événementielle »[28] de l'histoire contemporaine allemande : seul pays européen à avoir connu deux dictatures, la Chute du Mur,

[28] L'expression est de Marc Augé.

la Réunification, la Révolution technologique, l'Europe (et le passage de deux monnaies à une seule monnaie, puis à la monnaie unique), la mondialisation en moins de vingt ans. Elle entretient un rapport ludique et esthétique à l'histoire, qui la place entre présent, futur et conditionnel. Christian Prigent précise :

> Berlin est un nid d'âmes mortes. Plus qu'aucune autre ville, par le fait de son histoire passée plus violemment que nulle part ailleurs, Berlin est un feuilleté de temps résolument perdus. A la limite : rien à voir avec Berlin. Rien que des restes de choses. […] Berlin est peut-être une ville au futur. On le dit. On fait tout, politiquement et architecturalement parlant, pour que cette ville rendue à son leadership administratif soit une sorte de laboratoire d'urbanisme futuriste. Mais Berlin est plus évidemment une ville au conditionnel passé : à Berlin on voit surtout ce qu'on aurait pu, voulu, aimé voir-et qu'on ne voit plus. Les monuments qu'on voit « en vrai » sont pour la plupart des résidus totémiques (l'église cassée du Ku'Damm, les restes théâtraux de la façade d'Anhalter Bahnhof […]…). Ou bien ce sont des carcasses vidées, déplacées et re-remplies ([…]). Voire, comme c'est le cas pour une partie du château de Charlottenburg, des reconstitutions façon Viollet-le-Duc, à la manière des sites archéologiques qu'on peut voir au Pergamonmuseum dans l'île des musées […].[29]

Ainsi la métropole postmoderne joue-t-elle d'un rapport ludique au temps. Mais elle se définit également par une collusion des espaces : au sein d'une grande ville, les touristes en quête de spécialités locales, les immigrants parfois au contact de voyageurs dans le cadre de l'industrie hôtelière, l'offre grandissante de cuisine du monde proposée à la population locale, internet qui permet de mettre en contact des personnes vivant aux quatre coins de la planète, témoignent d'un nouveau rapport à l'espace propre à la mondialisation. Mais la ville postmoderne est aussi un lieu de rencontre entre des personnes aux modes de vie opposés, un carrefour social où les inégalités se croisent dans une relative indifférence : les plus pauvres sont au service des plus riches, le centre-ville est un véritable carrefour entre tous les types de population. La ville est donc également un espace de transgression sociale : « L'espace-temps métropolitain contemporain est ainsi devenu le lieu de toutes les frontières (définies auparavant selon leur contour national), et simultanément, le lieu de croisement et de dépassement de toutes les frontières – […] »[30]. Cette « diatopie » et « diachronie » corrélées sont à l'origine d'un nouveau cosmopolitisme que Jean-François Côté s'attache à définir :

> Le spectacle des villes […] se donne […] dans la forme politique problématique des fractures spatiotemporelles dont les villes métropoles sont les réceptacles et les emblèmes, en tant que lieux de dévoilement d'un ordre cosmopolitique aujourd'hui encore et toujours anonyme ; davantage, c'est cet anonymat même, cette « absence de nom » qui permet la localisation du caractère universel que possède le cosmopolitisme […].[31]

---

[29] Christian PRIGENT, *Berlin, deux temps, trois mouvements*, Paris, Zulma, 1999, p. 39-40.
[30] Jean-François COTE, « Le spectacle du monde: Nouvelles formes du cosmopolitisme et espaces-temps fracturés des métropoles contemporaines », *Sociologie et sociétés*, 2005, vol. 37, n° 1, p. 252.
[31] *Ibid.*, p. 244.

Berlin, comme toute ville postmoderne, mais plus intensément encore du fait de son histoire, offre le spectacle du monde et de l'histoire. Cette analyse du postmodernisme berlinois fait écho à la vision de certains des auteurs de notre corpus qui en proposent de multiples lectures.

. *Ville-simulacre*

Car comme l'a finement analysé Christian Prigent, la présence de certains résidus du passé berlinois font l'objet d'une réhabilitation qui peut parfois confiner à la mise en scène. Ville postmoderne car éclectique, hétérogène, faisant cohabiter plusieurs temps dans plusieurs architectures, «Ville de représentation » pour le géographe Boris Grésillon car symbole et centre de l'Allemagne réunifiée, Berlin est aussi une « ville-simulacre » selon l'expression de Jean Baudrillard : au même titre que Los Angeles, objet d'étude du philosophe, elle répond au principe de simulation du passé, où le passé réel est enseveli sous une reconstruction falsifiée, simulée. L'exemple le plus frappant est la reconstruction (votée mais pas encore achevée à l'heure où nous écrivons) de la façade du château de Berlin (*Berliner Stadtschloss),* résidence des Hohenzollern jusqu'en 1918, entièrement rasé au sortir de la guerre, en lieu et place du Palais de la République (*Palast der Republik)*, édifice symbolique de la RDA qui abrita la *Volkskammer* (chambre du peuple). Vouloir faire ressusciter « ce qu'on aurait aimé voir » ou « ce qu'on ne voit plus » n'est pas sans risque, Werner Sewing voit en Berlin le risque d'un parc à thème de l'histoire allemande[32]. L'exemple de la reconstruction du *Nicolaiviertel,* quartier situé dans la proximité immédiate de l'Alexanderplatz et plus vieux foyer de peuplement berlinois, qualifié de « Disneyland berlinois » par de nombreux commentateurs, a cristallisé la réflexion sur les vertus de ces nombreux monuments mémoriels qui fleurissent à Berlin.

. *Mémoire-simili contre remémoration*

Régine Robin prend elle l'exemple du monument de la Bernauer Strasse qui entoure un des derniers vestiges du Mur : celui-ci a dû être restauré avant d'être inauguré. Pour la chercheuse québécoise, cette restauration simulacre est symptomatique d'un nouveau rapport au passé qu'elle analyse comme « mémoire-simili », c'est-à-dire comme la « mise en spectacle du passé, […] soit à des fins ludiques de pur divertissement dans des buts commerciaux, ou […] soit à des

[32] Werner SEWING, « Herz, Kunstherz oder Themenpark? Deutungsversuche des Phänomens Potsdamer Platz », *v. Rauch, Yamin und Jochen Visscher: Der Potsdamer Platz-Urbane Architektur für das neue Berlin. Berlin*, 2000 p. 57 : Die Spandauer Vorstadt versucht zu sein, was Schwabing für München vor längerer Zeit war. Das Nicolaiviertel, eines der rares Produkte der DDR-Postmoderne, kommt in seiner Künstlichkeit dem Potsdamer Platz sehr nahe Die Friedrichstadt übt die Hochnäsigkeit der Hamburger Innenstadt, der Pariser Platz hingegen gehört zu den Pressenthemenparks. Einzig die alten Zentren der geteilten Stadt zeigen Gebrauchsspuren des Alten: Alexanderplatz und Breitscheidtplatz.

fins d'une instrumentalisation du passé ou de sa transmission »[33]. Dans ce processus, le réel est substitué aux signes du réel, il empêche la remémoration qu'elle définit comme :

> […] une « île du temps » et permet la constitution d'un espace de contemplation rétrospective. Elle s'installe sur le silence, les manques, les trous, les bribes, elle permet un certain travail du silence en nous, de la confrontation non pas avec des images mais avec l'absence même, avec la ruine, avec une conscience historique de l'enruinement qui ne fait pas l'économie de la perte. Loin des mémoires saturées, elle ouvre un espace tiers.[34]

Figurer l'absence, donner corps à l'impossibilité mémorielle, à la perte et au vide, c'est aussi l'analyse du Berlin de Christian Prigent pour qui :

> Berlin est un sonnet mallarméen détruit. Comme si cette ville était La Ville – en tant qu'absente de toute ville, et d'abord d'elle-même. Et comme si elle était du coup aussi une sorte de (pur) temps historique- Le Temps, absent de tout temps. L'histoire absente de toute (petite ou grande) histoire.[35]

Pour Régine Robin, le travail de remémoration est rendu possible par l'édification de « contre-monuments » qui prend le parti de dérouter le visiteur, de le questionner, et non de lui imposer un réel sans contradiction, d'où le tragique serait absent. Elle prend pour exemple le dispositif de « La maison manquante » de Christian Boltanski près de la Synagogue de l'Oranienburger Strasse. Inauguré en octobre 1990, il s'agit de plaques apposées aux murs des immeubles adjacents à cette maison manquante, plaques sur lesquelles figurent les noms des anciens occupants de la maison, leur profession et leur date de disparition (presque toujours 1942). Pour la chercheuse québécoise, le travail du plasticien français relève davantage du *Mahnmal* (qui concerne la mémoire du refoulé, du honteux) en ce qu'il s'oppose en allemand au *Denkmal* (qui relève de la mémoire officielle, et commémore souvent les hauts faits d'une nation).

. *Enjeux idéologiques*

Si le choix d'un vocable est loin d'être innocent, on peut s'interroger également sur les choix de mémoire faits par les pouvoirs publics depuis la Réunification. En témoignent les récents débats sur le Mémorial pour les Juifs d'Europe assassinés (*Denkmal für die ermordeten Juden Europas*) qui opposaient les partisans de ce Mémorial à ces détracteurs -parmi lesquels Günter Grass- qui souhaitaient un monument destinés à toutes les victimes de la barbarie nazie (tziganes, homosexuels, opposants politiques, slaves). Depuis son inauguration en 2005, le mémorial, composé de 2 711 stèles de béton, est un passage obligé pour tous les touristes. (il a fallu quelques semaines pour dépasser les 60 000 visiteurs). La grande vitalité du débat public concernant la politique mémorielle témoigne des difficultés à appréhender l'héritage patrimonial et plus encore

[33] Régine ROBIN, *La mémoire saturée*, Paris, Stock, 2003, p. 59.
[34] Régine ROBIN, *Berlin chantiers : Un essai sur les passés fragiles*, Paris, Stock, 2001, p. 30-31.
[35] Christian PRIGENT, *Berlin, deux temps, trois mouvements*, *op. cit.*, p. 39-40.

à gérer le passé (*Vergangenheitsverwaltung*). Pour Régine Robin, le travail de mémoire berlinois est davantage tourné vers son chapitre le plus sombre, l'Holocauste, alors même que les traces d'un passé plus récent, celui de la RDA, sont victimes d'une « démémoire » qui oublie, lessive, efface […] »[36]. La destruction du Palais de la République, qui fut un lieu de rencontres, de culture et de vie citoyenne, a été vécue par certains habitants de l'ex-Berlin Est comme un affront à leur histoire. Il témoigne dès lors de mémoires antagonistes encore à l'œuvre dans l'inconscient collectif allemand. Plus encore, le sort réservé à la *Neue Wache* témoigne des enjeux idéologiques des lieux de mémoire berlinois : la « nouvelle garde » fut d'abord destiné à abriter la garde du château royal, puis un monument aux morts après la Première Guerre Mondiale, consacrée après sa restauration en 1960 aux « victimes du fascisme et du militarisme » ; la réunification a été synonyme d'une restauration (elle est désormais ornée d'une d'une pietà de la sculptrice communiste Käthe Kollwitz, symbolisant la mère allemande pleurant son fils) et d'une nouvelle dédicace « aux victimes de la guerre et de la dictature ». Ce nouveau mémorial est loin de faire l'unanimité : d'anciens communistes sont choqués de l'assimilation du III° Reich et du régime communiste ; tout comme la communauté juive s'étonne d'une déploration de tous les morts de la guerre quel qu'ait été leur rôle. Les romans d'Irina Liebmann (qui fut la fille de Rudolf Herrnstadt, un journaliste d'origine juive qui fut d'abord dignitaire du régime communiste pour en être finalement brutalement exclu) sont tributaires de cette réflexion sur la concurrence des mémoires et sur les enjeux idéologiques de la maîtrise du passé. Son roman *Les femmes libres* entrecroisent les deux mémoires dans une construction narrative volontairement chaotique.

. *Ville-relique et lieu de mémoire*

Ainsi la reconstruction de la ville est l'occasion d'un combat idéologique qui arrive parfois masqué. Cette muséification mémorielle de la ville est aussi l'occasion de réfléchir sur l'identité allemande : se réapproprier son passé est en effet l'occasion de se reconstruire dans une dimension thérapeutique. Plus loin, cette obsession de la maîtrise du passé attribue à Berlin sa nouvelle identité : Berlin est devenue, depuis la Réunification, la ville-relique du XX° siècle comme l'analyse Susanne Ledanff qui voit en Berlin « la ville de l'histoire »[37]. Dans une dimension nationale, elle est devenue un « lieu de mémoire » selon la définition de l'historien Pierre Nora, c'est-à-dire un lieu qui fonde l'identité et qui est investi d'un affect par les mémoires collectives. Rien d'étonnant dès lors que lui soit consacrée de très nombreux articles des

[36] Régine ROBIN, *Berlin chantiers : Un essai sur les passés fragiles*, Paris, Stock, 2001, p. 24.
[37] Susanne LEDANFF, *Hauptstadtphantasien: Berliner Stadtlektüren in der Gegenwartsliteratur 1989-2008*, Bielefeld, Aisthesis Verlag, 2009, p. 62.

Erinnungsorte recensées par Etienne François et Hagen Schulze[38]. L'appréhension des auteurs de notre corpus est donc nécessairement marquée par les stigmates de la mémoire collective, pouvant aller jusqu'à un véritable imaginaire historique autour de la ville. Pour Susanne Ledanff l'espace urbain berlinois se décline à la manière d'un texte, il prend la forme d'un grand récit de l'histoire allemande :

> Wie diese Vielschichtigkeit, die scharf hervortretenden Diskontinuitäten, ja das Fehlen eines geschlossenen Stadtbilds, das lange Zeit das Zentrum dominierte, zustande kam, ist bekannt und führt zurück zur Geschichte der Brüche der Stadtentwicklung, der Kriegszerstörungen und der Folgen ideologischer Konfrontationen und des modernen Städtebaus. Das heißt, dass die für den Betrachter « bedeutungslose » Postmodernität von Juxtapositionen verschiedener Stadtepochen im Fall von Berlin in Form einer historischen « Erzählung » verstanden werden kann.[39]

. *Imaginaire des ruines*

Ce grand récit n'est cependant pas linéaire. Parce que les époques se superposent ou que les plus récentes ensevelissent les plus anciennes (comme c'est le cas de la *Neue Wache*), parce que certains monuments jouent sur la présence ou l'absence (comme c'est le cas du Mémorial pour les Juifs d'Europe assassinés et ses pierres tombales anonymes), parce que d'autres monuments jouent sur les restes, les trous, les marques du passé (la *Gedächtniskirche* et son clocher endommagé), le « texte berlinois » est tronqué, malmené :

> Berlin-as-text remains first and foremost a historical text, marked as much, if not more, by absences as by the visible presence of its past, from prominent ruins such as the Kaiser-Wilhem-Gedächtniskirche at the end of the famous Kurfürstendamm to World War II bullet and shrapnel marks on many of its buildings.[40]

Cette spécificité berlinoise est à l'origine de tout un imaginaire du corps malade dans certaines œuvres allemandes, mais également à un retour vers l'esthétique des ruines d'un Caspar David Friedrich. Paradoxalement, cette imagerie d'un passé qui contamine encore la ville n'exclue pas une perception résolument tournée vers l'avenir.

. *Le chantier berlinois*

Déjà en 1910, Karl Scheffer déclarait que le destin berlinois était un devenir perpétuel (*Das Stadtschicksal Berlin :* « *immerfort zu werden und niemals zu sei*n »), il semblerait que ce soit encore le cas. C'est en tous cas la conviction de Jean-François Côté :

---

[38] François ETIENNE et Hagen SCHULZE (dirs.), *Deutsche Erinnerungsorte*, München, C. H. Beck Verlag, 2001, vol.1, 742 p ; François ETIENNE et Hagen SCHULZE (dirs.), *Deutsche Erinnerungsorte*, München, C. H. Beck Verlag, 2001, vol.2, 738 p ; François ETIENNE et Hagen SCHULZE (dirs.), *Deutsche Erinnerungsorte*, München, C. H. Beck Verlag, 2001, vol.3, 784 p.

[39] Susanne LEDANFF, *Hauptstadtphantasien: Berliner Stadtlektüren in der Gegenwartsliteratur 1989-2008*, Bielefeld, Aisthesis Verlag, 2009, p. 69.

[40] Andreas HUYSSEN, « The Voids of Berlin », *Journal of Critical Inquiry*, Automn/1997 p. 60.

> En effet, si un des aspects centraux de Berlin apparaît maintenant être ce « spectacle de la destruction», qui transparaît autant dans les phases successives de la fulgurante reconstruction de l'après-Deuxième Guerre et de l'après-réunification, que dans un imaginaire artistique de la ruine et des cimetières inexorablement lié à la ville, il devient difficile de voir comment on peut envisager qu'elle soit simultanément le symbole d'un avenir universel. Et pourtant, c'est bien ce sens qui est envisagé, non seulement dans la foulée du mouvement de la mondialisation qui reconfigure par exemple la Potsdamer Platz […], mais également dans la reconstruction du Reichstag à l'image d'une « démocratie nationale transparente », de même que dans les efforts gigantesques consentis par les différents ordres de gouvernement à l'égard du développement culturel de la métropole berlinoise – tout autant par ailleurs que dans les flux migratoires, le développement de l'underground artistique et les recompositions du tissu humain de la ville.[41]

Ville d'avenir, Berlin est donc aussi un chantier délibérément tourné vers l'avenir. Un chantier qui se décline au pluriel pour les géographes Dorothee Kohler et Boris Grésillon qui dressent les 6 travaux d'Hercule de la capitale allemande : chantier politique et institutionnel, chantier économique, chantier géopolitique, chantier urbain et enfin chantier identitaire[42]. C'est ces deux derniers chantiers qui vont trouver le plus d'écho dans nos œuvres en raison d'un lien indéfectible entre lieu et identité sur lequel nous reviendrons dans notre troisième partie. Toujours est-il que cette imagerie du chantier, si prégnante dans nos œuvres, est à la source d'un nouveau mythe berlinois.

[41] Jean-François COTE, « Le spectacle du monde », *op. cit.*, p. 241.
[42] Boris GRESILLON et Dorothee KOHLER, « Berlin, capitale en attente », *op. cit.*

4. Un mythe berlinois ?

On le voit donc à travers cette rapide excursion dans les paradoxes du Berlin contemporain, la ville résiste aux perceptions trop univoques. Dès lors il peut paraître également particulièrement malaisé de s'interroger sur le mythe berlinois. Car il n'y pas un mythe mais bien des mythes berlinois. Pour le directeur de l'exposition « Mythos Berlin » qui eut lieu en 1984 à Berlin-Ouest, les différentes facettes de ce mythe se sont exprimées durant son histoire mouvementée :

> Während andere Städte sich langsam in ein mythisches Bild hin eingegraben haben, ist die Berliner Geschichte geprägt vom schroffen Wechsel ihrer Mythen. Nur wenige Jahrzehnte trennen die Kolonistenstadt von der Industriestadt des Gründungsfiebers, die Reichshauptstadt von der Frontstadt Berlin des Kalten Krieges und diese wiederum von lasziven Eldorado der Subkulturen, dem touristischen Zentrum der großen Kongresse, dem aufgefächerten Terrain von kulturellen und künstlerischen Aktivitäten.[43]

Rendre compte de l'intégralité des virtualités du mythe berlinois au cours de son histoire apparaît comme une entreprise trop ambitieuse pour notre projet, néanmoins son influence sur notre corpus peut sembler discutable (l'image de la caserne militaire récurrente au XVIII° siècle pour évoquer Berlin, est aujourd'hui complètement absente des mémoires collectives). Il s'agira donc pour nous de réunir quelques-unes des images qui ont été dominantes dans les discours (hors littéraire qui sera traité plus loin) sur Berlin, des « vignettes » auxquelles on a pu associer la ville durant son histoire et qui nous semblent particulièrement fertiles pour tenter d'approcher l'inconscient collectif. Ces vignettes se construisent bien souvent du tissage des discours politiques et artistiques dans lequel le cinéma se taille la part du lion. C'est pourquoi nous avons choisi délibérément de les illustrer autant que faire se peut d'exemples cinématographiques, car le septième Art, art de l'image en mouvement et art populaire, nous semble avoir été un moteur sinon un médiateur privilégié du mythe berlinois. Là encore, notre ambition n'est pas d'être exhaustif mais juste de témoigner, à notre échelle, modeste, de l'imagerie relative à la ville à un moment donné.

. *Parvenüpolis / Metropolis / Sodome*

La première image qui nous semble pertinente pour appréhender le mythe du Berlin contemporain est paradoxalement historique. Elle est précisément datée du temps de la République de Weimar. Le statut de *Parvenüstadt* est consécutif de l'incroyable développement de la ville, en particulier culturel en cette période. Le film documentaire de Walter Ruttmann, *Berlin : Die Sinfonie der Großstadt* (1927) rend hommage à cette extraordinaire ascension urbaine et à ses symboles que sont les transports en commun. L'Europe, alors dominée par Londres, Paris et

[43] Ulrich BAEHR (dir.), *Mythos Berlin: Wahrnehmungsgeschichte einer industriellen Metropole*, Berlin, Verlag Ästhetik und Kommunikation, 1984, p. 9.

Vienne, voit s'imposer avec une rapidité étonnante cette nouvelle capitale. Plus loin, la loi dite du « Grand Berlin » la place devant ses concurrentes sur la superficie et véritable rivale sur la population. Une population très hétérogène entre les ouvriers, héros du film amateur *Menschen am Sonntag* (1930) et l'arrivée massive d'artistes de tous horizons qui complète le tableau d'une grande ville trépidante, rapide, dangereuse et surtout sulfureuse. Il semble que l'ouverture du premier Institut de Sexologie en 1919 n'y soit pas pour rien. L'écrivain franco-allemand Yvan Goll va contribuer activement à la formation de ce mythe en publiant *Sodome et Berlin* en 1929, qui raille cette ville où l'on « avoue publiquement son goût pour la drogue, prône l'avortement mystique et affiche des tendances homosexuelles et lesbiennes »[44]. Le titre de *Metropolis*, tout comme celui de Babel est un héritage du film éponyme de Fritz Lang, réalisé en 1927, que de nombreux commentateurs associèrent spontanément à la capitale allemande, championne des inégalités et des contrastes entre la vie de plaisirs luxueux du centre-ville et la masse toujours croissante des travailleurs miséreux des *Mietskaserne*. Si ce mythe jouit encore d'une incroyable vitalité aujourd'hui, c'est qu'il est le symbole de l'âge d'or de la ville, de l'apogée de son rayonnement mondial. Aujourd'hui encore il est le modèle sur lequel on évalue notre Berlin contemporain et sur lequel on fonde ses espoirs de renaissance : il explique notamment son incroyable boulimie culturelle et la grande liberté de mœurs qui y règne, qui sont devenues les attributs- étendards.

. *La part de l'ombre*

Cependant cette propension à percevoir la ville comme un lieu dangereux et malsain n'est pas propre à Berlin. Comme l'explique Walter Siebel, la ville européenne est depuis son développement le lieu de projection des angoisses de la civilisation moderne :

> […]Die europäische Stadt ist nicht nur eine Maschine, sie ist auch die Projektionsfläche von Sehnsüchten und Ängsten. […] Zur historischen europäischen Stadt gehören der Golem in Prag und Jack the Ripper in London. Die europäische Stadt hat eine Tag- und eine Nachtseite. Sie bietet Sicherheit und Ordnung, aber sie lässt auch Raum für Unordnung und Unsicherheit. Urbanität richtet sich auch gegen die öffentliche Ordnung, gegen die glatte, übersichtliche, licht- und sonnendurchflutete Stadt des gesitteten Bürgertums. Zur Urbanität gehören die halb- und illegalen Aktivitäten, die Schattenwirtschaft, die verdrängten oder doch verborgenen Seiten menschlichen Verhaltens.[45]

Si aujourd'hui la mythologie de la grande ville a évolué, il n'empêche que l'imaginaire collectif (et avec lui nombre d'œuvres artistiques consacrées à la ville) est encore grandement marqué par une perception de la ville comme inquiétante. Ses principales caractéristiques sont l'aspect labyrinthique qui rend l'orientation difficile, la présence éventuelle de souterrains ou d'égouts

[44] Yvan GOLL, *Sodome et Berlin*, Paris, Circé, 1995, p. CITATION A VERIFIER.
[45] Walter SIEBEL, *Die europäische Stadt*, *op. cit.*, p. 19-20.

comme des lieux d'une urbanité secrète, n'obéissant qu'à ses lois propres et enfin l'omniprésence de la nuit :

> La ville nocturne fait partie des thèmes privilégiés du roman urbain. On sait combien la nuit modifie les espaces et les choses, intensifie les expériences, sollicité les fantasmes et les hallucinations. La grande ville nocturne crée non seulement son propre espace sensoriel mais devient également un lieu propice à la rêverie et aux promenades solitaires, sans parler du crime.[46]

Un film comme *M le Maudit* (*M – Eine Stadt sucht ein Mörder*, 1931) rend particulièrement compte de cet imaginaire de la grande ville comme lieu du crime et de la nuit. On verra que le temps et ses rythmes (jour/nuit /saisons) prennent une importance souvent considérable dans la manière dont s'organise la vision de Berlin dans nos romans, comme si la ville s'écrivait dans un rapport particulier au temps et à la météo.

. *Germania, la destruction, le Mur*

Trois mythes berlinois qui ne sont plus mais qui ont durablement marqué le XX° siècle. Germania résume ce qu'aurait pu être Berlin et qu'elle ne fut jamais, faute de temps et de moyens, sous le coup des projets architecturaux grandiloquents discutés par Adolf Hitler et son ministre-architecte Albert Speer. Quelques projets, tels que la création d'un grand axe dans la ville, la construction d'une autoroute sous l'axe Est-Ouest (dont 10% ont été effectivement réalisés) et le placement du *Siegessäule* au centre, loin du Reichstag, où il était placé à l'origine, ont été effectués. La ville apparaît encore davantage impressionnante et dans une totale opposition avec la province comme en témoigne le film de Wolfgang Liebeneiner, *Großstadtmelodie* (1942) qui met en scène une jeune provinciale en quête de gloire sur le sol berlinois. Après la guerre, Berlin, détruite, incarne la chute du régime et les ravages de la guerre par cette « année zéro » qu'est 1945. Synecdoque d'un pays entier comme en témoigne le film de Roberto Rossellini. Le suicide du petit Edmund dans les dernières minutes du film offre une conclusion très pessimiste à cette période de l'histoire allemande marquée du sceau de la misère, de la culpabilité et de la peur. Le cinéaste allemand Wolfgang Staudte propose lui un récit de la réconciliation avec *Les assassins sont parmi nous* (1946).

Puis le mur, qui en partageant la ville la marginalise encore pour en faire une île et un Finistère, identité schizophrénique qu'interrogera notamment Wim Wenders dans *Les Ailes du désir*. A l'ouest, elle est tantôt la fenêtre du monde libre, parfois sa vitrine, surtout une île perdue dans l'Océan communiste. A l'est, elle est à la fois la capitale (le centre) et une marge (la frontière avec le monde occidental). Partout elle est l'image de la division, de l'enfermement, de la suspicion

[46] Christina HORVATH, *Le roman urbain contemporain en France*, *op. cit.*, p. 50.

généralisée. Si ces images ne sont plus d'actualité lorsqu'on évoque le Berlin contemporain, elles sont malgré tout encore présentes dans les vestiges qu'elles ont laissés sur le sol berlinois et bien évidemment dans les têtes de nos auteurs.

. *Le Chantier*

Aujourd'hui, c'est l'image du chantier qui prévaut dans la perception de Berlin. Mais c'est un chantier qui se met en scène, qui témoigne à la fois d'un goût pour le chaos, mais également d'une volonté d'en faire une attraction : le chantier berlinois est un spectacle comme l'explique Susanne Ledanff :

> […] Die Großbaustelle ist ein ambivalentes Schauspiel. In ihrer physischen Form enthält sie verführerische – oder bedrohliche – Bilder des Unterfertigen und Anarchistische, die auf die diskursiven Ideologien, denen sie ihre Entstehung verdanken, hindeuten : die Megalomanien Bauprojekte der Stadtplanung, des Regierungsviertels und der privaten Investoren. Hieraus entstand der Symbolwert der Baustelle wie auch aus den zusätzlichen Inszenierungen des Baugeschehens durch die zahlreichen Festivals der « Schaustelle ».[47]

Le documentaire de Hubertus Siegert, *Berlin Babylon*, sorti en 2001, offre une vivante illustration de cette dimension spectaculaire : multipliant les plans de destruction et de reconstruction sur la musique électro du groupe *Einstürzende Neubauten* (littéralement : Nouvelles Constructions qui s'effondrent), le film est également un clin d'œil au poème visuel que fut le documentaire de Walter Ruttmann, *Berlin- die Sinfonie der Grosse Stadt*, sorti en 1927. Mais le chantier berlinois c'est avant tout une adéquation entre un lieu et un peuple récemment réunifié : à la fois identitaire, thérapeutique et psychologique – nous en trouverons de nombreuses et riches illustrations dans notre corpus.

. *ProvinzBerlin*

Enfin le dernier mythe berlinois contemporain, et n'en n'est pas moins historiquement fondé, n'a pas dépassé les frontières allemandes. C'est l'éternelle rivalité entre les cités allemandes qui en est la source, mais également les particularismes langagiers de la ville (la *Berliner Schauze*, littéralement la gueule berlinoise) comme l'explique John Schultz :

> Berliners are proud of their dialect. They have even given it a name : *die Berliner Schnauze*. The *Berliner Schnauze* is a mixture of humor, creative expressions, and aggressiveness. Berliners have mastered their *Schnauze* and pass on its unique, comical characteristics from generation to generation.[48]

[47] Susanne LEDANFF, *Hauptstadtphantasien*, *op. cit.*, p. 87.
[48] John SCHULTZ, « Berliner Schnauze: Divergence of Modern Berlinisch from High German », *Perspectives: Student Journal of Germanic and Slavic Studies*, 2006, vol. 14, p. 1.

Rolf Lindner a mené une véritable enquête pour étudier e ce qu'il nomme la mythographie de Berlin, c'est-à-dire la façon dont celle-ci est perçue dans les discours quotidiens : il a pour cela proposé un certain nombre de qualificatifs que ses interlocuteurs devaient mettre en relation avec des noms de villes allemandes. Pour lui, Berlin s'incarne à travers un personnage considéré comme représentatif de la ville : le *Proll* (littéralement prolo) qui s'oppose en premier lieu au *Schnösel* (qu'on pourrait qualifier de petit prétentieux arrogant), typique de Hambourg :

> Le rapport de tension entre le Schnösel de Hambourg et le Proll berlinois laisse deviner une relation symbolique entre villes qui semble avoir son écho nord-américain dans le rapport entre New York et Chicago. Ce n'est pas un hasard si au cours de son histoire Berlin n'ait guère été comparé avec New York, mais plutôt invariablement avec Chicago, en vertu de sa croissance, de son impétuosité et de sa dureté.[49]

Pour le savoureux auteur, la critique de la condition berlinoise se résume à trois grands aspects : le mauvais goût (qui s'illustre notamment par la folklorisation de la *Currywurst*, spécialité locale), le mauvais style (« ennemi juré de l'ostentatoire et de l'extravagant, le « conformisme des classes dominées », mis en évidence par Bourdieu, semble constituer ici l'axe du style berlinois »[50]), et enfin les mauvaises manières (agressivité permanente du berlinois, saleté de l'habitant et de son chien, attribut nécessaire) à mettre en relation avec le mythe de la *Parvenüstadt*. Trop tard venue, la ville n'a pas su se constituer une véritable élite bourgeoise sur le modèle de Munich ou d'Hambourg (abstraction faite des juifs berlinois, rapidement émancipés et culturellement exigeants) ce qui explique ses ratés dans l'imaginaire urbain allemand. Mais cette image d'une *Provinzberlin* sont principalement tributaires d'*a priori* de journalistes et tend à battre en retraite selon Susanne Ledanff :

> Die Wahrnehmung Berlins ist oft vergangenheitsorientiert und hat sich nicht von der Erschütterung durch die « Provinzialisierung » Berlins in fast fünfzig Jahren Nachkriegsvergangenheit erholt. Der Anti-Berlin-Affekt und seine diversen Begründungsmuster, spürbar etwa im Beharren auf dem Status quo der deutschen Dezentralisierung der Nachkriegszeit, schwingt noch im « Sittenbild » de « popkulturellen Quintetts » mit. Der Affekt gegen den « hässlichen » Berliner und seine Spießigkeit einerseits, die belächelten Selbstinszenierungen der neuen Schickeria andererseits, all das sind Topoi des Berlinjournalismus und teilweise auch der literarischen Stadtbilder, die darauf hindeuten, dass es schwer fällt, die Stadt in den normalen Ingredienzien des Großstadtlebens und auch des Faszinosums der radikalen Stadtveränderungen wahrzunehmen.[51]

Si cette vision peu flatteuse de Berlin est plus rarement opposée, certains auteurs français (Santoni, Cendrey) et allemands (Wladimir Kaminer qui n'a finalement pas été retenu à notre corpus), n'hésitent pas à convoquer discrètement cette imagerie, principalement à des fins humoristiques.

---

[49] Rolf LINDNER, « Le grand récit des crottes de chien. De la mythographie de Berlin », *Sociologie et sociétés*, 2005, vol. 37, n° 1, p. 218.
[50] *Ibid.*, p. 223.
[51] Susanne LEDANFF, *Hauptstadtphantasien*, *op. cit.*, p. 37.

Nous arrivons au terme de cette excursion dans la mythologie berlinoise qui se caractérise par sa richesse mais aussi sa complexité ; un autre *Sonderweg* berlinois en somme :

> Berlin – das ist die Geschichte von Abrissen und Umbauten, von Zerstörung und Teilung, von neuen und alten Ghettos; das ist die Geschichte einer Stadt, de nie zur Ruhe gekommen ist, in ihrer Identität ständig schwankend zwischen Provinzialismus und Weltstadtsehnsüchten, zwischen eingemauerten Freiräumen und hoffnungslosem Pragmatismus; das ist eine doppelt geteilte Stadt, in zwei ungleiche Teile zerfallend, ein empfindlicher Schnittpunkt im Ost-West-Konflikt. Das hat seine Spuren in den Menschen dieser Stadt hinterlassen, ablesbar an den Bildern, die sie von dieser Stadt prägten.[52]

[52] Ulrich BAEHR (dir.), *Mythos Berlin*, *op. cit.*, p. 9.

II. Berlin et la littérature

1. Berlin, capitale littéraire ?

Il convient maintenant d'étudier une autre dimension du prisme berlinois en relation directe avec notre objet de recherche : peut-on parler de Berlin comme d'une ville littéraire ? La réponse n'est pas si évidente, au vu du nombre de maisons d'édition implantées sur son sol. En effet, le Mur a fait beaucoup de mal au développement éditorial berlinois, puisque dans les grandes maisons, seules les éditions Ullstein se sont maintenues à Berlin-Ouest. La population estudiantine a favorisé l'apparition de petites maisons dites « gauchisantes » comme le Wagenbach Verlag et le Rotbuch Verlag. Côté Est, le tableau est similaire : une grande maison, l'Aufbau Verlag (qui possède à son catalogue Theodor Fontane, Anna Seghers ou Bertold Brecht) et des petites maisons connues pour leurs opinions contestataires et leur publication de pamphlets (Christoph Links, Basisdruck). De même, Berlin en comparaison à Paris compte bien peu de librairies indépendantes : on peut citer Bücherbogen, considérée comme la meilleure librairie de Berlin et quelques autres (Marta Schöller, la libraire française Zadig, Bücherwürmer à Friedrichshain), le quartier de Charlottenburg concentrant la majeure partie de ce type de commerce. Cependant l'année 2009 marque peut-être le début de la renaissance de Berlin comme ville éditoriale puisque la maison Suhrkamp a déménagé son siège de Francfort à Berlin. Pour le moment Rowohlt et Fischer n'ont pas suivi, mais il s'agit tout de même d'un signal fort qui installe durablement Berlin dans le paysage éditorial, même si la ville conserve toujours la troisième position derrière Francfort et Munich.

Cependant la place de Berlin en tant que ville de littérature se construit par d'autres biais : ainsi pas moins de quatre lieux à Berlin sont dédiés aux rencontres littéraires : Literarisches Colloquium Berlin de Wannsee, le Literaturforum installé dans l'ancienne résidence de Brecht à Mitte, le Literaturhaus Berlin, à Charlottenburg, uniquement consacré à la poésie et enfin le literaturWERKstatt à Prenzlauer Berg. Ainsi chaque jour de nombreux événements se déroulent dans la capitale berlinoise : rencontres avec des auteurs, lectures, conférences. Surtout, la ville rayonne d'un point de vue littéraire par les nombreux auteurs installés sur son sol. Depuis les années 20 la ville a vu défiler de nombreux auteurs illustres de Theodor Fontane à la famille Mann : une série de visites sur le thème du Berlin littéraire[53] sont même régulièrement organisées. Si les années 20 sont toujours les premières évoquées, Berlin a continué tout au long du XX° siècle à être un port d'attache pour les auteurs de tous horizons, en témoigne le très beau livre de

[53] *Berliner Autoren Führungen | auf den Spuren berühmter Dichter wandeln*, http://berliner-autoren-fuehrungen.de/, consulté le 5 mars 2013.

photographies de Renate von Mangoldt, intitulé *Berlin literarisch*[54], et qui offre le portrait de pas moins de 120 auteurs berlinois dans leur lieu de vie et de travail : 120 auteurs de toute nationalité, résidents sur le sol berlinois en 1988, à l'est comme à l'ouest. Aujourd'hui s'il est difficile de déterminer le nombre d'écrivains français ou étrangers résidant sur le territoire berlinois, un récent article d'Odile Benyahia-Kouider estimait à une quizaine le nombre d'écrivains français expatriés à Berlin[55].

[54] Renate von MANGOLDT, *Berlin literarisch: 120 Autoren aus Ost und West*, Berlin, Argon Verlag, 1988, 266 p.
[55] Odile BENYAHIA-KOUIDER, *Berlin, capitale des écrivains français*, http://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20121122.OBS0218/berlin-capitale-des-ecrivains-francais.html, consulté le 20 mars 2014.

2. Berlin, thème littéraire ?

Si Berlin apparaît donc aujourd'hui comme une ville à l'aura littéraire incontestable, il convient maintenant de s'interroger sur sa propension à inspirer les auteurs qui y résident. L'examen de notre questionnaire témoigne de la pertinence de cette question, de nombreux auteurs de notre corpus, ont conscience voire revendiquent l'inscription de leur œuvre dans une tradition. Sur le plan éditorial, il existe sans conteste une *Berlinliteratur*, en témoigne les nombreuses anthologies qui se multiplient dans les rayonnages des librairies. Il serait impossible de toutes les évoquer mais on peut retenir côté français *Le goût de Berlin*[56] et le *Berlin, anthologie littéraire*[57], réalisée par Ingrid Ernst, qui attestent de la vitalité du sujet berlinois à travers les siècles. Côté allemand, on dénombre plus d'une trentaine de titres, se concentrant en très grande majorité sur une période qui va des *Gründerjahre* à aujourd'hui. La totalité du marché allemand est concerné : en témoigne outre les ouvrages d'éditeurs locaux (*Hier schreibt Berlin* chez Ullstein[58], *Literaturort Berlin*[59] – entre autre- chez Argon), l'intérêt des grosses maisons d'édition de Francfort (chez Fischer : *Berlin : Eine Lese-Veführung*[60] sorti en 2009 ou *Berlin ist ein Gedicht. Lyrische Grüße aus der Hauptstadt*[61] daté de 2001; chez Suhrkamp : *Literarischer Führer Berlin*[62]) ou du Sud de l'Allemagne (*Berlin, mit deinen frechen Feuern : 100 Berlin-Gedichte*[63] publié par Reclam en 1997). Le genre du guide littéraire consacré à Berlin semble avoir de beaux jours devant lui au vu de l'engouement des éditeurs à offrir des ouvrages parfois redondants. *Berlin. Eine literarische Entdeckungsreise*[64] et *Berlin. Ein literarischer Reiseführer*[65] chez Wissenschaftliche Buchgesellschaft ou les monographies berlinoises (*Spaziergänge durch Fontanes Berlin*[66] chez Arche Verlag ou *Mit Brecht durch Berlin : Ein literarischer Reiseführer*[67] chez Suhrkamp).Enfin, il nous faut mentionner un nouveau produit éditorial qui connaît lui aussi un vif succès dans les librairies allemandes : il s'agit d'anthologies et de recueils thématiques initiés par commande aux auteurs. Les sujets sont très divers, de la jeune génération

[56] Le Pollotec KRISTEL (dir.), *La goût de Berlin*, Paris, Mercure de France, coll. « Le petit Mercure », 2008, 128 p.
[57] Ingrid ERNST (dir.), *Berlin: anthologie littéraire*, Quai Voltaire, 1993, 296 p.
[58] Herbert GÜNTHER (dir.), *Hier schreibt Berlin: Eine Anthologie*, Berlin, Ullstein, 1998, 333 p.
[59] Günther RÜHLE (dir.), *LiteraturOrt Berlin*, Berlin, Argon Verlag, 1994, 200 p.
[60] Julia GOMMEL et Steffen GOMMEL (dirs.), *Berlin: Eine Lese-Verführung*, Frankfurt am Main, Fischer, 2009, 288 p.
[61] Peter GEISSLER (dir.), *Berlin ist ein Gedicht: lyrische Grüsse aus der Hauptstadt*, Frankfurt am Main, Fischer, 2001, 140 p.
[62] Fred OBERHAUSER et Nicole HENNEBERG, *Literarischer Führer Berlin*, Frankfurt am Main, Insel Verlag, coll. « Suhrkamp », 1998, 540 p.
[63] Hans SPEIER (dir.), *Berlin, mit deinen frechen Feuern: 100 Berlin-Gedichte*, Stuttgart, Reclam, 1997, 142 p.
[64] Wolfgang FEYERABEND, *Berlin: Eine literarische Entdeckungsreise*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2010, 223 p.
[65] Ansgar BACH (dir.), *Berlin. Ein literarischer Reiseführer*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2007, 208 p.
[66] Wolfgang FEYERABEND, *Spaziergänge durch Fontanes Berlin*, Hamburg, Arche Verlag, 2008, 184 p.
[67] Michael BIENERT (dir.), *Mit Brecht durch Berlin: Ein literarischer Reiseführer*, Frankfurt am Main, Insel Verlag, coll. « Suhrkamp », 1998, 284 p.

sur le Berlin contemporain dans *Die Stadt nach der Mauer*[68] (textes réunis par Ulrich Janetzki et Jürgen J. Becker pour les éditions Ullstein) à l'opposition ville/campagne, Berlin/Brandenburg dans *Raus aus der Stadt! - Eine Berlin-Brandenburger Anthologie*[69] aux éditions Satyr.

Ainsi la massive production éditoriale témoigne incontestablement de l'existence d'une *Berlinliteratur*. Mais la question est pertinente si les auteurs eux-mêmes éprouvent un sentiment d'appartenance à une tradition déjà centenaire. La réponse n'a pas toujours été évidente, puisque dans les années d'après-guerre, les écrivains de la RDA n'ont qu'un accès limité à leurs prédécesseurs, qui ne bénéficient pas encore de l'aura qu'ils possèdent maintenant :

> A third fundamental problem for them was the uncertainty, created by the narrowness of the officially fostered view of their German cultural heritage, about the literary techniques available for any portrayal of the experience of Berlin. The literary movements particularly associated with the city – Romanticism, Naturalism and Expressionism- […] and were not to be appreciated in a more differentiated light until the 1970s. Although some important Berlin authors, such as Fontane, Hoffmann and Döblin, were gradually republished in the 1950s, they were not seen initially as having any essential point of reference to literary practice in the GDR.[70]

Aujourd'hui la filiation est délibérément revendiquée par les auteurs de notre corpus. Certaines références sont omniprésentes. Ainsi *Berlin Alexanderplatz* incarne à la fois le parangon de l'œuvre berlinoise, et un des modèles du nouveau genre du roman urbain : Cécile Wajsbrot, Perikles Monioudis, Julien Santoni, tous ces auteurs évoquent spontanément l'œuvre d'Alfred Döblin lorsqu'on les interroge sur la tradition littéraire berlinoise. Elle a exercé et exerce toujours une fascination écrasante sur la littérature allemande en général comme l'explique Katharina Gerstenberger :

> In addition to realism, the centrality of Alfred Döblin's *Berlin Alexanderplatz* in German literature in general, and in Berlin literature specifically, plays a role in the search for a Berlinroman. The quest for a "new Döblin", even if the phrase denotes a shorthand for a great new Berlin novel rather than the expectation that there will and should be another high modernist depiction of the city, invokes the achievements of Weimar Berlin. The search for a Berlin novel is also the expression of the desire to restore Berlin's reputation as a cosmopolitan city of international appeal. The novelistic genre, many believed, possessed the cultural capital to help the city achieve this goal.[71]

Modèle littéraire mais également horizon d'attente de la critique allemande, toujours à la recherche d'un nouveau roman fondateur pour la capitale réunifiée pour le germaniste Hajo

---

[68] Ulrich JANETZKI et Jürgen J. BECKER, *Die Stadt nach der Mauer*, Berlin, Ullstein, 1998, 239 p.
[69] Bora COSIC, Tanja DÜCKERS, Kirsten FUCHS, Matthias KEIDTEL et Andreas GLÄSER, *Raus aus der Stadt! - Eine Berlin-Brandenburger Anthologie*, Berlin, Satyr Verlag, 2006, 160 p.
[70] Dennis TATE, « The socialist Metropolis? Images of the East Berlin in the Literature of the GDR », *in Berlin Literary Images of a City Eine Großstadt im Spiegel der Literatur*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1989, p. 150.
[71] Katharina GERSTENBERGER, *Writing the New Berlin: The German Capital in Post-Wall Literature*, Rochester, Camden House, 2008, p. 7‑8.

Steinert[72]. Enfin l'œuvre de Döblin incarne enfin une période, celle de l'âge d'or de la Weimarer Republik comme l'explique Harmut Eggert :

> Seit dem weltweiten Erfolg von Berlin Alexanderplatz (1929) gilt Alfred Döblin als der Berliner Autor der Zwanziger Jahre, als Verkörperung der Berliner Moderne und als Schöpfer eines modernen Berlin-Romans, als ein Autor; der das Berlin-Bild der Weimarer Republik mitgeprägt hat. […] Alfred Döblin und das Berlin der Zwanziger Jahre sind fast zu publizistischen Synonymen geworden, die kaum mehre von einander zu trennen sind.[73]

Il semble donc légitime de s'intéresser à l'histoire de la *Berlinliteratur*, et plus particulièrement du roman berlinois, dans la mesure où elle a influencé l'écriture de nos auteurs. Il ne s'agira pas pour nous de rendre compte exhaustivement de l'importance du thème berlinois dans la production littéraire allemande, question qui a d'ailleurs été l'objet de nombreux récents ouvrages collectifs[74], mais là encore d'identifier quelques œuvres, auteurs, moments « clés » à mettre en relation avec le mythe berlinois actuel. S'il semble difficile de dater le début de cette tradition littéraire, elle coïncide avec le développement urbain sans précédent que la ville connaît à la fin du XIX° siècle. En effet, durant les siècles qui précédent, la vie culturelle de Berlin reste dans l'ombre de Weimar et de Iena, villes chéries du Romantisme allemand. Quelques auteurs de renom sont cependant déjà associés à la ville. Moses Mendelssohn, Gotthold Ephraim Lessing, Friedrich Nicolai, et leur « Montagsclub » contribuent à faire connaître le nom de Berlin dans le champ littéraire allemand. Quelques décennies plus tard, Jean Paul, Heinrich von Kleist, Ludwig Tieck, Adalbert von Chamisso, Clemens Brentano, Achim von Arnim et surtout Ernst Theodor Amadeus Hoffmann qui séjournent tous à Berlin la hissent au rang de centre secondaire du Romantisme allemand. Mais c'est durant les *Gründerjahre* que la ville acquiert son rang de capitale littéraire.

. *Le Berlin Babel des Gründerjahre*

Le début de la *Berlinliteratur* est contemporain du changement de statut de la ville, qui devient Capitale d'Empire. Les grandes modifications que connaît alors Berlin la mettent au centre des attentions et sont propices aux commentaires, comme l'explique Charlotte Jolles :

> Die Flut der Berliner Romane, die Anfang der achtziger Jahre einsetze, war das Resultat einer historischen Entwicklung, eine fiktionale Auseinandersetzung mit dem neuen Berlin, in das nach dem Siebziger Krieg die Milliarden geflossen waren, was zur sogenannten Gründerzeit führte :

---

[72] Hajo STEINERT, « Döblin, dringend gesucht ! Berlin-Romane der neunziger Jahre », *in* Christian DÖRING (dir.), *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur wider ihre Verächter*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1995, pp. 243‑254.

[73] Harmut EGGERT, « Alfred Döblin und die Berliner Literaturszene. Eine Topographie zwischen « Altem » und « Neuem » Westen », *in* Matthias HARDER et Almut HILLE (dirs.), *« Weltfabrik Berlin »: eine Metropole als Sujet der Literatur ; Studien zu Literatur und Landeskunde*, Würsburg, Königshausen & Neumann, 2006, p. 83.

[74] Voir à ce sujet : Derek GLASS, Dietmar RÖSLER et John J. WHITE (dirs.), *Berlin: eine Grossstadt im Spiegel der Literatur*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1989, 228 p ; Matthias HARDER et Almut HILLE, *« Weltfabrik Berlin »: eine Metropole als Sujet der Literatur ; Studien zu Literatur und Landeskunde*, Würsburg, Königshausen & Neumann, 2006, 308 p.

> zuerst – mit Spekulationen allerlei Art- zu einem großen wirtschaftlichen Aufschwung und schließlich zu einem Zusammenbruch, dem ‚Krach' des Jahres 1873. All das veränderte das Gesicht der Stadt sowie das Gesicht ihrer Gesellschaft. Man war ungeheuer stolz, dass man eine Metropole hatte, die Berliner jedenfalls waren es (in anderem Teilen Deutschlands, in der Provinz vor allem, war Berlin nie recht beliebt), und man glaubte, diese Metropole eine Weltstadt nennen zu können. […] Aber diese Weltstadt zeigte ein doppeltes Gesicht : wirtschaftlichen Glanz und neuen Reichtum, grenzenlose Armut und moralische Versumpfung.[75]

C'est la figure tutélaire de Theodor Fontane qui domine la production de l'époque : rien d'étonnant qu'il fut ensuite choisi par Günther Grass comme personnage principal de son roman *Toute une histoire* (*Ein weites Feld*, le titre allemand, est d'ailleurs une citation d'*Effi Briest*). Si sa biographie embrasse les principales étapes du développement de la ville, ses nombreux romans, qu'on peut rattacher à la tradition réaliste, témoignent d'un intérêt novateur pour la vie quotidienne comme pour les principaux lieux de socialisation berlinois :

> Fontane hat mehrfach versucht, die sozialpsychologischen Merkmale des « spezifisch Berlinischen » auch essayistisch zu erfassen. […] Und wenn man wollte, könnte man aus seinen Büchern einen Katalog der besten Hotels und der vornehmsten Restaurants, der Wein- und Bierlokale und der Ausflugsgaststätten, der Warenhäuser und Modegeschäfte zusammenstellen und auf diese Weise ein interessantes Stück Berliner Kulturgeschichte rekonstruieren.[76]

D'autres auteurs sont associés à lui pour dire le Berlin de la *Gründerzeit* : Max Kretzer (avec notamment *Die Verkommenen),* et deux auteurs de trilogies berlinoises Paul Lindau et le philosophe Fritz Mauthner. Dans ces romans, d'inspiration réaliste, une large part est faite à la schizophrénie économique de la ville (pauvreté sans limite *versus* luxe indécent) ; les écrivains Arno Holz, Johannes Schlaf et Wilhelm Bölsche fondent dans cet esprit le *Klub der dichtenden Naturwissenschaftler* afin de témoigner scientifiquement et poétiquent de la pauvreté qui gangrène la ville. D'autres thèmes sont également très présents : développements concomitants de l'administration et du commerce, nouvelle population berlinoise (nouveaux émigrants, communauté juive), secousses politiques qui traversent le Berlin de l'époque. Pour Charlotte Jolles, le mythe berlinois de la *Gründerzeit* s'élabore dans une référence à Babel par son développement sans précédent des constructions et de la croissance population : « Das Berlin, das diese Romane schildern, ist in der Tat ein Babel […], eine sehr neue, noch im Wachsen begriffenen Großstadt mit einer eigenen Entwicklung »[77]. Mais le mythe de Babel ne sera enrichi de ses connotations les plus scandaleuses que durant l'âge d'or berlinois de la République de Weimar.

---

[75] Charlotte JOLLES, « ‚Berlin wird Weltstadt': Theodor Fontane und der Berliner Roman seiner Zeit », *in* Derek GLASS, Dietmar RÖSLER et John J. WHITE (dirs.), *Berlin: eine Grossstadt im Spiegel der Literatur*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, coll. « Publication of the Institute of Germany Studies », 1989, p. 52.

[76] Erler GOTTHARD, « Theodor Fontane », *in* Günther RÜHLE (dir.), *LiteraturOrt Berlin*, Berlin, Argon Verlag, 1994, p. 14‑15.

[77] Charlotte JOLLES, « ‚Berlin wird Weltstadt': Theodor Fontane und der Berliner Roman seiner Zeit », *op. cit.*, p. 68‑69.

. *Berlin, capitale littéraire, Chicago et Babylone*

Avec la république de Weimar, Berlin devient selon le mot de Mark Twain repris par Walter Rathenau la « Chicago sur Spree ». Son développement urbain sans précédent et la misère et le vice qui semble y régner inspirent les nombreux commentateurs qui y résidents. Outre Döblin, d'autres auteurs émergent durant cette période de création intense, entre autres Vicki Baum (*Menschen im Hotel*) ou Hans Fallada (*Bauern, Bonzen und Bomben*). Elle inspire même au romancier Erich Kästner l'un de ses plus gros succès et l'un des chefs d'œuvre de la littérature enfantine allemande : *Emile et les détectives*. La capitale littéraire est en pleine expansion : devenue une ville de presse, elle peut s'enorgueillir de la présence de nombreux feuilletonistes et essayistes de renom qui rendent compte au plus près de la vie quotidienne de cette période particulière de l'histoire : Walter Benjamin[78], Franz Hessel[79], Joseph Roth[80] ou Siegfried Krakauer[81]. Tous insistent, comme le sociologue Georg Simmel dans son essai *Métropoles et Mentalités*, sur le tempo de cette ville qui incarne mieux qu'aucune autre la modernité :

> Berlin ist eine Stadt, die Rhythmus, die Tempo hat […]. Das geht in die Nerven, geht in die Menschen […]. Die Stadt zwingt die Menschen, immerfort auf dem qui vive zu sein, stellt sie ein mehr auf das, was ist und was kommen kann, als auf das, was war. Eine Aktivität des Seins, die auch den einzelnen in weitem Masse aktiv macht.[82]

Pour Philip Brady[83], le *topos* du rythme propre à la capitale allemande s'inscrit dans une musicalité générale de la ville, qui se caractérise à la fois par une jungle de bruits (*Jungle-Noises*) qui serait du côté des représentations expressionnistes de la ville, et par une symphonie à rapprocher de la nouvelle Objectivité (*Neue Sachlichkeit*) en peinture. Ville grisante, étourdissante, assourdissante : Berlin renoue avec son imagerie babylonienne. C'est une ville-spectacle qui se dessine à l'horizon des fictions de l'époque, ou les personnages excentriques et les divertissements nocturnes retiennent l'attention des commentateurs étrangers comme Christopher Isherwood[84] ou Yvan Goll[85]. C'est la ville femme, et son imagerie de sexualité et de perversité qui domine durant cette période. Cette image d'Eden sexuel perdurera sous le régime nazi en particulier chez les

---

[78] Walter BENJAMIN, *Enfance berlinoise vers 1900 : Version dite de Giessen*, Paris, Editions de l'Herne, 2012, 144 p.
[79] Franz HESSEL, *Promenades dans Berlin*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1989, 259 p.
[80] Joseph ROTH, *A Berlin*, traduit par Pierre GALLISSAIRES, Monaco, Editions du Rocher, coll. « Anatolia », 2003, 203 p ; Joseph ROTH, *Automne à Berlin*, Paris, La Quinzaine Litteraire, 2000, 265 p.
[81] Siegfried KRACAUER, *Rues de Berlin et d'ailleurs*, traduit par Jean-François BOUTOUT, Paris, Le Promeneur, 1995, 192 p.
[82] Herbert GÜNTHER (dir.), *Hier schreibt Berlin*, *op. cit.*, p. 316.
[83] Phillip BRADY, « Symphony and Jungle-Noises », *in* Derek GLASS, Dietmar RÖSLER et John J. WHITE (dirs.), *Berlin: eine Grossstadt im Spiegel der Literatur*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1989, pp. 83‑106.
[84] Christopher ISHERWOOD, *Adieu à Berlin*, traduit par Ludmila STAVITSKY, Paris, Hachette Littératures, 2002, 300 p.
[85] Yvan GOLL, *Sodome et Berlin*, *op. cit.*

commentateurs anglophones comme le précise John J. White[86]. L'immédiat après-guerre sera lui aussi marqué avec le destin tragique de la ville par le sceau babylonien enrichi cette fois des connotations religieuses d'une punition divine.

. *La littérature du Mur ?*

Le Mur, en séparant les écrivains entre Berlin-Est et Ouest rend plus complexe l'idée d'une *Berlinliteratur*. Mais même séparées, les traditions littéraires de deux nouveaux états se caractérisent par un relatif émoussement de l'intérêt pour le sujet urbain, et plus particulièrement pour Berlin. Les raisons sont multiples. Pour Denis Tate[87], qui a travaillé sur la littérature de la RDA la première raison est d'abord politique : le risque de censure est grand et les auteurs sont fortement invités à éviter certains sujets (Berlin-Ouest pour ne citer qu'un exemple). Si la littérature est considérée comme l'un des piliers de la propagande communiste, c'est parce qu'elle permet la valorisation de la reconstruction industrielle et des valeurs nouvelles apportées par les soviétiques. Denis Tate insiste également sur la question de l'héritage culturel allemand qui s'est posée lors des années d'après-guerre : l'Allemagne, et plus particulièrement la RDA, souhaite faire le tri dans les grandes figures qui ont marqué son histoire et de nombreux auteurs symboliques de cette tradition littéraire (Döblin, Fontane…) attendent d'être réintroduits dans les catalogues des éditeurs et sur les rayonnages des librairies. On ne s'étonnera pas dès lors de la relative absence du sujet berlinois dans les œuvres des années 70 et 80 et surtout du peu de références au Mur. Les Oeuvres de Brecht (*Die Pappel vom Karlsplatz*, *Buckower Elegi*en), Erich Loest (*Die Westmark fällt weiter),* Franz Kain (*Romeo und Julia an der Bernauer Strasse*), Anna Seghers (*Das Vertrauen*), Hermann Kant (*Das Impressum)* ou Stefan Heym (*Fünf Tage im Juli)* figurent parmi les romans berlinois de la première RDA.

Présenté en 1972, *Die neuen Leiden des jungen W*. d'Ulrich Plenzdorf reprend comme chez Kästner, la perspective du jeune provincial débarqué à Berlin. L'auteur, qui a connu un très grand succès en RDA est également à l'origine du roman *Legende vom Glück ohne Ende* (1979) qui deviendra le film à grand succès *Die Legende von Paul und Paula*. Hans Joachim Schädlich s'est fait connaître par ses prises de position politique lors de l'affaire Biermann, ce qui l'a conduit à publier son roman contestataire davantage politique qu'urbain *Versuchte Nähe* chez un éditeur ouest-allemand, Rowohlt Verlag puis à émigrer en RFA en 1977. C'est le même sort que connu Uwe

[86] John J. WHITE, « Sexual mecca, nazi metropolis, city of doom: the pattern of English, Irish and American reactions to the Berlin of the inter war years », *in* Derek GLASS, Dietmar RÖSLER et John J. WHITE (dirs.), *Berlin: eine Grossstadt im Spiegel der Literatur*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1989, pp. 115‑126.

[87] Dennis TATE, « The socialist Metropolis? Images of the East Berlin in the Literature of the GDR », *op. cit.*

Johnson en 1959, après la publication de *Mutmassungen über Jacob*. Le roman de Christa Wolf, *Der geteilte Himmel* (1963), qui met en scène à travers l'histoire d'amour déchirante de Rita et Manfred, deux projets de société mais aussi deux modes de vie (la grande ville versus la province) qui vont bientôt s'affronter va susciter de nombreux remous dans le débat public sur les implications idéologiques de la littérature est-allemande. On peut également citer Franz Fühmann (*Kabelkran und blauer Peter)*, Günter de Bruyn (*Der Hohlweg*, *Buridans Esel*) ou Klaus Schlesinger, les deux derniers exerçant encore leur métier après la chute du Mur. Le Berlin des auteurs est-allemands se définit bien souvent dans une opposition à la campagne, et semble être le lieu privilégié de la jeunesse et de la contestation. Comme l'explique Denis Tate, le champ est-allemand se caractérise par une prise de distance, voire une remise en cause progressive du gouvernement politique de la RDA, qui trouve son apogée à la veille de la chute du Mur :

> These dispiriting images of East Berlin in the 1970s starkly indicate the remoteness of the ideal of the socialist metropolis from contemporary experience. By the early 1980s some East German authors closely identified with the literary portrayal of Berlin (such as Klaus Schlesinger, Kurt Bartsch and Günter Kunert) had moved, if only a few kilometers, to the West in the aftermath of the Biermann crisis, while others who remained in the GDR (Christa Wolf, Günter de Bruyn, or Franz Fühmann, who died in 1984) seemed to have reduced their contacts with the capital to a minimum in favor of a less disturbing rural environment.[88]

Côté Ouest, le sujet berlinois ne suscite pas beaucoup de vocations comme l'explique Phil C. Lager :

> […] Die literarischen Werke etwa der 1970er und 80er Jahre, die mit Berlin thematisch korreliert sind, sind zahlenmäßig und literarhistorisch kaum von Bedeutung. […]Berlin als zentrales Thema der westdeutschen Literatur – noch in den 80er Jahren war dies fast undenkbar und wenn doch, dann nur in Form selbstreferenzieller Zeichenspiele […].[89]

Une grande partie des auteurs ouest-allemands qui décident d'évoquer Berlin dans leur œuvre, résident à Berlin par choix, et à ce titre ont participé activement aux manifestations étudiantes de 1968. C'est le cas de Jürgen Theobaldy ou Peter-Paul Zahl. Le dramaturge Botho Strauss dans son investigation sur l'identité allemande contemporaine fait souvent de Berlin le décor de ses pièces, mais aussi le sujet d'inspiration de sa prose (*Paare, Passanten*). Mais c'est surtout Peter Schneider, qui figure dans notre corpus, qui offre le roman le plus ambitieux sur le Berlin du Mur : *Der Mauerspringer*. Ce roman qui fut l'un des plus grands succès de l'auteur, embrasse l'ambition de réunir les deux côtés du Mur du moins dans les têtes ; Berlin est pensée comme une ville siamoise, où l'une des deux sœurs périra nécessairement pour assurer la survie de l'autre.

[88] *Ibid.*, p. 159.
[89] Phil C. LANGER, *Kein Ort. Überall: die Einschreibung von « Berlin » in die deutsche Literatur der neunziger Jahre*, Berlin, Weidler, 2002, p. 34.

. *Wendeliteratur*

La Chute du Mur va être abondamment commentée par les romanciers durant le début des années 90. Cette *Wendeliteratur* va s'intéresser plus particulièrement aux transformations qui traversent la société allemande en particulier ex-est allemande à l'aube de la Réunification sur le mode humoristique (*Helden wie wir* de Thomas Brussig), dramatique (*Animal triste* de Monika Maron) ou quasi sociologique (*Willenbrock* de Christoph Hein). D'autres évoquent l'épisode traumatisant de la découverte des dossiers de la Stasi (*Unvollendete Geschichte* de Volker Braun ou *Was bleibt* de Christa Wolf). Du côté des auteurs ouest-allemands on évoque les dernières heures avant la chute du mur sous forme de chronique douce-amère à Kreuzberg (*Herr Lehmann* de Sven Regener), d'un roman policier (*Rückspiel* d'Ulrich Woelk) ou d'un récit cauchemardesque (*Nox* de Thomas Hettche). Enfin Günter Grass a évoqué de manière très prolixe la Réunification à travers ses romans-sommes que sont *Mon Siècle* ou *Toute une histoire*. Berlin est le décor de tous ces romans, pourtant il n'apparaît alors souvent que comme un simple décor ou comme le lieu d'inscription de l'histoire.

Mais Berlin est-elle condamnée à incarner la Réunification en littérature ? Non, car la ville redeviendra un véritable sujet littéraire tout comme le roman urbain berlinois reprendra ses lettres de noblesse qu'à partir des années 1990. Déjà, la décennie qui précédait, semblait renouer avec la question de la Ville et préparait ce grand retour du roman urbain pour les années 1990 comme l'explique Volker Wehdeking :

> Die deutsche Erzählliteratur der letzen Dekade zur Wende und Einheit manifestiert sich unter dem Eindruck eines neuen Hauptstadtgefühls in den späten neunziger Jahren in einer Reihe neuer Berliner Stadtromane, erinnert sich an die Nacht des Falls der Mauer und setzt sich mit dem Weg zu den Montagsmärschen auseinander. […] Frauenemanzipation und neues Umweltbewusstsein […] wurden in beiden Deutschland thematisiert, und in der DDR zeigten sich zunehmend auch ästhetisch Ansätze zu westlicher Spätmoderne.[90]

[90] Volker WEHDEKING, « Mentalitätswandel im deutschen Roman zur Einheit (1990-2000) », *in* Volker WEHDEKING (dir.), *Mentalitätswandel in der deutschen Literatur zur Einheit (1990-2000)*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2000, p. 29.

3. La littérature contemporaine allemande et la Berlinliteratur dans le contexte actuel

. *Renouveau de la littérature allemande*

Il convient maintenant de s'interroger sur le contexte dans lequel une telle littérature émerge. Un contexte de renouveau de la littérature allemande, marqué notamment par une hétérogénéité du champ littéraire. La littérature allemande bénéficie aujourd'hui d'un regain d'intérêt tant sur le plan national que sur le plan international (pour exemple le Prix Nobel de littérature qui échoie avec une régularité quasi métronomique-tous les cinq ans- à un écrivain de langue allemande : Günter Grass en 1999, Elfriede Jelinek en 2004 et récemment Herta Müller). D'un point de vue économique, le secteur éditorial a en effet connu une évolution particulièrement florissante depuis la Réunification : l'instauration du prix du livre allemand et les nombreuses foires au livre qui se multiplient dans le pays, la création de nombreuses maisons d'éditions dans les anciens Länder de l'Est (de 78 en 1989 à 250 en 1995), de même que la forte augmentation de la production nationale (équivalente à environ 6 500 livres/an en 1989- elle caracole autour de 60 000 publications par an aujourd'hui).[91], tout laisse penser que la littérature allemande revient sur le devant de la scène.

. *Wiederkehr des Erzählens*

Plus généralement la production romanesque contemporaine se caractérise par un nouvel âge d'or du roman allemand et par un retour au récit, comme a pu l'analysé Nikolaus Förster dans son essai *Die Wiederkehr des Erzählens*[92]. Les chefs de file de ce nouvel engouement pour la narration se nomment Patrick Süskind ou Robert Schneider, leurs univers se définissent comme exotiques ou fantastiques et leurs œuvres s'apparentent à de véritables fables ou romans-sommes. Si nos romans ne relèvent pas véritablement de cette esthétique, il est cependant remarquable que la production romanesque dans son ensemble a bénéficié de cet enthousiasme pour le récit partagé par auteur et lecteur. C'est en tous cas le constat que fait Hannes Krauss qui s'est plus particulièrement intéressé aux romanciers de l'ex-RDA. Pour l'universitaire, les œuvres de l'après-socialisme de ces romanciers contemporains (il cite – entre autre – Ingo Schulze, Brigitte Burmeister ou Klaus Schlesinger) traduisent une volonté de raconter plus que de dire : la langue est sobre est précise, le récit délaisse les expérimentations formelles, et les romans s'inscrivent dans une tradition qui relèverait presque du discours sociologique. C'est une littérature de

[91] *Ibid.*, p. 30.
[92] Nikolaus FÖRSTER, *Die Wiederkehr des Erzählens: deutschsprachige Prosa der 80er und 90er Jahre*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1999, 280 p.

l'introspection qui vise à élucider de manière minutieuse les conséquences de la Réunification sur l'individu :

> So steht naturgemäß die Selbstverständigung im Zentrum der Wendeliteratur des vergangenen Jahrzehnts. Literarische Experimente sind rar, es dominiert der Klartext. Die meisten Bücher – überwiegend Prosa- handeln vom Ende der DDR und von ihren mentalen Rekonstruktionsversuchen, von deutsch-deutschen Verhältnissen einst und jetzt, von persönlichen Kränkungen, Verletzungen und Befreiungen.[93]

. *Literaturstreit*

En effet, la Réunification et ses conséquences – politiques, économiques, esthétiques- ont lourdement marqué la littérature et ses différents acteurs. En témoigne ce que l'on appelle la *deutsch-deutschen Literaturstreit*, qui débute en 1990 avec la parution du texte de Christa Wolf *Ce qui reste* et les révélations qui ont suivi de son rôle d'informatrice pour la Stasi. Ce débat qui trouvera d'autres chambres d'écho (notamment les polémiques autour de la *Luftkrieg* avec W.G. Sebald, de « l'instrumentalisation de l'Holocauste » avec Martin Walser ou de « l'engagement » de Handke en faveur de Milosevic) témoigne de la vigueur du questionnement allemand sur le positionnement de la Littérature face à l'histoire ou la morale. Ecrivains, critiques, lecteurs, tous ont leur mot à dire puisque la Presse (notamment la *Frankfurter Allgemeine Zeitung* et *Die Zeit*) a joué un rôle déterminant dans la tenue de ce débat. Pour Lothar Bluhm, plus que dans n'importe quel autre pays, la place et fonction de la Littérature se définit selon des critères politiques et sociétaux :

> Ein gemeinsames Merkmal der Debatten ist, dass in ihnen sämtlich – offen oder verdeckt – gesellschaftliche Reizthemen der Zeit verhandelt werden. Dazu gehören Fragen wie die nach der Zukunft eines ‚humanen Sozialismus' m vereinten Deutschland im Christa Wolf-Streit, nach dem Begriff der Nation und der Form der Vergangenheitsbewältigung im Walser-Streit, nach versäumten Alternativen bei der deutsch-deutschen Vereinigung in den Diskussion um und mit Günter Grass, nach einem Werteverlust in der modernen Gesellschaft und der Verantwortung der 68er Generation dafür im Botho Strauß-Streit, nach dem Verhältnis von Medien, Literatur und Krieg im Peter-Handke-Streit. Die List ist nicht erschöpfend.
> Für wohl alle Streits gilt, dass zumindest indirekt auch das Reizthema einer ‚engagierten Literatur' verhandelt wurde, die Frage nach dem Einspruchspotenzial der Literatur und von Literaten auf dem politischen und gesellschaftlichen Feld.[94]

. *Mentalitätswandel*

Ces polémiques et les interrogations qu'elles suscitent concernent surtout des écrivains renommés à l'œuvre déjà conséquente, figures tutélaires et déjà anciennes dans le champ littéraire allemand,

---

[93] Hannes KRAUSS, « Die Wiederkehr des Erzählens. Neue Beispiele der Wendeliteratur », *in* Clemens KAMMLER et Torsten PFLUGMACHER (dirs.), *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur seit 1989: Zwischenbilanzen - Analysen - Vermittlungsperspektiven*, Heidelberg, Synchron, 2004, p. 97.

[94] Lothar BLUHM, « Standortbestimmungen. Anmerkungen zu den Literaturstreits der 1990er Jahre in Deutschland – eine kulturwissenschaftliche Skizze », *in* Clemens KAMMLER et Torsten PFLUGMACHER (dirs.), *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur seit 1989: Zwischenbilanzen - Analysen - Vermittlungsperspektiven*, Heidelberg, Synchron, 2004, p. 66.

appartenant à la génération de l'avant ou de l'immédiat après-guerre. Elle ne doit pas dissimuler une autre tendance lourde de la production actuelle qui concerne des auteurs plus jeunes : une appropriation de l'histoire et de l'identité allemande par le retour à un certain minimalisme et à un goût pour le quotidien. En effet, pour Volker Wehdeking la Réunification est synonyme pour les auteurs des deux Allemagnes de ce que l'auteur nomme un changement de mentalité (*Mentalitätswandel*) dont les symptômes sont surtout thématiques : de l'Histoire avec un grand H et son cortège événementiel à un regain d'intérêt pour les sujets quotidiens de la vie de tous jours. Comme si l'Allemagne recherchait sa « normalisation » également par la littérature. Hannes Krauss a cherché à lister les caractéristiques de cette *Wendeliteratur*. Il en dénombre neuf principales. Il analyse tout d'abord l'intérêt des auteurs de l'ouest à interroger la nouvelle identité allemande en prenant en compte le point de vue des ex-citoyens de la RDA (on peut citer le célèbre roman de Peter Schneider, *Der Mauerspringer*, qui multiplie les courts récits des citoyens des deux Allemagnes). Côté Est, la multiplication des parutions de journaux et d'écrits autobiographiques témoigne d'une volonté de s'exprimer en son nom propre et de s'interroger sur la place de l'écrivain dans la société : nombreux sont ceux qui font part de leurs doutes et leurs inquiétudes sur leur condition actuelle. La nécessaire prise de recul se traduit également par le choix d'une perspective étrangère et le thème du retour au foyer (c'est bien le cas dans *Eduards Heimkehr*) ou par l'humour (Thomas Brussig et sa vision œdipienne de la Chute du mur dans *Helden wie wir*). Si l'humour est très présent dans cette nouvelle page de la littérature allemande, il n'est cependant pas signe de légèreté : en effet nombre de romans se font l'écho des blessures identitaires, de la difficulté de se construire dans une histoire nationale faite de ruptures et de discours qui s'affrontent (on peut penser dans notre corpus à Cécile Wajsbrot). C'est par un travail de remémoration, d'élucidation que le passé est maîtrisé. Pour cela, la forme de l'écriture doit épouser au plus près le fil de la pensée : les textes aux formes hybrides, entre fragments, notes et essais se multiplient. Plus généralement, cette tendance introspective tourne le dos aux précédentes générations de romanciers et témoigne de l'élaboration d'une nouvelle esthétique, qui serait du côté de la simplicité et de la fluidité, de la vie quotidienne et de celle de l'esprit. Pour Hannes Krauss, cette révolution esthétique est perceptible par la recherche d'une nouvelle littérarité :

> So gelingt es ihnen, Momente früherer und gegenwärtiger ostdeutscher Identität heraus zu präparieren, die im Alltag leicht übersehen werden, die aber für eine Korrektur verfestigter Selbst- und Fremdbilder ungemein wichtig sind. Einer Identität, die geprägt ist durch Lebenserfahrungen unter einem sozialistischen Regime, durch das Wegbrechen gesellschaftlicher Gewissheiten und durch die Neuorientierung in einer marktwirtschaftlichen Ordnung. Wenn sich in diesen Büchern Alltagsminiaturen und literarische Skizzen zu biographischen Mustern verdichten, dann ist das aber nicht « die Wiedergeburt des Ost-Selbstbewusstseins aus dem Geist der Ästhetik » – allenfalls eine Rehabilitierung unheroischer Lebensmuster (die übrigens nicht nur für Ostdeutschland typisch waren). Die Repräsenz dieser Texte verschiebt sich vom Biografischen und Geographischen ins Soziologie. […] Gerade in ihrer Abkehr von spektakulären Themen – den Haupt- und Staatsaktionen von Macht und Verrat- liegt die Chance für ein neues Erzählen. Im

> Spiel mit den Möglichkeiten, im Spiel mit literarischen Mustern und metafiktionalen Referenzen versucht diese Literatur, das Neue in Sprache zu fassen.[95]

Nous verrons que notre corpus se fait largement l'écho de ces nouvelles inclinations. Notre corpus allemand est d'ailleurs particulièrement symptomatique de cette dichotomie esthétique et souvent générationnelle dans la façon de traiter l'histoire et la construction de l'identité de ce nouveau peuple réunifié.

. *Zwei Literaturen ?*

Si la Réunification du champ littéraire n'est pas effective entre les générations, elle l'est d'autant moins entre ex-Ossis et ex-Wessis. Iris Radisch, dans son article « Es gibt zwei Gegenwartsliteraturen in Ost und West »[96] conteste l'idée d'un champ littéraire réunifié. Pour elle, la production littéraire allemande doit encore être étudiée comme deux champs différents en raison des nombreuses divergences et différences esthétiques. En effet, à l'esprit de l'Est empreint d'idéalisme, de sérieux et de spiritualité s'opposerait le postidéalisme de l'Ouest, fait d'ironie, et d'un rapport ludique et lucide à la réalité consumériste. Au-delà, il est notable que le thème de la Réunification et de l'identité allemande trouve ses illustrations les plus nombreuses côté Est. Depuis la parution de cet article, de nombreuses voix sont venues s'élever contre cette vision un peu réductrice de la nouvelle littérature allemande : d'autant que des exemples récents comme Ingo Schulze ou Thomas Brussig viennent un peu contrecarrer les attentes suscités par leurs origines (respectivement est- et ouest-allemande). Il n'empêche qu'il semble pertinent de mettre en relation origine de l'auteur et vision du Berlin contemporain, sans pour autant tomber dans le piège d'un travail comparatif à des niveaux multiples.

. *Fräuleinwunder*

Ainsi la période contemporaine se caractérise par un éclatement des points de vue et des esthétiques et l'émergence de certaines poétiques personnelles résistant aux grandes catégories du passé. La fin des années 1990 a également vu l'arrivée sur le marché éditorial d'une autre génération d'auteures que certains critiques ont assimilé à un nouveau marketing éditorial. C'est le critique du journal *Der Spiegel,* Volker Hage, qui est à l'origine du terme *Fräuleinwunder,* en référence aux pin-up allemandes de l'après-guerre. C'est la parution de *Sommerhaus, später* en 1998 qui fait de Judith Hermann la chef de file d'une nouvelle génération de femmes, nées dans les années 1970, très présentes dans l'espace médiatique mais dégagées des combats idéologiques

[95] Hannes KRAUSS, « Die Wiederkehr des Erzählens. Neue Beispiele der Wendeliteratur », *op. cit.*, p. 107.
[96] Iris RADISCH, « Es gibt zwei deutsche Gegenwartsliteraturen in Ost und West », *in* David FISCHER et Gerhard ROBERTS (dirs.), *Schreiben nach der Wende*, Tubingen, Stauffenburg Verlag, 2001, pp. 1‑14.

et des conquêtes de leurs aînées. Des œuvres aussi diverses que celles de Juli Zeh, Julia Franck ou Inka Parei et Tanja Dückers pour notre corpus, ont pu être affublées de cette étiquette. Si le succès de ce terme s'explique principalement pour des raisons marketing, il témoigne en tous cas de l'émergence d'une nouvelle génération d'écrivains, en prise avec le réel comme l'explique Iris Radisch qui a consacré un article à Judith Hermann dans la célèbre revue *Die Zeit* :

> Ihre Zeit ist der Tag, ihre Literatur der Realismus. In der Nacht besinnt sich die Literatur auf die Gespenster des Erwerbslebens, ihre Helden sind Künstler, Kranke, Sterbende und Jugendliche – der personifizierte Widerspruch zur Logik des Kapitals.[….] Merkwürdigerweise schadet den Erzählungen die literarische Abmagerung auf die wenigen Grundbestandteile weiblicher Weltaneignung – Sonnenbrille, Freundin, Männer, Gespräche über Männer, Haare, Kleider, Schuhe, Mäntel, Reisen, Liebeleien – nicht nachhaltig.[97]

L'évocation du quotidien, le choix de motifs prosaïques, voire d'une apparente superficialité du discours témoignent de la convergence entre les œuvres de certaines romancières du *Fräuleinwunder* avec celle la *Pop-Literatur.*

. *Pop-Literatur*

Le terme *Pop-Literatur* a connu un extraordinaire essor durant les années 1990 mais son utilisation débute en réalité dans les années 1950 avec l'apparition de la *Beat Generation* sur la scène littéraire américaine. Depuis une réunion à l'hôtel Adlon qui donna lieu à la publication d'un véritable manifeste intitulé *Tristesse royale*[98], les auteurs Benjamin von Stuckrad-Barre, Christian Kracht, Eckhart Nickel, Alexander von Schönburg und Joachim Bessing ainsi que le journaliste Florian Illies incarnent ce nouveau mouvement littéraire. Plus généralement, les critiques ont abondamment recours à ce terme pour désigner une nouvelle génération d'auteurs, âgée d'une trentaine d'années (à laquelle est associée Tanja Dückers) dont les œuvres se caractérisent d'abord par une intermédialité très forte avec la culture populaire (musique, cinéma, télévision). C'est pour cette raison, que la chercheuse Isabelle Siennes rapproche les auteurs de cette *Pop-Literatur* des théories de Theodor Adorno sur l'industrie culturelle. Mais là où Adorno mettait en garde de l'impact de l'industrie culturelle sur l'uniformisation de nos modes de vies et la mise en place d'un pouvoir autoritaire -y compris dans nos sociétés libérales, les auteurs de cette *Pop-Literatur* substituent la critique sociale à un paradigme qui remplacerait la morale par l'esthétique et la chose politique par le *life-style*, faisant ainsi disparaître toute notion de réalité sous l'influence de cette culture de masse :

> In der Beschreibung der Welt als einer künstlich durch die Medienkultur und Kulturindustrie errichteten, die das Individuum, seine Wahrnehmung und seine Gefühle nach gleichen Mustern formt, treffen sich die Diskurse der Kulturkritik Adornos und der Pop-Literaten. Der Unterschied

[97] Iris RADISCH, *Berliner Jugendstil*, http://www.zeit.de/2003/06/tristesse, consulté le 5 juillet 2014.
[98] Joachim BESSING, Benjamin VON STUCKRAD-BARRE, Christian KRACHT, Eckhart NICKEL et Alexander VON SCHÖNBURG, *Tristesse Royale: Das popkulturelle Quintett*, Berlin, List Taschenbuch Verlag, 2001, 201 p.

> zwischen beiden besteht darin, dass Adorno noch einen Referenzpunkt hatte, von dem aus er die Kritik betrieb :das richtige Leben und das Wahre der Kunst. Dieser Referenzpunkt entfällt für die Pop-Literaten. Allerdings auf eine andere Weise als in dem spöttischen Buchstabendreher aus dem Geist der 80er Jahre : Es gibt kein richtiges Leben in Falschen. Für die Pop-Literaten existiert kein richtiges Leben mehr jenseits des Falschen. […] Authentizität wird nicht mehr wie bei Adorno angemahnt und die Kulturindustrie für ihre Verschwinden angeklagt, sondern das Fehlen der Authentizität wird ohnmächtig beklagt.[99]

Les thèmes abordés relèvent de la vie quotidienne (famille, couple), la langue se veut également simple et sans fioriture, la perspective introspective. C'est une littérature faite d'ironie et de mélancolie qui traduit les frustrations et les interrogations d'une génération qui se sent exclue et en marge de la société actuelle :

> […]Dem Lebensgefühl, das sich zugleich innerhalb und außerhalb der Gesellschaft sieht, entspringt die ironische Betrachtung der Welt, das Paradox einer scheinbar bedingungslosen Oberflächen-Affirmation, welche zugleich als Distanznahme von einer Gesellschaft, mit der sich die Autoren und die Jugendlichen nicht identifizieren können, verstanden werden kann.[100]

. *Generation 68 vs Generation Golf*

Plus généralement, la *Pop-Literatur* reflète l'importance de la notion de génération dans les débats culturels, réduisant parfois l'histoire littéraire allemande à un affrontement entre générations, avec en premier lieu la *Flakhelfergeneration* des enfants-soldats des dernières années du nazisme. Mais c'est la génération de 1968, dans le contexte de la *Vergangenheitsbewältigung*, qui fait entrer la notion dans l'histoire de la littérature allemande. Les manifestations de 1968 sont un moment de conflit intergénérationnel, où les jeunes gens de l'époque, étudiants pour la plupart, réclament des comptes à leurs parents, mettant ainsi fin à plus de vingt ans d'un refoulement collectif et individuel sur le IIIème Reich. La littérature devient alors un lieu d'expression privilégié de ces règlements de comptes familiaux. Comme l'explique Christine Schmider :

> Une des manifestations les plus spectaculaires de cet antagonisme politico-familial est la *Väterliteratur*, cette littérature autobiographique des années 70 et 80 qui met en scène la rupture entre les parents supposés coupables d'aveuglement idéologique, de compromission morale et surtout d'un silence écrasant quant au passé, et leurs enfants qui les accusent, jugent et condamnent sans appel. Ces textes souvent surinvestis d'émotions violentes et d'affects contradictoires reflètent, par ailleurs, la situation discursive de l'époque. En s'inspirant de la *Kulturkritik* de l'École de Francfort, de la psychanalyse, des théories d'*oral history* et de la Nouvelle Subjectivité ils décrivent les répercussions politiques du silence et les séquelles psychologiques de la culpabilité inextricable des parents sur les enfants, et prônent un travail sur la mémoire comme seul moyen thérapeutique pour les individus et la société pétrifiée dans laquelle ils vivent.[101]

---

[99] Isabelle SIEMES, « Pop-Literatur und Jugendkultur in der Mediengesellschaft. Eine Generation, die ihr Leben als Zitat der 80er-Jahre Show empfindet », *in* Clemens KAMMLER et Torsten PFLUGMACHER (dirs.), *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur seit 1989: Zwischenbilanzen - Analysen - Vermittlungsperspektiven*, Heidelberg, Synchron, 2004, p. 179‑180.

[100] *Ibid.*, p. 178.

[101] Christine SCHMIDER, « La génération de 68 et le passé des pères : entre accusation et identification inconsciente ? », *Germanica*, 1 juin 2008, n° 42, p. 42.

La génération de la *Pop-Literatur*, à laquelle Florian Illies a consacré un ouvrage[102], la rebaptisant Génération Golf (faisant allusion à la Volkswagen Golf, accessoire indispensable au bonheur dans nos sociétés postmodernes), fait suite aux *Zaungäste* des années 1970[103] et à la Génération Berlin des années 1980 – théorisée par le sociologue Heinz Bude[104] – qui avaient mis à distance l'héritage soixante-huitard et son idéologie socialement marquée en pacifiant le rapport au passé et en valorisant une société moins clivée. La *Generation Golf* achèvera ce travail de démolition du mythe de 68. Ses valeurs, profondément apolitiques, hédonistes, consuméristes, entrent en totale contradiction avec celles de leurs aînées, désormais « ringardisées », et qui comprennent l'importance de l'histoire et du travail de mémoire et la nécessité d'une conscience politique. Ainsi le concept de génération est omniprésent dans les discours journalistiques et critiques qui concernent le champ littéraire allemand contemporain. Eric Leroy du Cardonnoy en a cependant montré ses limites. Il rend compte tout d'abord de la propension de la presse à enfermer les jeunes auteurs dans des étiquettes, parfois malgré eux : ainsi la notion de Pop-Literatur apparaît en 1995 durant la sortie de *Faserland*[105]de Christian Kracht, alors même que les auteurs ne se constitueront en mouvement qu'en 1999, avec notamment la parution du Manifeste *Tristesse royale*[106]. Il met aussi en doute la pertinence scientifique de cette appellation, dont le nom est souvent fluctuation, la génération Pop, devenant tour à tour Golf, Berlin (sans rapport avec les théories de Bude), @, XY…. Surtout, il invoque l'absence de revendication politique de la part de ces auteurs, et leur absence d'ambition à incarner une conscience collective :

> Von der Wichtigkeit des Namens und der Kategorie « Popliteratur » in diesem Zusammenhang einmal abgesehen lässt sich festhalten, dass die Generationskonflikte, die zum Beispiel noch bei Goethe eine entscheidende Rolle gespielt hatten, keinen Eingang in die Reflexion und Praxis der Autoren finden : Es geht vielmehr darum, das Individuum und sein Einzelschicksal zu beleuchten, und zwar als Teil einer Generation, für welche die Kollektiverlebnisse und die Generationskonflikte absolutkeine Rolle mehr spielen. Wichtigistdie Suche nach einer Identifikation mit Lebensformen, die die Altersgruppe definieren können.[107]

Pour le chercheur, cette catégorisation forcée s'inscrit dans une stratégie de vente et de positionnement sur le marché littéraire qui risque pourtant d' « enfermer » ces jeunes auteurs ; laissant peu de place à l'analyse de leurs particularismes thématiques et poétiques. Elle a cependant su leur être parfois profitable lorsqu'ils ont su parfois organiser leur action dans les différents canaux médiatiques (le projet *Null* de Thomas Hettche sur internet, ou les nombreux

---

[102] Florian ILLIES, *Generation Golf: Eine Inspektion*, Frankfurt am Main, Fischer, 2001, 224 p.
[103] Selon l'expression de Reinhard Mohr, voir à ce sujet : Reinhard MOHR, *Zaungäste: die Generation, die nach der Revolte kam*, Frankfurt am Main, Fischer, 1992, 228 p.
[104] Heinz BUDE, *Generation Berlin*, Berlin, Merve Verlag, 2001, 96 p.
[105] Christian KRACHT, *Faserland*, Mu¨nchen, Deutscher Taschenbuch Verlag, 2002, 160 p.
[106] Joachim BESSING, Benjamin VON STUCKRAD-BARRE, Christian KRACHT, Eckhart NICKEL et Alexander VON SCHÖNBURG, *Tristesse Royale*, *op. cit.*
[107] Éric LEROY DU CARDONNOY, « Pop – Golf – Klatsch : literatur der deutschen Jungautoren im Spiegel der Presse », *Germanica*, 1 décembre 2006, n° 39, p. 233.

journalistes-romanciers), témoignant d'une nouvelle confusion des champs littéraires et médiatiques. C'est ce même écueil qui menace la *Berlinliteratur* qui nous occupe plus spécifiquement : le marché éditorial et la presse participent activement de l'attente d'un nouveau Döblin selon l'expression de Hajo Steinert[108], ce qui a tendance à conditionner la production de romans berlinois. Pour Phil Langer, si l'on peut aujourd'hui parler d'un boom littéraire concernant Berlin, les motivations des écrivains s'inscrivent parfois dans une démarche qui relève davantage du commercial que du poétique.[109]

Ainsi le champ littéraire allemand fait l'objet de toutes les attentions de la part des critiques qui s'évertuent à le dessiner et à le penser de la façon la plus ordonnée possible. La comparaison est difficilement possible côté français, où depuis les années 1980, la production littéraire échappe aux étiquettes, il est difficile d'identifier des courants ou des écoles.

[108] Hajo STEINERT, « Döblin, dringend gesucht ! Berlin-Romane der neunziger Jahre », *op. cit.*

[109] Phil C. LANGER, *Kein Ort. Überall*, *op. cit.*, p. 36‑37, Angesichts mehrerer hundert Romane und Erzählungen, die seit den 1990er Jahre publiziert worden sind und durchaus unter dem Begriff Berlin-Literatur subsumiert werden, könnte man mit Recht von einer wahren Konjunktur, einem Boom sprechen. Bedeutend ist in diesem Zusammenhang Schäfers Beobachtung (cf. Berlin, ein Fragezeichnen, p 130), dass die Autorinnen und Autoren nach Berlin « kamen und kommen ». Es sind zumeist Nicht-Berliner, die in der Nachwendezeit Berlin als zwischenzeitlichen oder permanenten Lebens- und Schreibort wählten und damit eine Aussensicht in die Literatur importieren: die literarische Mythisierung Berlins ist in hohem Masse eine Zuschreibung von Außen. Ohne an dieser Stelle den Ausführungen des zweiten Teiles vorgreifen zu wollen, muss kurz auf die Vielfältigkeit der Texte, die unter « Berlin » firmieren, hingewiesen werden. Die Attribuierung Berlin-Literatur suggeriert eine Einheitlichkeit der Darstellung oder Thematisierung, die so nicht existiert. […] Wer in den späten 1990er Jahren einen Berlin-Roman schrieb, der das allgemein vorhandene Bild Berlins rechnen; die Präsenz in mittlerweile in sämtlichen Berlin-Abteilungen war und ist ihnen gewiss. Vor einer vollständiger Ablösung der einen Motivation durch die andere ist natürlich nicht zu sprechen, eher von einer wechselseitigen Durchdringung, auch Befruchtung.

4. La littérature contemporaine française

. *Un champ hétérogène qui a beaucoup évolué*

En effet, la diversité de la production contemporaine se dissout dans une multitude de poétiques individuelles qui compliquent la tâche des critiques. Cette diversité s'explique notamment par une surproduction romanesque dans le monde de l'édition française : en effet, on estime à 400 le nombre de romans publiés chaque année, justifiée par succès toujours tenace du genre sur le marché éditorial (le roman reste le genre favori de l'édition avec environ 28% des exemplaires vendus). De même, la place de la littérature a changé, le « Grand écrivain » est mort selon l'expression de Laurent Flieder[110], les formes de l'engagement ont profondément évoluées depuis Camus ou Sartre, de même que la littérature n'est plus nécessairement associée à des visées éthiques et/ou philosophiques. Le marketing joue un rôle croissant dans la carrière d'un auteur, comme le choix de sa maison d'édition (aujourd'hui plus de 50% du marché éditorial sont aux mains de deux groupes Hachettte et Editis tandis que de nombreuses petites maisons peinent à survivre). Cependant, certaines tendances se dégagent. Le roman, libéré des carcans formalistes des années 1970, retourne au romanesque et se tourne de nouveau vers le monde : les écrivains avant-gardistes des décennies précédentes ont ainsi fini par adopter les schémas jugés « traditionnels » de la narration.

. *Une littérature transitive*

Si la question de la littérarité est toujours un souci primordial de l'écrivain d'aujourd'hui, celui-ci s'assène d'autres sujets d'investigation. En effet, pour l'universitaire Dominique Viart, la littérature contemporaine se caractérise par la conquête de nouveaux objets, par sa transitivité :

> La littérature française a changé, profondément, au tout début des années 80. Redevenue transitive après plusieurs décennies d'explorations formalistes, elle s'est ressaisie du monde, de l'homme et du lien social, sans revenir pour autant aux vieilles recettes bannies par la modernité : héritière du « soupçon », la littérature contemporaine l'applique à ses propres travaux. Le 21e siècle commençant demeure fidèle à ces enjeux posés voici à peine plus de vingt ans. […][111]

Ces enjeux sont multiples. C'est notamment l'Histoire, et plus particulièrement celle du XX°siècle et son cortège de traumatismes : de la Grande Guerre à l'Occupation, aux atrocités des camps ou de la guerre d'Algérie. Relevant davantage de l'enquête que du témoignage, ces romans sont là pour dire un passé problématique, mal transmis. Cécile Wajsbrot, avec un texte comme *Beaune la Rolande*[112] consacré aux déportés du camp, ou un roman sur le temps l'Occupation, *La*

[110] Laurent FLIEDER, *Le roman français contemporain*, Paris, Seuil, coll. « Memo », n° 99, 1998, p. 14.
[111] Dominique VIART, *Les romans d'un siècle naissant*, http://archive.villagillet.net/article.php3?id_article=360, consulté le 15 juin 2010.
[112] Cécile WAJSBROT, *Beaune la Rolande*, Paris, Zulma, 2004, 56 p.

Trahison[113], témoigne de cette nouvelle tendance de la littérature contemporaine d'une volonté de restitution de l'histoire en liaison avec le présent le plus contemporain :

> Au-delà de leur irréductible diversité, les romans et récits du début de ce siècle témoignent ainsi des enjeux de notre temps. Ils soulignent combien le présent hérite des vacarmes que l'Histoire nous lègue, et l'interrogent à ce titre. Leurs innovations formelles répondent à la recherche de formes adéquates à dire leur souci du monde, leur mémoire des œuvres et leur goût du récit, parfois même pour un romanesque qu'ils savent n'être plus de saison, mais qu'ils retrouvent par divers subterfuges, ironiques ou détournés. Puissamment critiques, même si c'est dans l'humour ou la dérision, portés par les enjeux qu'ils se donnent et par l'exigence qui les anime, ils font œuvre.[114]

Ce « souci du monde » se traduit par la prise en considération de nouvelles réalités sociales : banlieues, exclusion, immigration, exode rural. Le roman contemporain français trouve bien souvent son inspiration dans les faits divers, comme a pu le faire un Jean-Yves Cendrey qui relate dans *Les Jouets Vivants*[115], son combat contre l'instituteur pédophile du village où il a vécu un temps. De même le roman rend compte de la diversité du monde par l'intégration des pratiques culturelles (voix de l'immigration, langue des banlieues, folklores et traditions du conte…) qui pose avec force la question de l'identité.

Car la littérature contemporaine effectue un grand retour à l'intériorité : les récits introspectifs se multiplient, l'autofiction devient un genre à part entière, les romans interrogent la filiation (un thème récurrent dans l'œuvre d'Arnaud Cathrine), le deuil (un motif omniprésent dans notre corpus) et l'histoire familiale (les origines polonaises de Cécile Wajsbrot l'ont naturellement portées à questionner l'histoire européenne du XX°siècle). L'écriture a gagné en sensibilité, elle explore la cellule familiale ou le paysage social avec la même acuité pour les détails triviaux ou apparemment insignifiants. Depuis l'œuvre de Nathalie Sarraute, le soupçon entoure cette quête identitaire :

> Comment dire le réel sans tomber sous le coup des déformations esthétiques et idéologiques du réalisme ? Comment arracher le sujet aux caricatures de la littérature psychologique sans l'abandonner aux lois de la structure ? Comment restituer l'histoire collective ou les existences singulières sans verser dans les faux-semblants de la ligne narrative ? Comment écrire avec le soupçon ?[116]

. *Le roman, champ d'expérimentation*

Le roman, par le truchement de l'écriture, devient le lieu privilégié de toutes les interrogations. Se développe une esthétique de la discontinuité. Cette décomposition – ou déconstruction-, s'oppose

[113] Cécile WAJSBROT, *La trahison*, Paris, Zulma, 1998, 189 p.
[114] Dominique VIART, « Les romans d'un siècle naissant », *op. cit.*
[115] Jean-Yves CENDREY, *Les jouets vivants*, Paris, Editions de l'Olivier, 2005, 316 p.
[116] Dominique VIART, « Ecrire avec le soupçon », *in* Michel BRAUDEAU, Dominique VIART, Lakis PROGUIDIS et Jean-Pierre SALGAS (dirs.), *Le roman français contemporain*, Paris, ADPF, 2002, p. 138.

à l'unité et à la simplicité de la composition classique, le fragment devient le moyen d'expression privilégié, il s'affranchit de la totalité. La littérature se pense désormais dans l'inachevé, l'hétérogène, le multiple, le déconstruit - et, symétriquement, se méfie de la linéarité et de la cohérence en même temps qu'il renonce à toute représentation unifiée du monde (religieuse, politique, scientifique...). Fragmentation des points de vue chez Arnaud Cathrine (*La disparition de Richard Taylor*), jeu sur la linéarité du texte chez Cécile Wajsbrot (*Fugue*), c'est toujours la légitimité du texte qui se joue ici pour Domnnique Viart :

> [Tous] témoigne[nt] d'une puissance exploratoire de l'écriture du sujet, destinée à chercher dans la matière de sa langue la légitimité d'un acte qui lui semble aujourd'hui moins évident. La forme même qu'y prend le texte témoigne d'une défiance envers toute évidence du sujet, comme rapportée sans cesse à des grilles d'explication qui ne sont plus de saison. […] le texte demeure tendu entre sa tentation et son impossibilité. […]
> Le roman ne répond plus au projet d'une intrigue préalablement établie et qu'il faudrait conduire au terme de son drame. Il se fait le lieu même d'une réflexion avançante, parfois contradictoire ou ressassante, mais toujours plus critique et plus exigeante aussi envers elle-même, sauf à recourir à d'autres modes, « impassibles », parodiques ou virtuoses […].[117]

Cette recherche de la légitimité, c'est bien ce qui anime Cécile Wajsbrot comme elle s'en explique dans son essai *Pour la Littérature* :

> Je suis sur cette route – ai-je trouvé? Peut-être pour un temps mais au fond, l'essentiel n'est pas de trouver ou croire trouver, l'essentiel n'est pas de figer une forme qui resservirait d'une fois l'autre comme un moule, l'essentiel est de se mettre. Sa table de travail sans idée préconçue, l'écoute du texte et de sa nécessité, qui se construit page après page – l'essentiel est d'être libre.[118]

L'autre tendance évoquée par Dominique Viart dans son essai sur le roman contemporain se caractérise par un usage ludique de l'écriture. C'est le cas de Jean-Philippe Toussaint, qu'on a tour à tour qualifié de « minimaliste » ou d'« impassible », pour l'ensemble de son œuvre qui cultive l'ellipse, le dépouillement, le détachement souvent amusé du narrateur : ici plus de conventions concernant la description des lieux et des protagonistes, le schéma narratif (il s'agit désormais du récit de non-événements), la psychologie des personnages… A l'opposé, c'est la saturation qui caractérise les romans de Jean-Yves Cendrey ou de Julien Santoni : refusant le misérabilisme, les auteurs recourent à la parodie, aux jeux textuels, aux citations déguisées, témoignant de leur inscription dans une esthétique qu'on pourrait qualifier de postmoderne.

Ainsi le champ littéraire français se caractérise par une diversité nouvelle de ses objets (le retour au monde et à soi) et de ses formes (réflexive, parodique…). Mais cette variété des textes s'inscrit dans un questionnement commun sur la fonction de la littérature comme l'explique Danièle Chaperon :

---

[117] *Ibid.*, p. 143.
[118] Cécile WAJSBROT, « Traverser les grandes eaux », *in* Roswitha BOHM et Margarete ZIMMERMANN (dirs.), *Du silence à la voix - Studien zum Werk von Cécile Wajsbrot*, Göttingen, V&R unipress, 2010, p. 56-57.

> Durant les quinze dernières années, alors que la transitivité du texte narratif est redécouverte par les romanciers (parfois ironiquement), le débat littéraire sur la fiction s'est élargi aux dimensions d'une interrogation anthropologique. C'est la nature même de la fiction, son rôle dans l'évolution humaine et son importance dans l'existence des lecteurs, que questionnent aujourd'hui les romanciers et les théoriciens. Voilà que sont mis en évidence, selon une hiérarchie variable, des fonctions ontologiques, cognitives, cathartiques, critiques…[119]

Ainsi nos deux champs d'étude se caractérisent par de nombreuses divergences esthétiques, commerciales et théoriques. Il convient cependant de relativiser ces différences : l'inscription dans un champ peut parfois être très réductrice pour penser l'œuvre d'un auteur et les étiquettes marketing que l'on a parfois accolées à la jeune génération allemande ne rendent pas toujours bien compte de la singularité des auteurs.

[119] Danielle CHAPERON, *La fiction en question*, http://www.unil.ch/fra/page20277.html, consulté le 16 juin 2010.

III. Ville et fiction : mise au point théorique

1. Les enjeux de l'espace

. *Le lieu, vecteur d'identité*

S'interroger sur l'espace en littérature c'est s'interroger sur les liens et les tensions qui existent entre ce lieu réel (pour nous Berlin) et sa représentation sémantique. C'est s'interroger sur la façon dont la littérature investit l'espace. Pour cela, il convient d'abord de distinguer l'espace conceptuel (ce que les anglais nomment *space)* de l'espace factuel, le lieu, objet de notre réflexion (*place* en anglais). Michel de Certeau, dans son essai *L'Invention du Quotidien,* délimite avec plus de précision cette opposition :

> Est un *lieu*, l'ordre (quel qu'il soit) selon lequel des éléments sont distribués dans des rapports de coexistence. S'y trouve donc exclue la possibilité pour deux choses d'être à la même place. La loi du « propre » y règne : les éléments considérés sont les uns *à côté* des autres, chacun situé en un endroit « propre » et distinct qu'il définit. Un lieu est donc une configuration instantanée de positions. Il implique une indication de stabilité. [120]

Pour le philosophe, le lieu renvoie donc à l'ordre, à la stabilité, à des limites circonscrites, et par là même à une identité, à la propriété. C'est la même hypothèse que pose l'ethnologue Marc Augé, pour qui le lieu est intimement lié à la notion d'identité : il est alors anthropologique. Le lieu anthropologique peut se définir comme « la fusion entre les notions de territoire et d'identité »[121] et répond à trois principes : identité, relation et historicité. Identité car le lieu répond à un principe de sens pour celui qui l'habite : il nous définit métonymiquement de la naissance, au lieu de travail ou de résidence. Mais il fonde aussi le principe communautaire : « Le dispositif spatial est à la fois ce qui exprime l'identité du groupe (les origines du groupe sont souvent diverses, mais c'est l'identité du lieu qui le fonde, le rassemble et l'unit) et ce que le groupe doit défendre contre les menaces externes et internes pour que le langage du groupe garde un sens »[122]. Relationnel car le lieu est d'abord « commun », et qu'en son sein, chacun tient une certaine place et entretient des relations complexes avec les autres, de même que le lieu se définit lui aussi dans l'interaction avec d'autres lieux. Enfin historique, parce qu'il offre un repère historique et répond donc à un principe d'intelligibilité pour celui qui l'observe. Il n'est cependant pas synonyme du lieu de mémoire défini par l'historien Pierre Nora :

---

[120] Michel DE CERTEAU, *L'invention du quotidien, tome 1 : Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essai », 1990, p. 172-173.

[121] Marc AUGE, « La Planète comme territoire, un défi pour les architectes », *in* Alessia DE BIASE et Cristina ROSSI (dirs.), *Chez nous : Identités et territoires dans les mondes contemporains*, Paris, Editions de La Villette, coll. « Études et recherches », 2006, p. 68.

[122] *Ibid.*, p. 60.

> Un lieu de mémoire offre le spectacle de ce que nous ne sommes plus. Le lieu anthropologique, lui opère une sorte de cristallisation du présent et du passé et permet de voir, dans ce que nous sommes, le résultat de ce que nous avons été.[123]

Ces notions de lieu anthropologique et de lieu de mémoire sont, on le verra avec l'étude de notre corpus, essentiels pour appréhender la compléxité du territoire berlinois.

Le lieu est donc producteur de sens et d'identité. Il fonde la communauté de vie. C'était déjà le cas chez les Grecs de l'Antiquité, pour qui la Cité est pensée comme le centre du Monde. Ainsi Hérodote[124] classe les peuples selon une échelle qui fait coïncider le degré d'éloignement du monde grec avec le degré d'étrangeté. Dans ce système, l'espace se pense comme un emboîtement de qualités, décroissantes du centre vers la périphérie. Cette conception idéologique de l'espace (concentrique avec la cité au centre et les barbares en périphérie) n'est pas pensée comme contradictoire avec la connaissance scientifique, apportée par Thalès puis Erathostène, d'une terre ronde, donc sans centre à sa surface. La hiérarchie spatiale se retrouve également dans sa dimension verticale, du territoire des morts sous la terre au ciel des Dieux. La conception chrétienne de l'espace ne fera que renforcer cette hiérarchie : contrairement aux morts grecs, qui vont tous en enfer, les morts chrétiens sont classés en deux groupes, ceux qui vont en enfer et les autres, méritants, qui vont au ciel, avec Dieu.

. *Enjeux politiques de l'espace*

Cette conception de l'espace est donc liée à une idéologie du pouvoir politique : tout pouvoir aspire à dominer l'étendue et à contrôler ce sur quoi il s'exerce, c'est-à-dire un territoire. Michel Serres, dans son ouvrage *Atlas*[125] lie essentiellement espace et pouvoir. Il met en lumière le caractère totalitaire d'un discours théorique sur l'espace et la nature profondément géométrique de la domination. Il dénonce ainsi le système à centre législatif : la nature du pouvoir est soumise à la géométrie de l'espace dans lequel il s'exerce, ainsi un espace centré, dans lequel la notion de distance est référée à une mesure (domination de l'espace par théorisation de l'outil par lequel on le calcule) est un espace plus facilement dominé qu'un autre. Dans ce sens, internet, espace de communication où la distance est abolie et la vitesse infinie constitue une forme de « pantopie » pour le philosophe : c'est-à-dire le lieu de « tous les lieux en chaque lieu et chaque lieu en tous les lieux, centres et circonférence, entretien global »[126].

[123] Pierre NORA (dir.), *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1997, vol.1, p. 71.
[124] Voir à ce sujet : Claude ORRIEUX et Pauline Schmitt PANTEL, *Histoire grecque*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995, 532 p.
[125] Michel SERRES, *Atlas*, Paris, Julliard, 1994, 279 p.
[126] *Ibid.*, p. 130.

. *Enjeux idéologiques de l'espace : de l'héliocentrisme à la cartographie*

Car modéliser l'espace n'est pas sans conséquence : de tous temps, la maîtrise de l'espace a eu des conséquences politiques et idéologiques. L'histoire des guerres témoigne de l'importance de la maîtrise du territoire pour asseoir son autorité politique mais on peut également penser à Galilée et à l'impact de son combat pour l'héliocentrisme. Le physicien a en effet opéré une révolution : avec lui s'ouvre un nouvel ordre scientifique, religieux, politique. Dans ce nouveau système, l'univers est considéré non plus comme une sphère spirituelle moralement ordonnée, mais comme une machine obéissant uniquement à des lois mathématiques universelles. Cette découverte a véritablement démoli la cosmologie géocentrique qui avait étayée l'autorité de l'Eglise catholique romaine. Cette révolution scientifique mais aussi sociale (elle correspond à l'avènement du capitalisme et à la remise en question de la morale) met en lumières les conséquences idéologiques parfois importantes de la maîtrise du discours sur l'espace. Cet enjeu s'est révélé de manière cruciale dans l'histoire allemande. En témoigne le travail de Manuel Meune[127] sur la cartographie scolaire dans l'Ancienne RDA où Berlin-Ouest (inscrit *westberlin* sans majuscule dans une typographie différente) apparaissait comme un simple lieu dit au milieu du pays.

. *L'espace comme enjeu culturel*

Ainsi l'espace, parce qu'il est producteur de sens et d'identité, est un des champs essentiels pour la construction ou la subsistance d'une communauté religieuse ou politique. Mais il est également l'objet d'une appropriation culturelle par ceux qui y résident : un lieu interagit avec ceux qui l'habitent, construit des références communes, des repères pour l'orientation historique et géographique de chacun, des discours qui nous interpellent comme l'explique William J. Mitchell :

> C'est ainsi que certains bâtiments, comme les cathédrales ou les monuments, ont pour fonction première d'être des sites d'évocation. D'autres, comme le minimaliste mémorial de la Guerre du Viêt-Nam de Maya Lin à Washington, n'ont que peu ou pas d'autre raison d'être. Dans d'autres encore, tels les entrepôts d'usine, les qualités évocatrices de l'architecture sont d'une importance clairement secondaire, mais ne sont jamais totalement absentes. Notre intuition qu'une ville fait fonction de mémoire collective et de site primordial de références culturelles mises en partage dépend de sa capacité à faire apparaître des décors virtuels autant que matériels à destination des échanges entre ses habitants.[128]

Dans cette optique, l'architecture joue un rôle primordial : elle produit un discours, intelligible par les habitants, sur leur histoire, leurs valeurs, leur culture. C'est le cas de la nouvelle

[127] Manuel MEUNE, « Entre formation scientifique et formatage idéologique : la consolidation de la RDA par la cartographie scolaire », *in* Florence GAUZY, Chantal METZGER et Stefan FISCH (dirs.), *Lernen Und Lehren in Frankreich Und Deutschland / Apprendre Et Enseigner En Allemagne Et En France*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2007, pp. 142‑156.

[128] William J. MITCHELL, « L'espace entre les mots », *Sociétés*, traduit par Clément BOSQUE, 16 mai 2006, vol. 91, nº 1, p. 15.

République d'Allemagne dont l'exigence de transparence s'incarne avec la nouvelle coupole du Reichstag. Plus loin, certains lieux berlinois sont l'objet d'un rapport dialectique spécifique entre un contenu (culturel) et un contenant (architectural) : c'est le cas à Berlin, ou comme l'explique Boris Grésillon, l'architecture alimente un horizon culturel spécifique. Ainsi les quartiers de Mitte et Prenzlauer Berg se sont taillés une image de bastion de la contre-culture en relation directe avec leur matière urbaine : un bâti en ruines ou fortement dégradé :

> Il est significatif que des édifices vétustes, atteints par l'usure du temps, comme oubliés par les citadins mais situés en position stratégique (centrale) dans l'agglomération, aient justement abrité des initiatives culturelles alternatives (*Kulturbrauerei, Pfefferberg*) voire subversives (*Tacheles, Acud*). Un certain type de décor urbain a nourri un certain type de contenu culturel et politique. L'intimité du lien entre message politico-culturel et signature architecturale est telle qu'on finit par ne plus distinguer l'une de l'autre. […]Berlin propose par conséquent à la fois un contre-modèle architectural et un contre-modèle culturel. D'une certaine façon, l'un ne va pas sans l'autre, du moins le second s'alimente à la source du premier. Ensemble, ils forgent un contre-modèle urbain.[129]

Ainsi le lieu fait l'objet d'un investissement identitaire important qui peut prendre de nombreuses formes. Cet investissement identitaire va être un des points cruciaux de l'approche littéraire de l'espace. En effet, l'espace sémantique par son jeu de mise en réseau est naturellement propre à exprimer et à étudier les enjeux historiques, relationnels et identitaires du lieu définis par Marc Augé.

. *La ville : concentré d'humanité*

La ville est un des lieux où ce questionnement est le plus abouti. En effet, par son organisation rationnelle de la vie en société, parce qu'elle attribue à chacun une place dans l'espace, parce qu'elle est par excellence l'incarnation de l'échange et du commerce, la ville fonctionne comme un lieu anthropologique comme l'explique Yves-Henri Bonnello :

> Réalité matérielle, la ville n'est pas que cela. Elle participe à un système complexe, multidimensionnel, indissociable d'une histoire et d'une culture. Elle occupe une fonction de libération en organisant la communauté pour s'affranchir de la tyrannie. Elle prend l'apparence d'une concentration de société inscrite dans un espace géographique restreint, instituant sur cet espace une différence.[130]

La ville incarne plus qu'aucun autre lieu le phénomène culturel : rappelons que c'est dans la *polis* grecque que la philosophie a pris naissance. Pour Yves-Henri Bonello la ville est d'abord « une victoire contre le tribalisme et l'irrationnel, […] elle incarne le triomphe de la raison contre le mythe dans un espace de proximité qui produit les valeurs modernes ». Elle est l'objet de réflexion pour les philosophes, d'Aristote qui y voit le fondement de la communauté humaine à

[129] Boris GRESILLON, *Berlin, métropole culturelle*, *op. cit.*, p. 279.
[130] Yves-Henri BONELLO, *La Ville*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1996, p. 40.

Hannah Arendt qui y voit l'incarnation des potentialités humaines, un « lieu où l'homme se rencontre lui-même, non pour méditer sur son sort à la manière des contemplatifs, mais tout au contraire pour y mettre en œuvre ses possibilités, en s'y mélangeant avec d'autres pour construire l'histoire »[131]. La ville, par son organisation même, fait appel aux compétences de chacun et au consentement de tous, pour établir une forme de contrat social que Yves-Henri Bonello définit comme le droit à la ville :

> Le droit de la ville est [...] adossé à un processus social qui, postulant que la ville est une communauté impose à chacun de ses membres des relations appelées à s'adapter pour éviter toute situation d'anarchie violente entre les individus ou de déchirure du lien social. Le droit, à travers le jeu des normes, pérennise un rapport structuré entre le collectif et l'individuel.[132]

. *L'expérience urbaine*

Cette adaptation imposée à l'individu, c'est ce qui fait le cœur de l'expérience urbaine, analysée par Georg Simmel dans *Die Grossstadt und das Geistesleben*. Pour lui, comme pour son contemporain, Walter Benjamin, la métropole moderne est l'occasion de modifications profondes sur l'esprit humain comme l'explique Philippe Simay :

> […] la grande ville représente l'image générique mais fragmentée à partir de laquelle le sens de la modernité se donne à lire. […] les mutations de l'environnement urbain ont transformé le *sensorium* humain, et ce faisant, affecté la nature même de l'expérience du citadin moderne.[133]

Les deux intellectuels allemands analysent la condition de l'homme moderne sous l'angle de la ville et font le même constat d'une hyperstimulation sensorielle du citadin. Avec la multiplication des affiches publicitaires, l'utilisation des moyens de transport collectifs, l'œil s'active en permanence, il souffre d'une hypertrophie du regard. L'odorat et l'ouïe sont également en permanence sollicités par le bruit et l'odeur de la circulation, les ambiances artificielles des grands magasins et des restaurants. L'étude de notre corpus témoigne de cette hyperstimulation combinée que Bertrand Wesphal nomme « polysensorialité »[134]. Pour Benjamin, cette expérience du choc sensoriel permanent affecte la perception que l'individu a de lui-même, de son histoire, de ses rapports avec son environnement : on passe d'une expérience transmissible commune à plusieurs générations (*Erfahrung*) à celle du choc permanent que l'individu subit passivement (*Erlebnis*)[135]. Chez Simmel[136], l'analyse va plus loin : la métropole modèle l'individu moderne par

---

[131] *Ibid.*, p. 113.
[132] *Ibid.*, p. 67.
[133] Philippe SIMAY, « Walter Benjamin : la ville comme expérience », *in* Thierry PAQUOT et Chris YOUNES (dirs.), *Le territoire des philosophes : Lieu et espace dans la pensée au XXe siècle*, Paris, Editions La Découverte, 2009, p. 65‑66.
[134] Bertrand WESTPHAL, *La géocritique : Réel, fiction, espace*, Paris, Les Editions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2007, p. 183.
[135] Walter BENJAMIN, « Expérience et pauvreté », *in Oeuvre, tome 2*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essai », 2000, pp. 364‑372.
[136] Georg SIMMEL, « Les grandes villes et la vie de l'esprit », *op. cit.*

la circulation de tous les flux (capitaux, sexualité, rumeurs et idées, croyances et peurs, marchandises et individus). L'urbanisation est devenue un « phénomène social total » dans lequel l'individu s'affirme et se singularise (d'où le lien particulier entre ville et marginalité / excentricité). Avec le risque de l'aliénation, de ce que Simmel nomme l'individu « blasé », qui se révèle incapable de répondre aux innombrables sollicitations de la ville et qui s'enferme dans la neurasthénie. Simmel pointe également le risque d'une société qui s'individualise à l'extrême, au risque de perdre sa cohésion.

. *La ville et le pouvoir totalitaire*

Quand Hannah Arendt voit en la ville la possibilité, le mouvement, la créativité, quand Simmel y voit une révolution sociale et identitaire, Michel Foucault met en garde contre une ville pensée comme un quadrillage, un lieu d'enfermement, de surveillance, dans la tentation permanente du totalitarisme. L'avènement de la ville moderne est lié à la mise en place des sociétés disciplinaires. A l'opposé du modèle serrien d'un pouvoir centralisé, la ville foucaldienne répond au modèle architectural du panoptique et à son principe de surveillance continue de chacun grâce à un quadrillage individualisant, hérité des épidémies de peste et au système de quarantaine. Là encore, le territoire est intiment lié au pouvoir puisque le panoptique se définit comme « un dispositif qui doit améliorer l'exercice du pouvoir en le rendant plus rapide, plus léger, plus efficace, un dessin des coercitions subtiles pour une société à venir »[137] grâce notamment à l'individualisation de la masse et par sa visibilité permanente. La ville est le lieu d'exercice privilégié du pouvoir biopolitique, en tant que mode d'organisation rationnel d'une population considérée comme une richesse dont il faut accroître la vitalité. En cela, elle est un espace aliénant pour l'individu désormais sous le joug du pouvoir. Ainsi le recours à l'espace permet d'abandonner le modèle monarchique pour le repenser dans la multiplicité du réseau. Désormais il n'est plus conçu dans un mouvement de concentration et de verticalité (comme les palais ou les pyramides), mais au contraire comme le déploiement dans une horizontalité, un réseau qui comprend différents foyers, mais sans jamais qu'un centre organise cette dispersion. Les rapports sont multilatéraux, réversibles, formant des configurations variables ce qui rend cette aliénation invisible pour l'individu. Cette ville-réseau est l'apanage de toutes les métropoles modernes, l'étude de notre corpus nous montrera que Berlin n'est pas en reste.

[137] Michel FOUCAULT, *Surveiller et punir: Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1993, p. 211.

. *La ville postmoderne, espace strié et aliénant*

Pour Deleuze et Guattari également, la ville, l'espace est d'abord une contrainte qui impose une organisation, elle est le lieu où s'exerce une aliénation, celle du capitalisme. Le système s'est maintenu au fil des siècles d'abord grâce à la religion puis avec l'aide de la psychanalyse : à l'autorité divine s'est substituée l'autorité familiale, pensé comme un modèle de hiérarchisation où les notions de filiation et d'obéissance se confondent : « le lien de la psychanalyse avec la capitalisme n'est pas moins profond que celui de l'économie politique »[138] indiquent les deux philosophes. Pour lutter contre l'aliénation capitalise, Deleuze et Guattari imaginent le concept de CsO (corps sans organe), qui désigne « l'ultime résidu d'un socius déterritorialisé »[139] c'est-à-dire une entité préexistante à l'inconscient et au processus de subjectivation, qui permet de sentir. Le concept de CsO participe d'une réflexion sur le territoire et sur la dichotomie fondée par les deux philosophes entre territorialisation et déterritorialisation. Un espace territorialisé c'est un espace figé, dans car destiné à un usage défini par le capitalisme qui lui impose des codes de fonctionnement. Le déterritorialiser c'est le détourner de cet usage initial, c'est-à-dire de son fonctionnement pour le rendre potentiellement libre, désaliéné, c'est décoder le fonctionnement qui est mis en place. Dans cette perspective, Deleuze et Guattari distinguent dans leur ouvrage commun *Mille Plateaux* deux espaces de nature différente. Le premier est strié, il est marqué par la territorialisation, c'est un espace fabriqué pour faire fonctionner une société et ses valeurs, c'est un espace codifié par un ordre social, un espace homogène, occupé par un appareil d'état. Il s'oppose à l'espace lisse, espace hétérogène et nomade sur lequel aucun repère, aucun obstacle n'est inscrit, un lieu où la liberté de mouvement est complète :

> L'espace sédentaire est strié, par des murs, des clôtures et des chemins entre les clôtures, tandis que l'espace nomade est lisse, seulement marqué par des « traits » qui s'effacent et se déplacent avec le trajet.[140]

En ce sens, la ville en tant qu'espace sédentaire organisé en communauté politique est un espace strié. Cependant cette catégorisation générale n'exclut pas la possibilité d'ilots d'espace lisse au sein même d'un espace strié : c'est le cas par exemple des friches industrielles ou des chantiers dont l'imagerie berlinoise est particulièrement riche.



[138] Gilles DELEUZE et Felix GUATTARI, *L'anti-oedipe: Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Editions de Minuit, coll. « Critique », 1972, p. 351.
[139] *Ibid.*, p. 40.
[140] *Ibid.*, p. 458.

. *La ville, espace dédié à la consommation*

Baudrillard, à la même époque que Deleuze, réfléchit également sur la ville comme lieu d'aliénation du capitalisme. Sa réflexion part des produits manufacturés et du système des objets mis en place qui témoigne du nouvel impératif de nos sociétés postmodernes : consommer. En 2003, Jean Baudrillard annonçait dans un entretien pour *Philosophie Magazine*, l'avènement d'une nouvelle ère de la société de consommation, celle de la consommation mondialisée :

> On ne peut nier qu'aujourd'hui l'organisation de la valeur s'est étendue à toute la planète. Un phénomène qui a été rendu possible par l'avènement de la consommation de masse, l'emprise des médias sur la société et la généralisation progressive de l'usage des technologies numériques. Aucune sphère de l'activité humaine, qu'elle soit privée ou collective n'est épargnée par ce phénomène. On a affaire à un système total, une espèce de réalité intégrale qui s'impose à tous comme un ordre universel… Il y a d'ailleurs entre les thèmes du mondial et de l'universel une fausse parenté. L'universalité est celle des droits de l'homme, de la démocratie – autant de valeurs en voie de disparition. La mondialisation est celle des techniques, du marché, de l'information. Constituée en système de valeurs à l'échelle de la planète, elle semble au contraire implacable, irréversible. Et destructrice : elle fait mourir toutes les autres cultures en les assimilant de force. On peut en faire la critique en convoquant par exemple l'idée d'aliénation.[141]

Nous verrons que cette notion d'aliénation est centrale dans l'expérience urbaine narrée par nos romans et particulièrement lorsqu'elle est associée au développement de la société de consommation (chez Santoni notamment). Ce nouvel ordre consumériste impose ses marques dans l'espace que nous habitons : la ville devient un lieu privilégié d'exercice de ce nouveau pouvoir. D'abord dans sa structure : puisque la société de consommation établit des hiérarchies de possession, celles-ci se répercutent sur la façon d'habiter par de nouvelles discriminations résidentielles. De nouvelles ségrégations apparaissent entre centre-ville et banlieue, ghetto et zone résidentielle. Les caractéristiques de l'espace habitable intérieur ou extérieur (confort et qualité de vie) deviennent également un moyen de s'élever dans la hiérarchie sociale. Ensuite, c'est l'apparence de la ville elle-même qui est modifié : la publicité envahit désormais les murs et les panneaux, tandis que de véritables enclaves territoriales dédiées au commerce se multiplient à la périphérie des centres-villes. La journaliste Naomi Klein a dénoncé dans son essai controversé *No Logo*, ce « branding des paysages urbains, [où même] les autobus, tramways et taxis sont devenus des pubs sur roues »[142].

Quant aux centres commerciaux et autres multiplexes, leur sédimentation durable dans le paysage urbain participe d'une « consommation des lieux », où le drugstore prétend incarner la ville entière, comme Jean Baudrillard a pu finement l'analyser avec l'exemple de Parly 2. Décalque des *mall* américains, alliant dynamisme commercial et sens de l'esthétique par son

[141] Jean BAUDRILLARD, *Comme si la masse devenue objet prenait sa revanche sur le monde des objets…*, http://www.territoire3.org/baudrillard.html, consulté le 7 décembre 2010.
[142] Naomi KLEIN, *No Logo. La tyrannie des marques*, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2002, p. 62.

« éternelle combinatoire d'ambiances, dans un printemps perpétuel »[143], le centre commercial est un exemple particulièrement criant de ce que Marc Augé considèrent comme des non-lieux.

. *La ville et ses non-lieux, espaces de la surmodernité*

Marc Augé, dans son essai d'anthropologie de la surmodernité établit une dichotomie entre lieux et non-lieux. Ces non-lieux sont caractéristiques de la période contemporaine dite surmoderne, et se définissent comme des espaces désémantisés (à l'opposé des propriétés identitaire, historique et relationnelle du lieu anthropologique, voire supra). La ville d'aujourd'hui, présente la particularité de faire cohabiter lieux anthropologiques (comme un quartier) et non-lieux (centres commerciaux, aéroports…). De même Marc Augé relativise sa distinction par la question de la pratique d'espace : ainsi un aéroport peut apparaître comme un non-lieu pour des passagers en transit, alors même qu'il sera un lieu anthropologique pour ses employés), il y a donc une nécessaire porosité entre ces deux catégories. Cette multiplication des non-lieux s'inscrit dans un contexte plus général d' « accélération de l'espace et du temps ». De l'espace, parce que l'extension et l'amélioration des moyens de transport et de communication ont bouleversé notre appréhension des distances. Les non-lieux contemporains sont un des résultats de ces bouleversements de nos représentations mentales mais également du tissu urbain, avec les fortes concentrations urbaines et les nouvelles ségrégations d'espaces. C'est par exemple la disparition du national au profit du local dans un contexte général de mondialisation : « Cependant un nouvel espace tend à se former, à l'échelle mondiale, en intégrant et désintégrant le national, le local. Processus plein de contradictions, lié au conflit entre une division du travail à l'échelle planétaire, dans le mode de production capitaliste, et l'effort vers un autre ordre mondial plus rationnel »[144] nous dit Henri Lefebvre. Conjointement se dessine une accélération du temps, avec le sentiment que l'histoire s'accélère du fait d'une « surabondance événementielle »[145] De ces modifications naît une grande confusion du sens qui appelle une troisième forme d'excès : celle de l'ego :

> La troisième figure de l'excès par rapport à laquelle pourrait se définir la situation de surmodernité, nous la connaissons. C'est la figure de l'ego, de l'individu, qui fait retour, […], dans un univers sans territoires, et de souffle théorique, dans un monde sans grands récits […]. […] Jamais les histoires individuelles n'ont été aussi explicitement concernées par l'histoire collective, mais jamais non plus les repères de l'identification collective n'ont été aussi fluctuants. La production individuelle de sens est donc plus que jamais nécessaire.[146]

[143] Jean BAUDRILLARD, *La société de consommation*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essai », 1996, p. 22.
[144] Henri LEFEBVRE, *La production de l'espace*, Paris, Economica, 2000, p. XXVI.
[145] Marc AUGE, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXIe siècle », 1992, p. 42.
[146] *Ibid.*, p. 49‑51.

Ce processus d'individualisation extrême est mis en lumière dans notre corpus par la multiplication des personnages d'« adultes immatures »[147] selon l'expression de Jean-Pierre Boutinet. Ainsi on achèvera notre tour d'horizon des réflexions contemporaines sur l'espace avec celui avec qui on l'a débuté, l'anthropologue Marc Augé. Nous avons ainsi pu identifier les multiples enjeux souvent contradictoires de l'espace et de ses représentations : tantôt producteur de sens et d'identité dans le cas d'un lieu anthropologique ou au contraire provoquant une désorientation pour le sujet ; à la fois occasion d'une formidable communauté culturelle et politique et lieu d'exercice d'un pouvoir invisible ; à la fois incarnation de l'aliénation capitalise et rempart utopique. Comme le résume Henri Lefebvre, « le concept de l'espace relie le mental et le culturel, le social et l'historique […] en reconstituant un processus complexe : découverte (d'espaces nouveaux, inconnus des continents ou du cosmos) – production (de l'organisation spatiale propre à chaque société) – création (d'œuvres : le paysage, la ville avec la monumentalité et le décor) ».[148]

. *Berlin, spécificités de l'enjeu spatial*

L'espace berlinois est un bon exemple de la complexité des enjeux spatiaux. On l'a vu, la ville est traversée de nombreuses contradictions qui rendent son appréhension tout sauf évidente. La question identitaire, et avec celle de la mémoire et de l'histoire, est centrale : Berlin incarne l'identité allemande avec une acuité exceptionnelle. La nouvelle capitale est au centre d'un double mouvement de l'espace allemand entre connexion et déconnexion, celle de la réunification et celle de la mondialisation et avec elle l'ouverture des frontières géographiques et symboliques. L'altérité fait l'objet d'une redéfinition permanente, de la Chute du Mur à la construction européenne. La reconstruction de la ville et les débats passionnés qu'elle suscite témoignent de l'appropriation identitaire et culturelle de l'espace par ses habitants. Enfin la normalisation économique et touristique de la ville qui passe notamment par ce qui est parfois dénoncé comme une « disneylandisation » de certains quartiers suscite de vives inquiétudes.

[147] Jean-Pierre BOUTINET, « L'Adulte immature », *Sciences humaines*, février 1999, nº 91, pp. 22-25.
[148] Henri LEFEBVRE, *La production de l'espace*, *op. cit.*, p. XXI-XXII.

2. Ecrire l'espace

Si l'espace est aujourd'hui un objet d'attention et de réflexion particulièrement important pour les philosophes, il en est de même pour son inscription dans la littérature. Nombreux sont les travaux de recherche et les colloques qui lui sont consacrés. Il convient maintenant de s'interroger sur les procédés de cette mise en écriture de l'espace.

. *Littérature et espace*

Depuis les débuts du roman, la géographie est un sujet de prédilection pour les romanciers, l'histoire de la littérature peut être lue comme une histoire de l'intégration de l'espace dans ses objets : de l'épopée au roman picaresque, du roman pastoral à l'utopie, du roman réaliste au roman urbain. Cette composante essentielle du récit témoigne du lien privilégié entre espace et texte littéraire comme l'explique Daniel-Henri Pageaux : il existe déjà un « espace littéraire » à travers l'inscription sur la page du corps du texte, de son volume :

> […] agencer les mots dans un texte conçu non pas simplement comme espace, mais comme volume, non plus un espace pour l'œil qui lit mais pour l'oreille devenue principe de lecture. Car ce que l'on nomme espace textuel ou espace poétique dépend d'abord de divers volumes : phrastiques, strophiques, ou relevant d'unités comme la séquence, le paragraphe, lui-même variable dans son extension, par exemple par le procédé de l'anaphore ou de la répétition.[149]

Rappelons également que les techniques propres au texte littéraire l'opposent à la représentation visuelle de l'espace. En effet, cette dernière offre l'image d'un espace continu, tandis que du côté du texte, l'image reste trouée, incomplète, laissant à l'imagination du lecteur le soin de "finir" l'image à partir des repères donnés. L'incomplétude du texte se révèle cependant une force en qu'il permet de créer un réseau complexe de relations entre ses différents éléments, rassemblant les repères significatifs d'une situation ou d'une sensation données. Ainsi, le texte littéraire compense sa défaillance initiale par des moyens qui lui sont propres.

Cette mise en réseau de différents éléments (savoirs et méthodes de représentation) se retrouve également dans l'approche d'Henri Garric. Pour l'universitaire, « représenter la ville dans quelque discours que ce soit consiste à associer une carte et un parcours autour du nom de cette ville »[150]. C'est de cette tension entre une approche statique et objectivante, et une autre, dynamique et subjective que naît cette invention de la ville propre aux portrait littéraire de ville qui se développe à partir du XVII° siècle et qui trouve ses modèles dans le *Tableau de Paris* de Louis-Sébastien Mercier, puis dans le roman réaliste du XIX° siècle, à l'origine de notre genre du roman urbain.

---

[149] Daniel-Henri PAGEAUX, « Ouverture », Limoges, Presses Universitaires de Limoges et du Limousin, 2003, p. 18.

[150] Henri GARRIC, *Portraits de ville, Marches et cartes : la représentation urbaine dans les discours contemporains*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 2007, p. 545.

Trois genres romanesques, particulièrement sensibles à l'espace, sont considérés par Christina Horvath[151] comme des précurseurs du roman urbain : il s'agit du récit de voyage, du roman picaresque et du roman réaliste. Le récit de voyage, parce qu'il est un parcours de « lieux » au sens rhétorique du terme, est un des genres les plus sensibles à l'écriture de l'espace : les lieux sont investis par des situations, des citations qui amplifient l'anecdotique. Le roman picaresque suppose lui aussi une traversée des espaces, cette fois à dominante sociale : le picaro, figure inversée du berger d'Arcadie, explore les bas-fonds de la société, son voyage est autant vertical qu'horizontal. Enfin le roman réaliste puis naturaliste est le premier à s'intéresser de près à la ville : Balzac et Dickens offrent ainsi de nombreuses descriptions de la ville, justifiées par une attention particulière au « milieu » de leurs personnages. C'est la même visée qui caractérise l'entreprise naturaliste de Zola qui veut « montre l'homme vivant dans le milieu social qu'il a produit lui-même, qu'il modifie tous les jours, et au sein duquel il éprouve à son tour une transformation continue »[152]. Ainsi *L'Assommoir* (1877) à travers le portrait de Gervaise la blanchisseuse, propose une étude précise du quartier populaire de la Goutte d'or dans le XVIII° arrondissement.

Nombre de textes jalonnent l'histoire de ce qui va devenir le roman urbain. Mais trois textes dominent, par leur influence sur les œuvres futures, et par leur style résolument novateur. C'est d'abord le roman de John Dos Passos, *Manhattan Transfer* (1925). *Manhattan Transfer* est le premier roman important de l'écrivain, qui travailla deux ans durant à l'élaboration d'une forme capable de restituer la ville telle qu'il la percevait. La ville est ici un enchevêtrement de trajectoires individuelles difficiles à saisir et à distinguer. Dos Passos suit celles d'une centaine de personnages, réapparaissant ou non, se croisant ou non, presque toujours saisis de l'intérieur, sans point de vue narratif surplombant, dans l'émiettement de près de cent cinquante séquences simplement disjointes par des blancs. Ce choix d'une forme éclatée pour dire la multiplicité des destins mêlés est aussi celui de Tanja Dückers dans son roman *Spielzone.* Puis vient un roman incontournable pour l'étude de notre corpus, le roman d'Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz* (1929). Dans cette œuvre, Döblin décrit le quartier de l'Alexanderplatz (*Scheunen Viertel*), c'est-à-dire les bas-fonds du Berlin des années 1925-1930. Le personnage principal prend la figure de l'anti-héros : Franz Biberkopf est un criminel repenti qui sort de prison. Mais il ne tardera pas à retomber dans la délinquance au gré de ses mésaventures. Enfin le roman de Louis-Ferninand Céline, *Voyage au bout de la nuit* (1932) dont on sent l'influence chez des écrivains comme Jean-Yves Cendrey ou Julien Santoni. Alors que le roman de Döblin se consacre à l'Alexanderplatz,

[151] Christina HORVATH, *Le roman urbain contemporain en France*, *op. cit.*
[152] Émile ZOLA, *Le Roman expérimental*, Paris, Garnier-Flammarion, 1971, p. 63-65.

Céline commence son roman dans une des places les plus connues de Paris, la place Clichy. Le roman se divise en deux grandes parties. La première relate les errances et les égarements de Bardamu, le narrateur, soldat durant la première guerre mondiale puis voyageur à New-York et en Afrique. La seconde détaille sa carrière de médecin en banlieue parisienne. Céline utilise ici son expérience de soldat et de médecin, mais au-delà de ces données biographiques, le *Voyage* marque l'invention d'un style, d'une voix. Chez nos trois auteurs, on retrouve la même esthétique de la discontinuité et le même intérêt marqué pour l'intériorité de ces personnages, tous marqués par une forme d'aliénation conjointe de la vie dans la grande ville. La question n'est plus de savoir si ces romans sont réalistes mais s'ils opèrent selon les mêmes mécanismes textuels et référentiels qui sont à l'œuvre dans la société urbaine de la métropole. Le roman urbain contemporain poursuit les mêmes fins.

Christina Horvath établit le roman urbain contemporain comme un genre à part entière, légitime et révélateur des profondes mutations sociales et culturelles de notre société urbaine. A l'opposé d'une vision stéréotypée du milieu urbain, Horvath tente de montrer en quoi ces romans :

> consiste[nt] à livrer une description très précise de la vie quotidienne ordinaire dans un cadre urbain, s'intéressant autant aux destins individuels qu'à l'actualité politique, sociale, et culturelle de l'époque contemporaine. Contrairement à d'autres récits qui peuvent également se servir de décors urbains, le roman urbain décrit la ville comme une structure urbaine et en fait son point focal, voire son véritable protagoniste.[153]

Et parce que ces romans sont contemporains d'une forme de crise de la ville, résultant de l'accélération du temps et du rétrécissement de l'espace, qui la transforme en un espace complexe, contradictoire détaillé plus haut, ils intègrent dans leurs principes de composition cette complexité :

> L'impossibilité du portrait de ville associe dès l'origine construction et déconstruction, mais l'intégration progressive de la ville à l'écrit – que ce soit dans une forme qui a rompu avec le système des genres, le « portrait de ville littéraire » ou dans le roman genre polymorphe par excellence- a fait basculer l'avantage au profit de la déconstruction et toute représentation de la ville, dans le domaine littéraire comme dans celui de l'image, est aujourd'hui potentiellement contradictoire.[154]

Ainsi notre étude cherchera à caractériser cette poétique de la construction et de la déconstruction, et les rapports qu'elle entretient avec le site berlinois actuel, marqué du sceau de la postmodernité et d'un double mouvement contradictoire entre Réunification et mondialisation.

[153] Christina HORVATH, *Le roman urbain contemporain en France*, *op. cit.*, p. 245.
[154] Henri GARRIC, *Portraits de ville*, *op. cit.*, p. 545.

3. Lire l'espace : proposition méthodologique

Il convient maintenant de s'interroger sur la méthode utilisée pour ce travail. Si le choix de notre corpus, justifié en introduction, s'articule autour du sous-genre romanesque du roman urbain, reste cependant à définir la manière de lire cet espace urbain au travers de nos fictions. Pour cela, un présupposé : celle d'une identité entre le lieu réel et celui de la fiction, mais également une suspension du doute à l'égard des mots au profit d'une « conscience naïve » :

> Nous prendrons donc les lieux, comme ils se présentent à la conscience naïve et parfois nous tâcherons d'en élucider la signification, avec les mots de la conscience commune. Car ces mots, nous l'avons dit, n'ont pas surgi au hasard. Ils font, en quelque sorte, partie de ces lieux.[155]

Ce travail, on l'a dit, procèdera d'un double mouvement, à la fois vers l'espace, vers sa compréhension et l'appréhension de ses spécificités, puis dans un deuxième temps, vers le phénomène de l'espace vécu, « c'est-à-dire des constructions d'espace qui se cristallisent dans une sorte de négociation entre des contraintes historiques, des usages de ces structures données et des intuitions synthétiques d'espace qui en résultent »[156]. Notre analyse se fondera pour cela sur la grille de lecture établie par Christina Horvath dans son essai consacré au roman urbain contemporain, ce genre romanesque qui se donne pour tâche de mettre en fiction l'air du temps et son essence. Cette approche générique en répertorie les lieux (non-lieux, marges...) et les figures principales (le flâneur, le consommateur...).

Dans le cadre de cette approche de la ville, nous intégrerons également certains éléments de la géocritique, théorisée par Bertrand Westphal[157] qui se propose d'étudier comment la littérature est un moyen de déchiffrement du réel. Le chercheur rappelle que la géocritique qui se fixe de « sonder les espaces humains que les arts mimétiques agencent par et dans le texte [...] »[158] n'est pas l'imagologie, une approche égocentrée sur l'écrivain, qui « examine la manière dont un auteur appréhende un environnement qui ne lui est pas familier »[159]. Au contraire, la géocritique, approche géocentrée, part de l'espace et non de l'auteur :

> [Dans la géocritique,] c'est au référent spatial qu'il appartiendra de fonder la cohérence de l'analyse et non plus à l'auteur et à son œuvre. […] Par rapport à l'imagologie, la perspective se trouve donc renversée.[160]

On comprend dès lors, la pertinence de la perspective comparatiste dans une telle approche, en ce qu'elle tente de trouver des points de convergence entre différents points de vue, puisque « le

[155] Pierre SANSOT, *Poétique de la ville*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque », 2004, p. 21.
[156] Frederik TYGSTRUP, « Espace et récit », Limoges, Presses Universitaires de Limoges et du Limousin, 2003, p. 62.
[157] Bertrand WESTPHAL, *La géocritique*, *op. cit.*
[158] *Ibid.*, p. 17.
[159] *Ibid.*, p. 184.
[160] *Ibid.*, p. 185.

principe de l'analyse géocritique réside dans la confrontation de plusieurs optiques qui se corrigent, s'alimentent et s'enrichissent mutuellement »[161]. Notre dernière partie, centrée sur l'expérience vécue, convoquera également, dans une moindre mesure, les travaux de Bertrand Gervais, consacrées aux logiques de l'imaginaire et en particulier au volume 2, sur l'imaginaire du labyrinthe.

Notre objectif, mettre en lumière une nouvelle manière d'appréhender Berlin dans ces fictions de l'extrême contemporain. Un regard qui se nourrit des bouleversements récents que connaît la ville et qui justifie le rapprochement de nos œuvres dans un corpus commun, mais qui n'exclut cependant pas des divergences et des singularités propres à chacun des romans. En définitive, c'est donc un dialogue fertile entre ces différents points de vue où :

> La distance souhaitable n'est autre que l'espace nécessaire pour que le contact, la relation s'établissent. De façon plus précise, la création d'un *tertium quid*, dans le cas de la comparaison, suppose à partir des textes retenus la construction d'un espace nouveau, à la fois synthèse et entre deux, un espace intercalaire, interstitiel, un intervalle relationnel.[162]

Cet espace interstitiel et relationnel construit par notre analyse ne doit pas omettre une dernière dimension de cette lecture de l'espace : celle de la réception. En effet, si écrire l'espace implique de traduire l'espace représenté (Berlin) en un espace sémantique, c'est à dire l'organisation d'un système de significations dans un réseau qui implique une image d'espace ; lire l'espace implique une « actualisation de cette image dans la conscience imaginante en tant qu'intuition concrète »[163].

[161] *Ibid.*, p. 187.
[162] Daniel-Henri PAGEAUX, « Ouverture », *op. cit.*, p. 13.
[163] Frederik TYGSTRUP, « Espace et récit », *op. cit.*, p. 61.

. Deuxième partie
Usages de la ville (identité référentielle)

Cette deuxième partie sera l'occasion d'étudier la façon dont la capitale allemande apparaît dans notre corpus. Sous quelle(s) forme(s) visuelle(s) et textuelle(s) est-elle présentée ? Notre analyse débutera par une analyse de la topographie de la ville. De quelle façon la ville surgit-elle textuellement dans nos romans ? Il conviendra tout d'abord de s'interroger sur la manière dont l'auteur va revendiquer et s'approprier le territoire urbain. Revendiquer, c'est-à-dire faire le choix d'un titre qui convoque explicitement ou implicitement Berlin, la ville ou le motif spatial. S'approprier, c'est-à-dire nommer le territoire dont elle convoque l'imaginaire et intégrer la ville dans une forme d'écriture particulière. La place de la ville dans le texte structure en effet l'écriture à un double niveau macroscopique et microscopique qu'il conviendra d'établir. Partir en somme des romans pour aller vers la ville. Puis dans une deuxième partie, c'est la ville elle-même qui sera l'objet de notre attention : quelle cartographie littéraire de Berlin se dessine à l'aune de nos fictions ?

I. Ecrire la ville

1. Nommer

. *Définir le roman urbain*

Les romans de notre corpus appartiennent tous au sous-genre du roman urbain. En effet, le seul ancrage dans un cadre berlinois ne suffit pas à témoigner d'une volonté de l'auteur d'appréhender l'objet urbain dans sa complexité. Certes, la ville (de Pompéi à Sodome en passant par Alexandrie) n'est pas un objet nouveau en littérature, bien au contraire. Mais le motif a évolué et depuis les préoccupations réalistes d'un Zola ou d'un Balzac, elle est devenue un sujet littéraire et le théâtre de nombreuses oeuvres appartenant à divers sous-genres romanesques : du roman d'apprentissage au polar en passant par la nouvelle fantastique. Pour distinguer le roman urbain de ses cousins littéraires qui partagent avec lui « le goût de la ville », il faut donc établir d'autres critères. Et une différence de nature : ici la ville n'est plus un décor mais un véritable protagoniste. L'attention permanente au lieu s'y double d'une attention au temps : l'appréhension du réel construit sa pertinence sur une mise en perspective historique. C'est sur cette articulation et sur le dynamisme de la présentation de la ville que Christina Horwath construit sa définition du genre :

> Ainsi, par roman urbain, j'entends ici les récits dont l'intrigue se déroule à l'époque contemporaine (celle de l'auteur et du lecteur à la parution du texte) et qui livrent une description très précise de la vie quotidienne ordinaire, sans que l'objectif primordial soit de décrire les « mœurs » d'une classe sociale particulière. L'action reste toujours porteuse de marques intrinsèques de l'actualité ou d'un certain engouement pour l'air du temps (rues, objets, décors, pratiques, habitudes et rituels quotidiens). Mais ce qui distingue ces romans de toute œuvre visant à présenter un « ailleurs », c'est avant tout leur ambition de peindre le quotidien et son décor indispensable : le milieu urbain contemporain.[164]

Ce sont ces critères – le choix d'un cadre qui permet l'évocation d'une vie quotidienne, les références nombreuses à l'époque contemporaine – qui ont contribué à établir notre corpus. Si le sujet berlinois est manifeste, il convient de s'interroger sur le choix de nos auteurs de revendiquer ou non cette appartenance, ou plus généralement de susciter un horizon d'attente. Pour cela, notre étude va d'abord se porter sur le titre de nos romans.

Le corpus francophone est sur ce thème davantage en quête de l'exotisme suscité par la référence berlinoise que le corpus germanophone. Un auteur choisit d'orienter délibérément le lecteur vers Berlin : Julien Santoni intitule ainsi son premier roman *Berlin Trafic*, témoignant de la vocation urbaine du roman dans une discrète allusion à l'œuvre döblinienne. Le terme de trafic, emprunté à l'italien, ici juxtaposé dans une construction proche de l'anglicisme, évoque à la fois la

[164] Christina HORVATH, *Le roman urbain contemporain en France*, *op. cit.*, p. 16.

circulation des véhicules, des biens et des marchandises, et les activités illicites, qui constituent une part non négligeable de l'imaginaire urbain.

Cécile Wajsbrot avec son roman *Caspar Friedrich Strasse*, évoque à la fois le nom d'une rue dont il va être longuement question dans le roman, et du peintre à qui elle rend hommage. La juxtaposition du nom de ce maître du XIX[e] siècle, célèbre pour ses paysages romantiques représentant une nature sauvage avec l'évocation d'une rue, artère emblématique de la ville, peut étonner : elle s'ajoutera aux nombreuses contradictions soulevées par le roman. Si la rue en question n'existe pas à Berlin, la ville contribua cependant au succès de l'artiste puisqu'il y exposa à l'Académie en 1813 et que de nombreux tableaux restés célèbres sont conservés dans les musées berlinois. Jean-Yves Cendrey quant à lui, choisit de donner à son héros le patronyme du dernier dirigeant de la RDA Erich Honecker. Le roman, publié vingt ans exactement après la Chute du Mur, se construit autour du nom du personnage principal et du nombre de chapitres (moins un, le chapitre vingt faisant l'objet d'une ellipse dans le roman). Ici la référence à la géographie berlinoise s'établit dans une relation avec l'histoire. Chez Jean-Philippe Toussaint, l'évocation est d'ordre iconographique, *la Télévision*, c'est l'objet auquel le héros du roman va livrer combat mais ce peut être aussi la tour de télévision (*Fernsehturm*), monument emblématique de la ville, devenue son allégorie. Le titre choisi par Arnaud Cathrine pour son roman à destination du public adolescent, *Faits d'hiver*, joue de l'homophonie avec la rubrique journalistique souvent associée à la vie urbaine. Quant à *Spielzone* de Tanja Dückers, il prépare le lecteur à l'évocation précise d'une partie de l'espace urbain, le roman se concentrant en effet sur deux quartiers berlinois. Mais il évoque également en filigrane le jeu d'échecs en faisant des personnages des pièces d'un jeu où le hasard préside[165]. Enfin *Eduards Heimkehr* de Peter Schneider, *Histoire de l'homme que sa femme vient de quitter* de Jean-Philippe Arrou-Vignod et *Fugue* de Cécile Wajsbrot, mettent en valeur l'importance du thème de l'espace : le retour au foyer (*Heimkehr* en allemand) ou l'errance.

[165] Françoise BARTHELEMY-TORAILLE, « Écritures renouvelées : l'humour dans les jeunes littératures de langue allemande », *Germanica*, 1 décembre 2006, n° 39, pp. 13‑25.

2. Appréhender

Pour étudier la manière dont la ville est appréhendée dans nos romans, il convient maintenant de s'interroger sur la méthode utilisée par nos auteurs pour évoquer la ville. Comment nos romanciers intègrent-ils la donnée urbaine dans leurs romans ? Chrystel Pinçonnat[166], dans un article consacré au mythe littéraire new-yorkais distingue à la suite de Blanche Gelfant trois types d'approches de la ville : « l'étude-portrait » (que Christina Horwath appelle « roman d'itinéraire ») qui se caractérise par le regard de l'étranger, du nouveau venu qui cherche à comprendre et apprendre ce qu'il découvre, le « roman écologique » (roman de quartier chez Horwath) qui se consacre à une partie du territoire urbain dont il s'agira de relever les spécificités, et le « roman synoptique » qui tente de multiplier les points de vue sur la ville afin d'en donner la vision la plus complète possible (sur le modèle du célèbre roman de Dos Passos *Manhattan Transfer* publié en 1925).

. *L'étude-portrait*

Nos auteurs français tendent plus naturellement à faire le choix de l'étude-portrait qui, parce qu'elle se rapproche de la tradition du récit de voyage, permet de rendre compte de la spécificité du regard du nouveau venu dans une ville qu'il ne connaît pas ; le terme d'étude-portrait ne se limitant cependant pas à des romans visant à développer une connaissance scientifique de la ville. Le point de vue adopté dans ces romans est toujours interne et la narration se fait à la première personne du singulier. Jean-Philippe Arrou-Vignod, Julien Santoni, Jean-Philippe Toussaint et Cécile Wajsbrot (dans *Fugue*) choisissent ainsi comme personnages principaux des Français séjournant à Berlin. Chez Arrou-Vignod et Toussaint, les raisons de ce voyage sont professionnelles et le séjour est limité dans le temps : le narrateur d'*Histoire de l'homme que sa femme vient de quitter* est un écrivain invité pour donner une série de conférences, le héros de *La Télévision* est un historien de l'art qui bénéficie d'une bourse d'études pour de séjourner dans la capitale allemande. Si le héros d'Arrou-Vignod se rend à Berlin suite à une invitation professionnelle, cela ne signifie pas pour autant qu'il n'attend rien sur le plan personnel de ce séjour. Alors qu'il est la proie d'une double crise (conjugale et d'inspiration), il voit ce voyage comme l'opportunité d'une pause dans son quotidien devenu morose : « Je décidai de partir. D'accepter l'invitation à Berlin. De m'éloigner quelques jours de ce livre, d'Hélène. De tout ce qui n'allait plus depuis que j'avais commencé cette histoire »[167].

---

[166] Crystel PINÇONNAT, *De la capitale européenne à la métropole américaine*, http://www.lrdb.fr/articles.php?lng=fr&pg=802, consulté le 2 février 2012.

[167] Jean-Philippe ARROU-VIGNOD, *Histoire de l'homme que sa femme vient de quitter*, Paris, Gallimard, 1999, p. 21.

Ce sont des considérations pragmatiques qui amènent le héros de *La Télévision* à séjourner à Berlin, ce dernier y voit surtout un intérêt économique.

> J'avais abandonné mon poste de professeur à l'université au début de l'année pour prendre une année sabbatique et pouvoir me consacrer à la préparation de cette étude. Parallèlement, ayant été avisé de l'existence d'une fondation privée à Berlin susceptible d'aider des chercheurs de mon tonneau, j'avais fait une demande de bourse et constitué un dossier dans lequel je décrivais minutieusement mon projet , insistant en particulier sur la nécessité qu'il y avait pour moi de me rendre à Augsbourg pour mes recherches […]. Il n'était pas fondamentalement plus difficile, par exemple, de gagner Augsbourg depuis Paris que depuis Berlin. L'idéal eût été Munich. Mais j'avais eu la bourse, finalement (comme quoi) et nous étions partis tous les trois vivre en Allemagne.[168]

L'installation a déjà eu lieu depuis quelques mois lorsque le roman débute, le grand départ ne fait pas partie de la diégèse. Parce que ce séjour ne répond ni à un besoin d'évasion particulier, ni à une fascination pour la ville, le narrateur pourra porter un regard plein de détachement qui contribue pour beaucoup au registre subtilement comique du roman. Ici l'étude-portrait se veut faussement candide et sans a priori.

Chez Santoni et Wajsbrot, au contraire, les raisons du voyage sont personnelles et sa durée indéterminée : les protagonistes subissent un choc émotionnel (un deuil, une rupture) qui les pousse à quitter Paris de façon précipitée. Jérôme Salviati, le héros de *Berlin trafic*, se débat avec une profonde dépression, il se sent coupable de n'avoir pas su empêcher le suicide de son meilleur ami Matthew. Après une soirée d'excès, une de trop, il se décide à réagir et à partir pour Berlin. La ville se charge d'un imaginaire ambivalent, entre espoir d'une guérison et énergie destructrice : associée à l'aurore quand Paris est gris et mortifère, elle s'incarne à travers la figure de Baal dans une confusion allant de la mythologie phénicienne à Brecht (sa première pièce, éponyme, relate les déboires d'un poète anarchiste) :

> J'attends les janissaires, j'attends Berlin, j'attends l'aurore… je vois des braises par la fenêtre, des loupiotes au loin qui filent au fond des étangs… Je gargouille toujours, le croupion aux aguets. J'attends la chiasse, l'aube… je ne sais plus… J'attends Berlin… c'est des verrières inouïes, à ce qu'on raconte, des troncs d'acier, des arêtes vives, des blocs immenses d'hyperespace… On dit que Baal rôde dans le béton, qu'il est énorme, colossal, et il mollarde sur les broques de la vieille Europe, il fume sur un trône en se foutant de la gueule du Musée, des idoles, de toutes la boue des choses mortes… Les sept lunes sont cul par-dessus tête dans l'œil de Baal. Et il regarde de là-haut… il se gratte la panse qui est tout en verre avec ses gros doigts roses… ça doit être une aurore pas croyable…[169]

Pour l'héroïne de *Fugue*, le départ à Berlin est aussi synonyme d'espérance et de nouveau départ. Si la ville ne fait pas l'objet d'un imaginaire particulier, et que le personnage s'y rend pour la première fois, c'est en tant que capitale, centre urbain, qu'elle attire la narratrice ; parce qu'il s'agit d'une grande ville, elle permet l'anonymat mais aussi des rencontres fortuites :

---

[168] Jean-Philippe TOUSSAINT, *La Télévision*, Paris, Editions de Minuit, 1997, p. 14.
[169] Julien SANTONI, *Berlin trafic*, Paris, Grasset, 2008, p. 69.

> La ville où je me trouve s'appelle Berlin, c'est le premier pilier de ma nouvelle vie, le premier nom, celui d'où les autres découleront. C'est une capitale et dans les capitales, il y a un mouvement d'ensemble, une sorte de convergence, des passants, des quais sur lesquels on attend, une disposition des lieux faite pour que des évènements adviennent.
> Je suis venue dans un lieu où personne ne me connaissait et où je ne connaissais personne, mais sur les quais des stations de S-Bahn, j'attends comme les autres et de loin, nul ne peut dire que je suis différente. Je suis dans cette salle depuis l'éternité, rien n'existe d'avant ni d'après, je suis venue pour cela, vivre dans l'instant, stopper la course des souvenirs.[170]

Chez Arrou-Vignod, Santoni et Wajsbrot, le départ se double donc d'une quête psychologique, métaphysique et l'espoir d'un mieux-être. La dimension initiatique du voyage n'est pas sans rappeler la proximité de l'étude-portrait avec celui du roman d'apprentissage lié dès ses débuts à la littérature allemande. On verra que la plupart des protagonistes de nos romans sortiront transformés par leur expérience berlinoise, et qu'elle sera bien souvent conjointe d'un apprentissage, celui de la réconciliation avec eux-mêmes et leur passé. Mais si l'histoire allemande peut expliquer ce choix tout symbolique de Berlin, la dimension initiatique de la ville s'explique également par une œuvre qui a beaucoup contribué au mythe berlinois : le succès d'Erich Kästner, *Emil und die Detektiven*(1929); *Emile et les détectives*, adapté mainte fois pour le petit et grand écran, et première étude-portrait sur la capitale allemande. Dans ce roman, Kästner narre les aventures d'Emile, un petit garçon qui découvre la capitale allemande tout en résolvant une affaire de vol. La ville y est présentée tour à tour comme une capitale animée à la pointe de la modernité, un lieu de tous les dangers, ou un gigantesque terrain de jeu pour enfants. Si aucun de nos romans n'y fait explicitement référence, les héros de Wajsbrot et de Santoni font le choix un peu désuet de rejoindre la ville par le train, ce qui n'est pas sans rappeler une des scènes les plus célèbres du récit de Kästner.

Dans nos quatre romans, le protagoniste ne connaît pas Berlin, et le séjour sera en partie prétexte à une évocation touristique de la ville. L'arrivée à Berlin constitue donc dans tous ces romans une scène nécessaire et essentielle où le héros confronte pour la première fois son imaginaire à la réalité et où il pose les premiers jalons de sa nouvelle identité. Chez Cécile Wajsbrot, la capitale allemande se fait destination dans tous les sens du terme : à la fois points d'arrivée et de départ de nouvelles espérances (que le cadre temporel de la matinée après un départ en soirée ne fait que souligner) :

> Nous approchions, nous allions arriver, j'allais me délester, peu à peu les pesanteurs me quitteraient, déjà le jour se levait et la ville perçait, à la lisière des forêts, quelques maisons, puis des immeubles gris, semblables – l'uniformité de la vie mais avec quelque chose de particulier, un style, une voix propre, difficile à définir, que j'allais apprendre à connaître, j'essayais de regarder – je m'étais levée et dans le couloir, j'étais la seule à vouloir absorber le paysage tout en pensant, il y a quelque chose d'apaisant dans le soir, et dans le matin, quelque chose d'excitant, une espérance, sur les quais que nous dépassions, des gens attendaient, s'apprêtant à commencer la

[170] Cécile WAJSBROT et Brigitte BAUER, *Fugue*, Tournai, Estuaire, coll. « Carnets littéraires », 2005, p. 12.

> journée avec des attachés-cases, des cartables usés ou des sacs pleins, et nous les dépassions, nous dépassions leur vie sans un regard, allant ailleurs, allant plus loin.[171]

Ici la multiplication des verbes d'action, l'évocation de multiples voies urbaines (lignes des immeubles, quais, rails), le défilement continu d'images, sont les premiers repères mouvants de cette ville en mouvement qui happe la narratrice. L'utilisation de la première personne du pluriel témoigne de son intégration à la ville. Mais cette première insertion dans l'espace urbain peut être l'occasion d'une première désorientation : ainsi le narrateur de l'*Histoire de l'homme que sa femme vient de quitter* se fait guider par un Berlinois, qui l'emmène sur le chemin de son hôtel :

> Nous passâmes ce qui semblait un vaste parc bordé d'avenues, une arche violemment éclairée.
> - La porte de Brandebourg, dit Stompe. Le Mur passait là. Il faut avoir connu le Berlin d'avant. Imaginez : vous habitez le même quartier depuis vingt-sept ans, vous en connaissez toutes les rues, la moindre façade. Un jour, ils abattent le Mur et vous ne reconnaissez plus rien. Vous sortez de chez vous un matin, et à l'endroit où il y avait un café autrefois, il y a maintenant une ville nouvelle, des kilomètres de rues et d'immeubles qui ont surgi durant la nuit.
> Cramponné à la poignée de plastique, j'évitais de regarder dehors. Je pouvais comprendre ce qu'il disait : l'espace qui se déplie tout à coup, le quartier soudain dissous dans un autre quartier, la ville dans une autre ville. Les habitudes qui se dérèglent. La perte de repères. Deux heures d'avion avaient suffi à me séparer de mon ancien monde. Vous entrez dans une salle de cinéma par exemple, et, la séance finie, c'est dans une ville inconnue que vous marchez.[172]

Ici le texte joue sur une double perte de repère : celle de Stompe qui ne reconnaît plus sa ville métamorphosée par le mur, celle du héros, qui découvre une ville nouvelle et qui ne parvient pas encore à la déchiffrer.

Pour Santoni, ce premier contact avec la ville sera l'occasion d'une première déception : déception d'ordre esthétique : la ville réelle se révèle plus grise, plus morne, plus glauque que sa « carte postale »:

> Quand le train arrive à Berlin, je descends à la gare de Tiergarten. Il pleut des cordes… Il me jette sur la banquise à huit heures du matin. Il fait un froid de canard. Baal n'est pas sur le quai. On dirait qu'il y a de la mélasse dans le ciel, du grisou dans l'air… même les gens dans la rue semblent avoir été repeints en gris. Je m'engouffre dans le métro. C'est là que ça devient violent avec cette lumière blafarde et toutes ces banquettes en Skaï gris, jaune pisse ou caca d'oie… Et les nanas, c'est du kif, elles sont habillées comme les banquettes… On m'a un peu prévenu… On m'a dit que les Berlinois, c'est pas des péteux, c'est pas des snobs. Mais ce qu'on a oublié de me dire, c'est qu'ils ont tous gardé leurs fringues des années quatre-vingt… cryotechnique y paraît…un vrai film d'époque, c'est saisissant. C'est d'une précision dans le détail, les coiffures surtout, orange fluo, eighties. C'est spectaculaire… les tifs coupés ras si possible. Voilà donc « Zoo », *Zoologischer Garten*… Des punks font la manche devant un McDo et troquent entre eux des mégots contre des canettes de bière… Avant de m'engouffrer dans le métro, je ne vois du quartier de la gare qu'un bric-à-brac de plaies grises et d'immeubles austères, enchevêtrés les uns dans les autres…ravagés par un séisme ou le passage d'un typhon.[173]

[171] *Ibid.*, p. 34-35.
[172] Jean-Philippe ARROU-VIGNOD, *Histoire de l'homme que sa femme vient de quitter*, *op. cit.*, p. 28.
[173] Julien SANTONI, *Berlin trafic*, *op. cit.*, p. 78.

Ainsi l'étude-portrait ne peut se limiter à une brochure touristique confortant le lecteur sur ses *a priori* sur la ville, elle est au contraire l'occasion d'une confrontation entre des attentes et une expérience par le biais de rencontres et de découvertes inattendues. Pour Jean-Philippe Toussaint ce fut une question centrale dans l'élaboration de son roman : l'auteur en effet souhaitait prendre à rebrousse-poil tous les préjugés qu'il avait lui-même avant son arrivée dans la capitale allemande, sa vision d'une ville froide, morne, et profondément triste, pour faire le portrait d'une ville vivante, joyeuse et solaire[174].

Enfin un roman allemand offre un renouvellement réussi du genre de l'étude-portrait : il s'agit du livre de Peter Schneider, *Edouards Heimkehr* (traduit en français par *Chute libre à Berlin*). Le protagoniste, déjà héros d'un précédent livre de Schneider (*Der Mauerspringer*, *Le sauteur de mur* en français), revient à Berlin après des années passées aux Etats-Unis où il s'est construit une nouvelle vie professionnelle (c'est un éminent chercheur) et personnelle (il s'est marié et a deux enfants). Une proposition professionnelle alléchante et un héritage qu'il doit partager avec son frère le décident à revenir dans son pays d'origine. La réinstallation offre l'occasion d'une redécouverte de la ville mais aussi l'occasion pour Peter Schneider de dresser le portrait d'une ville encore profondément traumatisée par ses années de séparation schizophrénique.

. *Approches de la ville : le roman écologique*

Mais s'il est un mode d'appréhension qui favorise une connaissance étroite de la ville et de ses habitants, de son rythme, de ses particularismes invisibles pour le touriste de passage, c'est bien le roman écologique. Dans cette catégorie, instituée par Blanche Gelfant, Christina Horwath distingue deux sous-ensembles. Ce qu'elle appelle d'abord le roman de quartier, « focalis[e] [son] attention sur une zone géographique limitée et s'interess[e] surtout aux trajectoires, aux mœurs et à l'interaction sociale à l'intérieur de cet enclos »[175]. On classera dans cette catégorie le roman d'Irina Liebmann (*Die freien Frauen*) centré sur le quartier du Mitte et sur son histoire mouvementée durant le XX° siècle. Le Mitte fut en effet le quartier d'ouvriers et d'ateliers (voir *Berlin Alexanderplatz*) et le quartier d'accueil des migrants de l'est dont la diaspora juive. Durant les années de séparation des deux Allemagnes, sa proximité avec le Mur en avait fait un lieu à l'abandon, à l'exception du *Kiez* de la Kollwitzplatz, dont le patrimoine se dégradait tandis que ne restaient que les contestataires du régime et les habitants trop pauvres pour déménager. Enfin depuis la chute du Mur, c'est un quartier au centre de toutes les attentions, en pleine reconstruction et gentrification. Le roman d'Irina Liebmann fait largement écho à ces différents

[174] Voir document d'enquête en annexe I.
[175] Christina HORVATH, *Le roman urbain contemporain en France*, *op. cit.*, p. 89.

épisodes. Le sentiment d'appartenance à son quartier s'exprime sans équivoque par l'emploi du possessif : c'est de son quartier, de son café dont il est question dans le roman. Un quartier qu'elle affectionne:

> Sie liebte ihre Gegend. Jeder liebte sie. Touristen kamen in Scharen, seitdem Berlin wieder frei war.[176]

Le roman, écrit selon le point de vue interne -même si la narration se fait à la troisième personne du singulier-, exploite largement les relations symboliques entre l'histoire de l'héroïne et celle du quartier où elle a élu domicile.

Le roman de Jean-Yves Cendrey propose lui aussi de découvrir un quartier et surtout l'envers de son décor touristique. Le héros de *Honecker 21* habite en effet Charlottenburg et le quartier est omniprésent dans le livre : on y retrouve l'évocation de ses monuments emblématiques : l'immeuble d'habitation construit par Le Corbusier, l'Olympia-Stadion, le Teufelsberg… Mais le récit est aussi prétexte à une véritable plongée sociologique dans des lieux urbains quotidiens : c'est le cas du club de sport évoqué au chapitre 7 ou du bar à hôtesses (le Joli-Monsieur) au chapitre 8. Ces chapitres offrent une vision sarcastique des mœurs berlinoises. Le roman se plaît aux mélanges détonnants : Honecker, qui travaille dans une société de téléphonie mobile est amené à fréquenter des gangsters et des prostituées par son travail alors que sa femme appartient à l'intelligentsia berlinoise : ce labyrinthe social est l'occasion d'un grand désarroi identitaire. Mais par l'exploration de ce quartier de Berlin quelque peu tombé en désuétude, Jean-Yves Cendrey cherche à surprendre son lecteur et à défaire certains a priori tenaces depuis que la capitale allemande est redevenue un centre d'intérêt touristique.

Si le roman de quartier n'est pas le sous-genre dominant, cela s'explique davantage par les choix que nous avons dû effectuer pour la sélection de notre corpus que par l'absence de ce type de romans dans le champ berlinois. Les romans de quartier s'inscrivent souvent dans une fidélité à un genre de roman urbain plus spécifique : le polar (voir *Terrordrom* de Tim Staffel consacré à Mitte), le récit autobiographique (*Mein Babylon* de Peter Wawernizek sur Prenzlauer Berg) ou la « chick lit » (ces romans destinés au public féminin dont les romans de Martin Schacht qui se déroulent dans le Mitte branché) qui éloignent leurs auteurs d'un propos plus général sur le Berlin contemporain.

En revanche, la deuxième catégorie proposée par Christina Horwath est mieux représentée : les romans d'itinéraire « dispersent leurs personnages dans plusieurs quartiers qu'ils cherchent à

[176] Irina LIEBMANN, *Die freien Frauen*, Berlin, Berlin Verlag, 2004, p. 40.

confronter les uns aux autres »[177]. Et la chercheuse de préciser « Cette mise en relation des quartiers à connotations différentes voire opposées (huppés ou populaires, animés ou monotones, privilégiés ou défavorisés) donne souvent lieu au développement d'une théorie comparative des zones urbaines »[178].

Pour cette typologie, deux solutions ont été privilégiées par nos auteurs. La première, celle d'un protagoniste unique qui pour des raisons personnelles (un déménagement) ou professionnelles (un lieu de travail éloigné du domicile) est amené à fréquenter et connaître différents quartiers, est retenue par Périclès Monioudis (dans *Palladium,* le héros vit à Schöneberg, travaille à Charlottenburg et se rend de façon obsessionnelle au Pergamon Museum dans le quartier de Mitte), et Inka Parei (la « boxeuse d'ombres » déménage du quartier de Neukölln à celui de Mitte). Dans ces deux romans chaque quartier est associé à des lieux et des personnages familiers qui permettent au lecteur de se construire des repères dans le texte et dans la ville. Ainsi le début de *Die Schattenboxerin* relate une habitude de la narratrice (que nous indique tout de suite le terme de « Lieblingsnische », littéralement la « niche préférée »), celle de se rendre au café du coin, tenue par une figure haute en couleur du quartier, un peintre d'origine roumaine, un père de famille dénommé Mirca :

> Ich stopfe meinen Tabak in die Pfeife und lehne mich zurück im Sessel meiner Lieblingsnische, von der aus ich den gesamten Laden und einen nassgrauen Ausschnitt des Weinsbergwegs überblicken kann. […]
> Im Lokal ist um diese Tageszeit nicht viel los. Eine Milch mit Honig nippende Szenefrau in orangefarbenen Lederhosen und einem apfelgrünen gestrickten Oberteil ist der einzige Gast außer mir. Mein Freund Mirca bringt Milchkaffee. Mit umständlichen, schlotternden Bewegungen balanciert er die dampfende Schale bis zur Tischkante.
> Kellnerische Eleganz kann man nicht erwarten von einem mittellosen Maler, der sich als Wirt ausgeben muss, um seine Familie zu ernähren. Neben der Theke führt eine Stiege in den ausgebauten Keller, in Mircas Galerie, zu den großformatigen Alpträumen von der Herrschaft Ceausescus.[179]

L'homme et son café, un lieu accueillant où la narratrice se ressource et se confie, seront convoqués à intervalles réguliers dans le récit. De la même façon, Hilbert, le héros de *Palladium*, est fasciné par le passage régulier du S-Bahn. Le train berlinois fait déjà partie du premier paysage berlinois décrit dans l'incipit : la Savignyplatz où se trouve le cabinet d'avocats qu'il vient d'intégrer :

> Er dreht sich im Schreibtischsessel, geht zur Fensterfront, schaut hinüber zu den S-Bahn-Bögen, den zu Läden ausgebauten Ziegelsteinbögen der S-Bahn-Brücke, er kippt die mittlere Scheibe bis zum kurzen Anschlag, lässt den Griff los, versucht, das Rattern der S-Bahn, die eben in Richtung Zoo abgefahren ist, noch zu hören; doch der Straßenlärm fällt sofort ein, der stete Verkehr der Kantstraße, die den Savignyplatz, grob, in zwei Hälften teilt.[180]

---

[177] Christina HORVATH, *Le roman urbain contemporain en France*, *op. cit.*, p. 59.
[178] *Ibid.*
[179] Inka PAREI, *Die Schattenboxerin*, Frankfurt am Main, Schöffling, 1999, p. 10‑11.
[180] Perikles MONIOUDIS, *Palladium*, Berlin, Berlin Verlag, 2000, p. 6.

Quelques pages plus tard, Hilbert a pris ses premières habitudes de travail, le coup d'œil sur le S-Bahn de la fenêtre de son bureau en est une :

> Er schenkt sich eine Tasse ein und bittet die Sekretärin wie jeden Morgen um die Anrufliste, die er in sein Büro mitnimmt. Er stellt die Ledermappe ab und öffnet das Fenster. Er bemerkt die S-Bahn, ihre staubigen Fenster werden noch nicht von der Sonne erreicht, ihr Dach scheint aber bereits in Flammen zu stehen.[181]

Le passage du S-Bahn s'il est un motif éminemment spatial dit aussi le passage du temps et c'est à ce titre qu'il reparaît régulièrement dans le roman. Perikles Monioudis n'est d'ailleurs pas le seul écrivain fasciné par le S-Bahn, Irina Liebmann fait également de son héroïne une observatrice régulière de la station située en face de la fenêtre de son appartement : Hackescher Markt. Ici le passage du train devient prétexte à rêver à d'autres vies que la sienne, à quitter pour un instant son quotidien :

> Aus ihrer dritten Etage hatte sie einen Blick auf die S-Bahn-Gleise und alle die Züge, die in den S-Bahnhof Hackescher Markt einfuhren oder herausfuhren, und weil ihr das in der Regel genügte, um zu träumen, genügte es diesmal auch, und von ihrem Schreibtisch aus verfolgte sie die Züge und die Menschen auch, wie sie allein oder in Gruppen aus dem Durchgang unter den S-Bahn-Bögen rannten, schlurften oder hüpften, denn es war kalt draußen.[182]

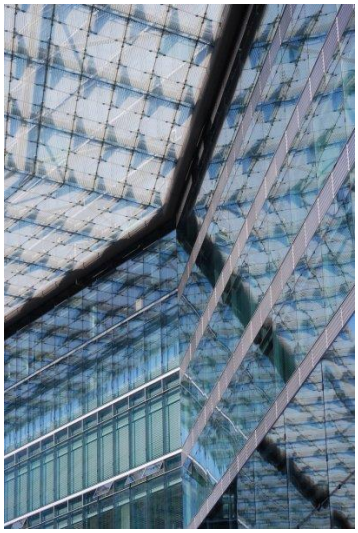
L'autre possibilité envisagée par les écrivains de notre corpus est de faire de la comparaison entre les différents quartiers berlinois la structure même du roman. La confrontation entre les différents quartiers est relayée par la division entre différents points de vue. C'est la solution adoptée par Tanja Dückers et Arnaud Cathrine. *Spielzone* de Tanja Dückers est ainsi construit en deux parties qui portent le nom d'artères berlinoises : die Thomasstrasse (à Neukölln, un quartier à l'époque considéré comme populaire et endormi de l'ancien Berlin-Ouest) et die Sonnenburger Strasse (à Prenzlauer Berg, un quartier jeune et branché de Berlin-Est). Chaque chapitre se centre sur un habitant du quartier et sur sa vie quotidienne. La transition entre les deux parties se fait par le déménagement de Katharina d'un quartier à l'autre. Les points de vue sont éclatés : adolescents, vieillards, berlinois de souche, étrangers nouvellement arrivés… L'écrivain prend plaisir à faire croiser ses personnages et leurs points de vue forcément dissonants sur la ville.

Ces jeux de regards multiples sur la ville se retrouvent également dans les deux romans d'Arnaud Cathrine. Dans *Faits d'hiver*, la narration est prise en charge par deux personnages que beaucoup de choses opposent : Jakob est un jeune garçon qui vit à Kreuzberg avec sa mère célibataire tandis qu'Anna est une jeune femme de retour à Berlin après un court séjour à Paris. Tous deux se rencontrent dans une soirée à Friedrichshain et se soutiendront dans un moment difficile de leur vie (la disparition soudaine de sa mère pour Jakob, un deuil inattendu pour Anna). Dans ce

[181] *Ibid.*, p. 30.
[182] Irina LIEBMANN, *Die freien Frauen*, *op. cit.*, p. 12.

roman, chaque quartier est précisément identifié et associé à un personnage très précis : Kreuzberg et Jakob, Prenzlauer Berg et Anna, Friedrichshain et Grace, leur amie commune, Charlottenburg et Bastian. Les lieux ont une importance capitale dans ce roman comme le montre ce chapitre tout entier consacré à la géographie berlinoise :

> J'ai fait la bise à Grace et nous avons réintégré le froid polaire de Berlin. J'ai détaché mon vélo et Anna s'est installée à l'arrière.
> -Tu habites où ? ai-je demandé.
> -Prenzlauer Berg.
> -Alors on est ennemis ! Moi, je suis à Kreutzberg.
> -En France, il y a une rivalité entre la Bretagne et la Normandie.Ca m'a souvent fait penser à Prenzlauer Berg et Kreutzberg.
> Anna a passé ses bras autour de moi et nous avons traversé Friedrichshain. […]
> Il n'y avait aucun bruit dans Berlin et la neige étouffait notre course.
> -Tu m'emmènes à Potsdamer Platz ? a-t-elle demandé brusquement.
> J'ai souri dans ma tête et j'ai pris la direction de Mitte sans discuter.[183]



Arnaud Cathrine utilise également cette structure à deux voix narratives dans son autre roman berlinois *Exercices de deuil*. Ici, seule la première partie est consacrée à Berlin, l'autre se déroulant aux Etats-Unis. Le protagoniste de la première partie, Kaspar, y fait l'expérience du deuil de son « frère » de cœur, Roman. Le roman construit là encore des associations entre un lieu et un personnage : le disparu et le narrateur habitaient en effet ensemble à Prenzlauer Berg, mais à la mort de Roman, Kaspar décide d'emménager à proximité de la Potsdamer Platz, c'est-à-dire à l'ouest, dans un quartier en pleine reconstruction, une reconstruction qu'il associe à la sienne :

> J'aimerais beaucoup t'emmener à Potsdamer Platz qu'ils jugent tous ignoble. Tu ne reconnaîtrais rien – l'avant saillant d'un paquebot de verre flotte près d'un gratte-ciel en brique rouge comme no doit en voir partout à New York. Ils veulent en faire un quartier résidentiel et personne n'y croit. Sauf moi. Qui m'en fous à vrai dire, et me sens très bien au milieu de ce fatras délirant, couvert de grues et de gravats à longueur de temps.
> L'immense terrain vague où nous déambulions des heures en répétant nos textes a disparu. J'y suis resté, délaissant la petite chambre de la Danziger Strasse que tu as connue.[184]

Le narrateur revient régulièrement sur les habitudes de quartier qu'il avait lorsqu'il vivait à Prenzlauer Berg : il cite des lieux aisément connus d'un lecteur connaissant la ville comme le « Berlin Bat » qui abrite une célèbre école de théâtre berlinoise ou la Kultur Brauerei. Se montre ainsi une véritable intimité entre l'homme et son quartier, que le deuil a déconstruit. La première partie du livre se termine d'ailleurs par l'évocation de retrouvailles fantasmées que Kaspar situe

[183] Arnaud CATHRINE, *Faits d'hiver*, Paris, L'Ecole des Loisirs, coll. « Medium », 2004, p. 88-89.
[184] Arnaud CATHRINE, *Exercices de deuil*, Paris, Verticales, coll. « Minimales », 2004, p. 21-22.

délibérément dans son nouveau territoire : « Parfois, lorsque je rentre seul, je t'imagine assis devant la porte de l'appartement »[185].

Tous ces romans, par leur souci référentiel et l'observation des particularismes d'une ville ou d'un quartier tendent à construire une impression d'intimité partagée entre auteur et lecteur sur une ville unique en son genre, Berlin. La caractérisation de la ville est avant tout concrète. Cependant un dernier roman échappe à notre classification et ne répond également pas à la dernière catégorie proposée par Blanche Gelfaut du roman synoptique ; il s'agit de *Caspar-Friedrich-Strasse* de Cécile Wajsbrot. La topographie de la ville y est problématique : il porte en effet le nom d'une rue qui n'existe pas à Berlin : un problème géographique qui fait écho à un autre problème, celle du passé nazi et communiste de la ville. Le narrateur du récit, écrivain, est au cœur de ce problème identitaire : il a perdu son identité d'artiste (il n'écrit plus) et de citoyen (il vient de l'ancienne Allemagne de l'est). Si l'on retrouve de nombreux noms de lieux berlinois comme le Tiergarten (p. 24), la Bäyerische Platz (p. 24), la Porte de Brandenburg (p. 26), le Reichstag (p. 45) etc…, l'évocation de la ville est imprécise et permet difficilement à un lecteur qui ne serait pas familier de la ville de se repérer. Ici l'utilisation de la ville est volontairement abstraite. Comme pour le peintre auquel le titre du roman et des différents chapitres rend hommage, le lieu n'est qu'un prétexte à la rêverie, c'est son pouvoir d'évocation plutôt que sa réalité qui intéresse l'auteur. Ce n'est pas tant la réalité d'une métropole européenne aujourd'hui que sa puissance symbolique dans l'histoire allemande qui est l'objet de ce livre. Mais dans la mesure où le roman s'inscrit dans une époque précisément reconnaissable, où les noms de lieux sont volontairement convoqués à intervalles régulières dans le récit, nous faisant partager le quotidien du personnage principal, il reste un roman urbain et un objet d'étude sur l'imaginaire berlinois contemporain.

Ce premier tour d'horizon a permis de préciser comment le choix de la thématique urbaine avait des conséquences sur la structure même du roman. Le choix du regard sur la ville, celui d'un étranger ou d'un familier, d'un personnage ou d'une multitude, d'un lieu précis ou dans un mouvement continu, participe de façon essentielle au discours tenu sur la ville.
Il convient maintenant d'interroger la présence de la ville dans nos romans à un niveau inférieur : celui de la description. La description de l'espace dans le roman urbain dépasse en effet largement la question « Où cela se passe-t-il ? ». Il conviendra donc d'étudier la façon dont l'espace est représenté notamment sous l'angle de la sélection du réel. Si l'on sait depuis les travaux de Philippe Hamon qu'il est vain de croire que l'on puisse saisir l'espace du roman en isolant ces passages de l'ensemble textuel dans lequel ils sont enchâssés, et si Gérard Genette[186] s'est

[185] *Ibid.*, p. 57.
[186] Gérard GENETTE, « Frontières du récit », *in Figures II*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1969, pp. 49-69.

employé à montrer que les frontières entre narration et description étaient bien souvent perméables, c'est désormais cette microstructure du récit, son importance, et surtout les fonctions qu'elle remplit dans l'économie de nos romans qui seront l'objet de notre prochaine partie.

3. Sélectionner

La description, longtemps considérée comme un simple ornement en littérature, joue un rôle essentiel dans le roman urbain, elle est en effet le lieu privilégié où s'écrit l'espace quand la narration est perçue comme un art du temps. C'est elle, qui permet de construire le référent, c'est elle qui permet le double postulat réaliste de « faire voir » et de « faire vrai ». Jean-Yves Tadié définit l'espace littéraire comme « l'ensemble des signes qui produisent un effet de représentation »[187]. Or pour produire cet effet de représentation, la description parce qu'elle opère une sélection du réel, lui offre sa signifiance. Comme le résume Marie-Annik Gervais-Zaninger : « Décrire, ce sera célébrer un lieu dans sa singularité, l'arracher à l'indifférence et à l'anonymat, préserver ce que telle chose, tel moment, telle nuance a d'unique, capter le « je ne sais quoi ». […] L'écrivain-descripteur se donne pour mission de saisir le secret de ces paysages, ainsi dotés d'une fonction herméneutique »[188]. Pour répondre à la question du sens posé par toute description, il convient tout d'abord de s'interroger sur les fonctions qu'elle peut remplir. Une description n'est jamais gratuite, et elle est dans le roman urbain, au centre d'un faisceau de fonctions.

. *Velléité référentielle et fonction métonymique*

La première que nous étudierons est la plus évidente, il s'agit de la fonction métonymique, qui correspond à la volonté de fixer un cadre aisément reconnaissable pour le lecteur. En effet, l'approche référentielle reste l'enjeu majeur de la description comme l'explique Philippe Hamon « La description n'est jamais approchée ou construite comme « type » textuel, et c'est toujours une approche référentielle (la description, c'est la partie d'un texte où il est parlé d'objets, ou de paysage, de la nature, ou de l'espace, ou des choses, etc.) qui prédomine.[189] ».

Cette illusion référentielle se construit d'abord par la présence de noms de lieux dans le roman qui permet de construire la cartographie commune de l'auteur avec son lecteur. S'il peut sembler fastidieux d'en dresser ici une liste exhaustive pour chacun des romans, leur étude nous permet cependant de faire quelques remarques :

> leur utilisation est une donnée relativement stable dans notre corpus : entre une vingtaine de références pour *Caspar Friedrich Strasse* ou *Exercices de deuil* jusqu'à une cinquante pour *Honecker 21* ou *Die freien Frauen.* Cette relative permanence du référent berlinois peut s'expliquer par deux impératifs qui ne sont pas spontanément conciliables : installer un cadre aisément identifiable pour le lecteur et par là-même de construire la crédibilité du

[187] Jean Yves TADIE, *Le Récit poétique*, Paris, Presses Universitaires de la France, 1978, p. 48.
[188] Marie-Annick GERVAIS-ZANINGER, *La description*, Paris, Hachette, coll. « Ancrages », 2001, p. 69.
[189] Philippe HAMON, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, coll. « Langue, linguistique, communication », 1981, p. 39.

propos ; ne pas enfermer la fiction dans une complicité qui viserait une communauté de lecteurs trop restreinte et limiterait l'ambition universelle de toute littérature.

Cette velléité référentielle n'est pas nécessairement corrélée à la connaissance de l'auteur sur la capitale allemande (Cécile Wajsbrot est une spécialiste de l'histoire et de la géographie berlinoise, ses connaissances sur le sujet sont encyclopédiques), ou à l'ambition documentaire de l'auteur (*Honecker 21* est un récit volontiers loufoque et ludique).

Certains lieux et quartiers, récurrents dans les différents romans, témoignent d'un enracinement profond dans l'identité berlinoise. On notera par exemple l'omniprésence de l'Alexanderplatz (évoquée à de nombreuses reprises dans *Fugue* mais également citée dans *Caspar Friedrich Strasse* (p. 72), *Exercices de deuil* (p. 54), *Die freien Frauen* (p. 31), *Die Schattenboxerin* (p. 91), *Eduards Heimkehr* (p. 179), et dans *Palladium* (p. 20). Le titre du roman de Jean-Philippe Toussaint peut également être considéré comme une citation : *La Télévision*. Souvent perçue comme un chantier urbain illisible (nous reviendrons plus loin sur ses différentes caractérisations), l'Alexanderplatz est un lieu symptomatique de ces villes hypermodernes, anonymes et illisibles mais aussi pour une référence commune aux lecteurs.

Il est également des monuments qui, dans l'imaginaire collectif, évoquent spontanément Berlin : c'est le cas de la Brandenburger Tor – dont il est question chez Arrou-Vignot[190], Irina Liebmann[191], Peter Schneider[192] ou Perikles Monioudis[193]. Si chez Monioudis et Schneider le célèbre monument n'est mentionné que pour préciser au lecteur la trajectoire du héros à travers la ville, c'est en tant que symbole historique qu'elle est utilisée par Arrou-Vignot et Liebmann, mais il est intéressant de constater que les regards allemands et français diffèrent sur la question. Quand Arrou-Vignot l'associe avec l'histoire récente de Berlin et la construction du Mur qui passait là, Liebmann relate le baptême de la place située derrière la porte destinée à commémorer la révolution de Berlin de 1848, une cérémonie à laquelle son héroïne assiste et où elle aurait aimé amener son père. :

> Das neue Straßenschild mit der Schrift « Platz des 18. März » war weiß, mit Kringeln an den Ecken. Fahnen waren auch zu sehen gewesen, eine rote Fahne, eine ungarische, eine polnische, die aber gar nicht erst entrollt wurden, stattdessen wurden Grußworte verlesen, und gleich sagte jemand, er schlage vor, die Kundgebung abzuschließen, und zwar unter Absingen des Liedes « Die Gedanken sind frei ».[194]

[190] Jean-Philippe ARROU-VIGNOD, *Histoire de l'homme que sa femme vient de quitter*, *op. cit.*, p. 28.
[191] Irina LIEBMANN, *Die freien Frauen*, *op. cit.*, p. 68.
[192] Peter SCHNEIDER, *Eduards Heimkehr*, Reinbeck, Rowohlt, coll. « Rororo », 2000, p. 89.
[193] Perikles MONIOUDIS, *Palladium*, *op. cit.*, p. 41.
[194] Irina LIEBMANN, *Die freien Frauen*, *op. cit.*, p. 68.

Enfin certains quartiers suscitent davantage d'inspiration que d'autres. Prenzlauer Berg et Mitte, en pleine mutation provoquent ainsi un engouement romanesque chez nos auteurs. Pour Prenzlauer Berg, c'est la jeune génération comme Arnaud Cathrine et Tanja Dückers qui conquiert ce territoire, tandis que Mitte inspire Irina Liebmann, Cécile Wajsbrot ou Peter Schneider. Nous reviendrons plus longuement sur les choix opérés par nos auteurs pour présenter Berlin et sur le sens qu'une telle sélection peut avoir pour comprendre la ville dans une perspective contemporaine.

. *Fonctions de la description dans le roman urbain*

Au-delà des noms de lieux, la fonction métonymique, essentielle pour un roman urbain, se manifeste par l'importance des passages descriptifs dans nos romans. Elle répond à cette « tendance horizontale » de l'énoncé descriptif, tel qu'il a été théorisé par Philippe Hamon, où le « référent à décrire est considéré comme une surface, comme un espace, rationalisé-rationalisable, articulé, découpé, segmenté »[195].Elle se justifie aisément dans les romans relevant de l'étude-portrait où elle permet de rendre compte des découvertes du nouveau venu sur la ville. *Berlin Trafic* de Julien Santoni, et ses 322 pages, constitue probablement le roman le plus descriptif de notre corpus. Dans cet extrait, le narrateur accompagne son amie Ada à une soirée de l'intelligentsia berlinoise dans le quartier de Prenzlauer Berg :

> Dans la soirée, Ada me propose d'aller au Pfefferberg, soirée « Artcore »… « Video-Dichtung. C.W.P.# 38 », Poésie Vidéo. Computer. Work in Progress. #38… Le Pfefferberg, c'est un endroit bizarre, ce n'est pas sans charme, même en hiver. On monte quelques marches et on arrive dans une grande cour avec des arbres et, malgré le froid, on trouve d'immenses tablées de ventres à bières qui rient gras. Mais la soirée Artcore, c'est à l'intérieur qu'elle se passe.
> Ambiance space… bruitages Ariane IV… On voit d'abord deux grands écrans avec des petites lettres qui flottent… caméras tous azimuts… lourds rideaux noirs… […] Après la joie des retrouvailles, c'est la lamentation, Tania soupire, elle trouve que le Pfefferberg pue la bière et l'ennui.[196]

Cet extrait est particulièrement caractéristique des fonctions de la description dans l'étude portrait. La présence d'un nom de lieu (Pfefferberg est un haut lieu de la nuit berlinoise) renvoie à un hors-texte familier pour les lecteurs connaissant Berlin ; l'utilisation du présent, tantôt de narration, tantôt d'attestation, les passages explicatifs illustrent bien l'intention documentaire de l'étude-portrait. En effet, comme Philipe Hamon a pu le mettre en évidence, le texte descriptif sollicite toujours le savoir :

> L'énoncé descriptif est […] proche, matériellement et psychologiquement, des textes du savoir qu'il contribue à constituer par son activité même, ou qu'il consulte pour vérifier et authentifier sa description.[197]

[195] Philippe HAMON, *Introduction à l'analyse du descriptif*, *op. cit.*, p. 61.
[196] Julien SANTONI, *Berlin trafic*, *op. cit.*, p. 267‑268.
[197] Philippe HAMON, *Introduction à l'analyse du descriptif*, *op. cit.*, p. 51.

Enfin, la syntaxe proche de l'énumération (« Ambiance space… bruitages Ariane IV… On voit d'abord deux grands écrans avec des petites lettres qui flottent… caméras tous azimuts… lourds rideaux noirs… »), témoignage de l'effet taxinomique de la description, rend compte du désarroi de l'observateur qui ne parvient pas à organiser ce qu'il voit, qui ne parvient pas à déchiffrer la ville. Ici, la fonction métonymique se double d'une fonction mathésique : l'étude-portrait est souvent l'occasion d'annexer un savoir extérieur, où l'auteur se transforme en ethnographe ou en historien de sa ville.

Dans les romans écologiques, la fonction métonymique de la description répond à la volonté chez l'auteur de fixer un état des lieux, d'où la présence d'indices historiquement marqués : on oppose toujours le présent avec un passé, récent ou éloigné. Chez Irina Liebmann, l'enracinement de l'héroïne dans son quartier et même dans son immeuble s'oppose à la vague de changements subit par le quartier :

> Sie hatte ja das »Café am Steinplatz« längst verlassen und sass in ihrer eigenen Wohnung am Hackeschen Markt, in einem alten, grünen Mietshaus, das allen Veränderungen ringsherum zum Trotz sich gar nicht verändert hatte, seit der Krieg zu Ende gegangen war. Das grüne Haus war eines der wenigen hier, die nach wie vor nur gleichmäßig und grauenhaft verfielen.[198]

Le roman d'Inka Parei évoque également l'évolution du quartier de Mitte avec la description du café de Mirca, qui remplace un magasin de chaussure à l'abandon. Le lieu, moderne et confortable, se fait baromètre sociologique de la mixité de la population (« Mondäne Freiberufler, Handwerker »).

> Früher war hier ein Schuhladen. Ein schon seit Jahren ausgeblutetes Geschäft, an dem ich täglich vorbeigegangen bin, ohne jemals einen Menschen hineingehen oder herauskommen zu sehen. Hinter oranger Sonnenschutzfolie stand immer das gleiche bocksfüssige Paar Schnürschuhe, Pumps mit Plastiküberzug und Kinderstiefel aus schwarzem Lack. Der alte Schriftzug über der Tür, eine Reihe schmutziger, naiv geschwungener Buchstaben, ist nicht entfernt worden und gibt dem Lokal offenbar seinen Namen. [...]
> Ich steuere auf einen Ecktisch zu und nehme mir im Vorübergehen eine Zeitung aus einem ledernen Wandgestell. Im knisternden Kampf mit Papierwänden warte ich auf meine Bestellung.
> Kein Wunder, dass hier so viel los ist. Es ist nahe liegend, Stammgast in einem Lokal zu werden, wo das Essen gut und billig zu sein scheint. Tische und Stühle aus frisch geöltem Holz dem Gast entgegenblitzen und das dezente, aber nicht schummerige Licht aus feinen, mit Metall eingefassten Papierfächern entlang der Wände fließt, nicht aus Neonröhren. Jedenfalls, wenn es im ganzen Block das einzige seiner Art ist, inmitten von Fast Food, Altberliner Ecksümpfen und asiatischen Schnellküchen, die den Charme von Bambus aus der Dose verbreiten.[199]

[198] Irina LIEBMANN, *Die freien Frauen*, *op. cit.*, p. 11‑12.
[199] Inka PAREI, *Die Schattenboxerin*, *op. cit.*, p. 43‑44.

Comme Zola et son « hypertrophie du détail vrai », l'auteure multiplie les indices descriptifs superflus, c'est-à dire contribuant à « l'effet de réel » tel qu'il a été théorisé par Barthes[200] : le menu (« Schweinefleisch und weisse Bohnen »), les journaux qui traînent (« eine Zeitung aus einem ledernen Wandgestel »), la décoration (« Papierfächer »). Mais l'aspect visuel de cette description n'exclut pas d'autres fonctions : en effet ce passage sera suivi d'un autre à vocation cataphorique : celui du portrait de deux clients du restaurant qui vont agresser le fils de Mirca. La description du restaurant est donc celle d'un lieu de combat, d'un terrain de lutte où la boxeuse va pouvoir faire montre de ses talents. Ici l'énoncé descriptif (le cadre, les personnages en présence) est aussi un moyen permettant de retarder le récit des événements, de produire un effet de suspens, de dramatiser l'action, qui témoigne de sa fonction dilatoire. Le récit du combat sera d'ailleurs sans cesse entrecoupé d'éléments descriptifs offrant le détail des perceptions de la jeune femme :

> Sein Freund reagiert schneller, als ich gedacht hätte. In Kopfhöhe registriere ich ein glitzerndes Wurfgeschoss. Ich drehe mich heraus. Die Klinge fährt tief in einen Schinken, der über eine Reihe von Wasserbädern hängt, die mit Klößen und Gemüse gefüllt sind. Ich setze einen Halbkreisfußtritt an den Halsansatz des Messerwerfers. Er fällt mit seinem Oberkörper in einen Haufen unverputzten Rosenkohls zwischen Saftpresse und Herd […].[201]

[200] Roland BARTHES, « L'effet de réel », *in Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1982, pp. 81-90.
[201] Inka PAREI, *Die Schattenboxerin*, *op. cit.*, p. 48.

4. Dévoiler

La description répond donc à des impératifs souvent plus nombreux qu'il n'y paraît. Elle peut parfois jouer un rôle moins aprécié dans l'économie du roman car renouant avec la rhétorique classique et souvent perçue comme une menace pour l'esthétique réaliste : celle d'un ornement du discours. C'est un choix assez rare dans notre corpus qui privilégie l'efficacité narrative. Mais Cécile Wajsbrot défend dans ses romans une utilisation esthétique de la description, où le dialogue avec le modèle pictural est particulièrement perceptible. L'incipit de *Fugue* offre ainsi une description paradoxale d'un musée de peinture. Paradoxale parce que imprécise, vague, et finalement peu spatialisée et où la narratrice peine à fixer son regard (« rien ne retient mon regard »).

> […] j'entends des pas dans l'escalier. Evidemment, je ne suis pas seule, ici, je suis dans un musée, d'interminables enfilades de salles avec des tableaux, des tableaux, un musée d'art moderne, c'est le comble, d'œuvres récentes déjà vieillies, déjà classées, archivées. Les gens vont et viennent, s'exclament, s'extasient, et je vais, de salle en salle, regardant les tableaux, écoutant les commentaires, rien ne retient mon regard, de toute façon, je n'aime pas les musées et si j'ai dû me réfugier ici, c'est que, vraiment, je ne pouvais pas faire autrement. Là, au moins, il y a des choses, des objets […].[202]

La description semble dire la suspicion qui pèse sur elle dans l'histoire de la littérature : son incapacité à véritablement « faire voir », à dire le monde parce qu'elle ne peut en donner qu'une image oblique et approximative. Ce début de récit de l'échec de la perception dit la faille identitaire de l'héroïne et l'incomplétude du projet descriptif. La littérature chez Cécile Wajsbrot ne peut trouver son achèvement que dans l'intermédialité et l'échange avec les autres arts : *Fugue* adopte ainsi une structure musicale, qui répond à son titre, et se construit dans un dialogue entre littérature et photographie.

Le roman *Caspar-Friedrich-Strasse* illustre également cette volonté de l'auteure d'une œuvre qui se nourrit d'autres oeuvres. Chaque chapitre du roman porte ainsi le nom d'un tableau du célèbre paysagiste allemand et comporte une description précise du tableau. Ainsi le fameux *Mann und Frau den Mond betrachtend* (« Un Homme et une femme contemplant la lune ») est ainsi dépeint :

> Dans un ciel aux couleurs presque mauves, encore incendié du souvenir du couchant, se lève une lune blanche si lumineuse et claire qu'on pourrait croire au soleil mais l'atmosphère l'interdit, un mystère qui ne sied pas au jour, et l'arbre sombre, oui, l'arbre, encore, mais un autre, et les deux personnages, un homme et une femme – la femme a posé la main sur l'épaule de l'homme, un geste de confiance et de repos – en habits presque noirs, le foulard de la femme et la cape de l'homme, tandis que le chapeau de l'homme et la longue robe de la femme, qui se croisent en une diagonale étudiée, seraient violet foncé, mais au seuil de la forêt, tout est incertain, les formes et les couleurs sont au service d'un sentiment, et même ce sentiment est difficile à définir.[…][203]

[202] Cécile WAJSBROT et Brigitte BAUER, *Fugue*, *op. cit.*, p. 9.
[203] Cécile WAJSBROT, *Caspar-Friedrich-Strasse*, Paris, Zulma, 2002, p. 37‑38.

Dans ces véritables morceaux de bravoure qui jalonnent le texte, Cécile Wajsbrot renoue avec l'étymologie de « décrire » (*de-scribere* c'est écrire d'après un modèle) et avec l'*ekphrasis* de l'Antiquité : l'attention du lecteur est attirée autant sur la beauté de la description que sur celle de l'objet représenté. L'éloge de l'œuvre d'art, par le biais de la description, apparaît comme un éloge de l'écriture elle-même : l'objet évoqué se substitue à l'objet « réel », rivalisant avec lui en beauté. Ces descriptions, souvent mises en relation dans le texte avec la topographie allemande et plus particulièrement berlinoise, répondent à un double objectif, celui de fixer un cadre, à la fois géographique et esthétique à l'œuvre, mais également à une ambition spéculaire, telle qu'elle est expliquée par Perrine Galland-Hallyn :

> Décrire suppose en effet de choisir un modèle, c'est-à-dire de se laisser porter vers lui par un désir ; cette fascination entraîne alors une identification du texte avec son objet, dont les qualités se confondent avec celles que l'auteur recherche pour son œuvre même. Le référent d'une description a ainsi toujours plus ou moins le statut de double métaphorique de l'écriture qui l'informe.[204]

Mais ces descriptions se font également interprétations ; ainsi le tableau du maître allemand devient l'occasion de penser la grande précarité du destin national :

> Nous sommes en suspens, à l'instant où la catastrophe n'a pas encore eu lieu mais où l'imminence se sent, et malgré la main de la femme posée sur l'épaule de l'homme, le geste de confiance – confiance en l'avenir-, une menace rôde. Nous en sommes là, perdus dans la contemplation d'avant le désastre, croyant en avoir terminé avec l'histoire après avoir détruit le mur, après avoir posé nos plaques, gravé nos inscriptions […].[205]

Ce passage illustre parfaitement ce que Philippe Hamon nomme la « tendance verticale » de la description, c'est-à-dire d'une « volonté d'aller sous le réel, derrière le réel, chercher un sens, une vérité fondamentale »[206]. La description se fait désormais herméneutique et vise à « dévoiler ». Ici l'herméneutique est double, elle vise à révéler la condition du citoyen allemand en passant par le truchement de l'œuvre du romantique de Greifswald.

Sur un ton nettement plus humoristique, le héros de *La Télévision* mène l'enquête sur la condition du citoyen berlinois. Dans l'extrait suivant, le protagoniste débarque à Halensee, un lac très fréquenté des berlinois et un lieu d'observation privilégié pour comprendre les loisirs des berlinois de son époque :

> Beaucoup se baignaient dans le lac, ou discutaient au bord de l'eau, comme au bain de vapeur, une serviette leur ceignant la taille, une nageuse aux cheveux mouillés barbotant à leurs pieds, se promenaient et couraient, évitaient les enfants qui s'éclaboussaient dans l'eau, se jetaient les bouées. Partout des gens, écrasés de chaleur, par grappes ou isolés, parfois habillés ou simplement torse nu, étaient assis là sur les pelouses, des jeunes Turcs, graves, comme en conciliabule, autour d'un feu inexistant, avec des blousons lourds, des pantalons en cuir, des canettes de bière vide à

[204] Perrine GALAND-HALLYN, *Le reflet des fleurs: description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève, Librairie Droz, 1994, p. 73.
[205] Cécile WAJSBROT, *Caspar-Friedrich-Strasse*, *op. cit.*, p. 39.
[206] Philippe HAMON, *Introduction à l'analyse du descriptif*, *op. cit.*, p. 63.

> côté d'eux, déformées, renversées, qui discutaient en se retournant de temps à autre pour mater autour d'eux les corps nus des jeunes femmes allongées à proximité, les fesses blanches et luisantes d'huile solaire offertes aux brûlures de la lumière et des regards ombrés derrière les lunettes de soleil. […][207]

C'est davantage l'illusion du sens que le sens lui-même que l'auteur veut amener par ses descriptions. L'ironie est partout présente.

Au contraire, chez Perikles Monioudis, ce dévoilement de la description permet d'accéder à l'essence des choses et des êtres : ainsi la tache de naissance de Katharina la résume toute entière aux yeux de Martin :

> Hilbert sieht diesen hellbraunen Fleck nicht zum ersten Mal, er ist ihm schon im Café aufgefallen, kurz nachdem er Katharina kennen gelernt halte. Der Fleck ist eine unerschütterliche Tatsache, denkt Hilbert; wenn er es sein wird, der Katharina verlässt, wird ihn später kaum mehr etwas an den Fleck erinnern, nicht einmal ein ähnlicher Fleck am Nacken einer Fremden. Wenn Katharina es sein sollte, die geht, wird Hilbert die Verfärbung nicht mehr loswerden, sie wird der Inbegriff Katharinas sein, der Punkt, von dem aus seine Sehnsucht genährt wird.[208]

Ce détail de l'anatomie de Katharina, devient selon les termes de Philippe Hamon à la fois « élément du système descriptif d'un référent décrit et déclencheur d'une stratégie herméneutique du lecteur, c'est-à-dire d'une recherche « verticale » de signification[209].Le narrateur se veut descripteur mais aussi décrypteur : il guette les signes implicites, décompose les différents niveaux de sens de ce qu'il voit, il met en lumière l'invisible : Salv, qui s'adonne à divers trafics, voit ainsi une sombre prédiction sur son avenir sous la forme d'une passante à sa fenêtre :

> En ce 1er décembre, un crachin sort du ciel comme d'une gargue toujours grise. Je vois dans la rue une vieille qui passe devant ma fenêtre en traînant un caddie, elle a du mal à marcher, elle joue les calouses comme un orque. Elle a l'air d'une parkinsonienne débutante, pas encore tout à fait dans le rôle. C'est terrible quand le corps vous lâche, quand la débine devient inéluctable. Elle a bien du courage d'aller faire ses courses, la vieille. Je me dis que je vais finir piteux gallin comme ça bientôt.[210]

. *Métaphores spatiales*

Cette mise en relation d'un élément du paysage avec l'intrigue narrative repose sur une figure de style bien connue : la comparaison. Plus généralement nos romans urbains se construisent bien souvent dans une analogie entre un destin individuel et celui de la ville toute entière que la description, art de l'espace, permet de mettre en place. L'étude des titres des romans de notre corpus a permis de rendre compte de cette tendance de la narration à investir l'espace sous toutes ses formes. Les métaphores spatiales sont nombreuses et permettent de traduire au mieux cette

[207] Jean-Philippe TOUSSAINT, *La Télévision*, *op. cit.*, p. 51.
[208] Perikles MONIOUDIS, *Palladium*, *op. cit.*, p. 52.
[209] Philippe HAMON, *Introduction à l'analyse du descriptif*, *op. cit.*, p. 64.
[210] Julien SANTONI, *Berlin trafic*, *op. cit.*, p. 235.

correspondance entre les personnages et les lieux qu'ils habitent. Si cette transfiguration de la ville à l'œuvre dans notre corpus sera davantage l'objet de notre troisième partie, il est remarquable d'observer que le recours au lieu est toujours l'occasion d'en savoir plus sur l'état d'esprit du personnage.

Ainsi chez Jean-Philippe Toussaint, l'adaptation du narrateur à sa nouvelle vie passe par une conquête de l'espace, du nouveau territoire auquel il convient de se confronter. Dans cet extrait, qui fait suite à l'évocation d'Halensee, le héros de *La Télévision* effectue une traversée du parc pour rejoindre l'eau, qui parodie joyeusement le registre épique :

> Je descendais la pelouse d'un pas lent, assez mal à l'aise et ne sachant quelle manière adopter […]. De temps à autre, évitant un groupe de personnes qui jouaient aux cartes en petit comité autour d'une couverture, je renonçais à emprunter le chemin le plus direct vers le lac, je bifurquais d'un mètre ou deux pour éviter quelque corps gras étendu sur un matelas pneumatique, ou bien, l'œil aux aguets et les pieds attentifs, je contournais consciencieusement les limites symboliques d'un terrain de sport virtuel, balisé aux quatre coins par des pull-overs roulés en boule, à l'intérieur duquel quelques types jouaient gaiement au volley-ball.[211]

La description d'un lieu est souvent l'occasion d'en savoir plus sur un personnage. Le roman d'Inka Parei utilise, on l'a vu précédemment, ce type de discours dans une perspective cataphorique. Le récit de la boxeuse d'ombre, qui échappe à toute linéarité, débute par l'évocation de son lieu d'habitation qu'elle partage avec sa voisine : un immeuble squatté à Berlin-Mitte.

> Sie ist meine Nachbarin. Seit Jahren leben wir im gleichen Stockwerk. Ab und zu stoßen wir gemeinsam unsere schweren Schlüssel in die Gründerzeittüren. Dann verschwinde ich in meinem Hausflur, einem langen, schmalen Schlauch, belegt mit gelbem Hanf, kaum einen Meter breit. […]
> Seit einer Woche ist es still im Seitenflügel des ehemals vornehmen jüdischen Mietshauses in der Lehniner Strasse, den wir als einzige noch bewohnen, sie und ich. Ein Trakt mit düsteren Berliner Zimmern, geformt wie Quadrate, denen man eine Ecke abgehackt hat, Zimmer mit drei Außenwänden, praktisch unbeheizbar, und das Klo liegt auf halber Treppe.[212]

Le roman commence avec deux portes qui s'ouvrent : celles de Hell et de Dunkel, une métaphore de l'entrée dans le récit. Il s'agit ensuite de la description d'un lieu intime : les couloirs de leur appartement respectif, alors même que les personnages ne sont pas décrits (on ne connaîtra le nom de la narratrice que trois chapitres plus tard). Cet incipit qui répond précisément à la question « où ? », élude la question du qui (celui-ci n'est traité que dans son rapport au lieu, l'autre est une « voisine ») et limite le « quand ? » au présent, sans plus de précision (*Seit Jahren, seit einer Woche*). Si chez Inka Parei, les personnages existent d'abord parce qu'ils investissent des lieux (de façon paradoxale parce qu'anonyme : les deux jeunes femmes sont des squatteuses), d'autres auteurs utilisent également la ville comme un espace de projection.

---

[211] Jean-Philippe TOUSSAINT, *La Télévision*, *op. cit.*, p. 57.
[212] Inka PAREI, *Die Schattenboxerin*, *op. cit.*, p. 5.

Chez Parei, comme dans les autres romans de notre corpus, le choix d'écrire sur la ville et une ville particulière n'est jamais neutre. Il préside à la composition du récit puisqu'il influence bien souvent le choix du titre, élément essentiel de compréhension d'une œuvre. Si le point de vue et l'intrigue conditionnent souvent le type de discours produit sur la ville, l'espace est dans un mouvement opposé un formidable producteur de sens : parce qu'écrire l'espace impose de redistribuer les forces du récit entre narration et description, parce qu'elle nécessite de sélectionner le réel, parce que la description, mode privilégié d'apparition de l'espace, s'impose comme un carrefour de sens dans l'économie du roman, parce qu'une description n'est jamais une objectivation du réel mais au contraire une subjectivation, une transfiguration.

Pour toutes ces raisons, il convient maintenant de s'interroger sur le sens produit : quelle ville apparaît dans nos romans ? Quelle sélection du réel a été opérée par nos auteurs ? Quels aspects de la ville ont retenu leur attention comme témoignant de la spécificité d'une capitale européenne à l'époque contemporaine ? Quel est leur discours sur les mutations actuelles de la capitale allemande ? Ce sera l'objet de notre deuxième sous-partie.

II. La ville décrite

. *Définir des critères*

Parvenir à caractériser la ville qui apparaît à l'horizon de nos fictions n'est pas chose aisée, puisqu'il convient d'abord de définir les critères d'analyse. Les géographes ont depuis longtemps cherché à préciser les éléments qui permettent de définir une ville. Yves-Henri Bonello, dans un ouvrage sobrement intitulé *La Ville*[213], fait partie de ceux-là. Nous reprendrons ses critères, qui permettent d'ordonner les données objectives et subjectives sur Berlin sur lesquelles ont travaillé nos auteurs. Ils se divisent en deux catégories principales : la première fait appel aux données morphologiques (ce que Bonello appelle « les facteurs invisibles »), la seconde aux manifestations sociales (« les intervenants du développement urbain »). Nous étudierons par la suite ce qui relève davantage la condition urbaine postmoderne mais également des nouvelles formes du mythe berlinois.

1. Berlin, spécificités physiques d'un site urbain

Les premiers critères qui permettent de définir une ville selon le géographe Yves-Bertrand Bonello sont ses données physiques, c'est-à-dire aussi bien le site urbain où elle s'établit (caractéristiques du relief, présence ou non d'un cours d'eau…), son cadre topographique (carrefours, zones de contact entre plaine et montagne…), et son climat. Quelles sont les caractéristiques géographiques de la capitale allemande ?

. *Géographie physique de Berlin*

Géographiquement, Berlin est en elle-même une ville d'exception. Par sa place au centre du paysage européen, elle incarne la *Mitteleuropa*, c'est-à-dire la capitale d'une Europe du brassage langagier et culturel. Elle est donc au centre de l'identité européenne donc. Mais également au centre de l'identité allemande, puisque depuis la chute du Mur en 1989, elle est à la fois le symbole et le « laboratoire » de la Réunification. Complexe puisqu'elle incarne déjà l'unité et la diversité des identités allemandes et européennes. Sa position, à quelques dizaine de kilomètres de la frontière polonaise, loin de grandes zones de peuplement et de circulation d'Europe, fait d'elle une ville isolée. Sa place au sein de l'Allemagne, dans une région sous-peuplée, pauvre et peu urbanisée, se construit en relation avec d'autres pôles de compétences et de rayonnement. En effet, comme le proposent les géographes Gilles Duhem, Boris Grésillon et Dorothée Kohler dans leur ouvrage collectif *Paris-Berlin, regards croisés*, la nouvelle géographie du développement

[213] Yves-Henri BONELLO, *La Ville*, *op. cit.*

allemand peut se schématiser en deux espaces séparés par une frontière Nord-Ouest/Sud-Est allant de Brême à Ratisbonne.[214] Berlin s'oppose donc par son organisation spatiale en tous points au « modèle rhénan » (polycentrique et décentralisé) par le nouveau modèle d'organisation centralisée, à la fois politique et spatial, qu'il propose.

Complexe aussi parce que la ville résiste aux images traditionnelles des grandes métropoles européennes : si sa superficie la place dans le trio de tête de celles-ci (891, 82 km^2), sa densité en revanche est relativement faible comparée à Paris (3818 habitants au km2 contre 20164 pour Paris[215]) même si sa population y est plus nombreuse (3,405 contre 2,2 millions). Cette faible densité est à mettre en rapport avec l'importance des espaces verts au sein de la ville : pas moins de 103km^2 (contre 22km^2 d'espaces verts municipaux parisiens) ! La part de la population étrangère y est sensiblement équivalente à celle de Paris. Klaus Brake résume parfaitement les spécificités du territoire berlinois : « la structure urbaine de Berlin (sous-entendus : le site, le bâti, et les infrastructures qui forment l'armature dont disposent les habitants) est, de manière générale, marquée par les points suivants : relative compacité, polycentralité, bonne desserte, faible hauteur des constructions et grande étendue de la ville. Elle est souvent proche de la nature tout en s'en démarquant de façon contrastée, et elle est clairement articulée grâce à des axes d'urbanisation s'étendant vers la périphérie »[216].

. *Données physiques dans le corpus*

Les spécificités physiques de la ville sont-elles un objet d'attention pour nos écrivains ? La réponse est affirmative, les écrivains sont sensibles aux spécificités géographiques de cette ville. Ainsi la situation géographique de la ville, aux confins de la de la Pologne, donne à Honecker, le personnage de Jean-Yves Cendrey[217], l'occasion d'une escapade avec ses collègues de travail, à la fin du roman, et à la femme libre qu'est Elisabeth Schlosser l'occasion d'un voyage sur les traces

[214] Gilles DUHEM, Boris GRESILLON et Dorothée KOHLER (dirs.), *Paris-Berlin : regards croisés sur deux capitales européennes*, Paris, Anthropos, coll. « Villes », 2000, p. 241.
[215] *Eléments de comparaisons statistiques entre Paris et Berlin*, Paris, CIDAL (Centre d'Information et de Documentation de l'Ambassade d'Allemagne), 2007.
[216] Klaus BRAKE, « Métamorphoses berlinoises », *in* Gilles DUHEM, Boris GRESILLON et Dorothée KOHLER (dirs.), *Paris-Berlin: regards croisés sur deux capitales européennes*, Anthropos, 2000, p. 217-218 : « D'un côté, le quart Nord- Est de l'Allemagne s'individualise, avec Berlin comme pôle dominant. Espace charnière vers l'Europe de l'Est, il peut être identifié comme zone de logistique et de fabrication (trafic maritime, commerce, construction mécanique, construction de matériel ferroviaire, activités liées au transit entre l'Est et l'Ouest, etc.). De l'autre côté se dessine une partie Sud- Ouest polarisée autour des agglomérations de Munich, Stuttgart et Francfort, et identifiée comme zone de conception et centre d'affaire et des finances […]. Enfin, on distingue, dans un dernier quart Nord-Ouest, l'agglomération Rhin-Ruhr où se distribuent les fonctions de fabrication (sidérurgie, construction mécanique) dans la Ruhr et les fonctions de commandement, d'autorité commerciale, politique et culturelle à Düsseldorf, Bonn et Cologne. ».
[217] A partir du chapitre 15, in Jean-Yves CENDREY, *Honecker 21*, Arles, Actes Sud, 2009, 222 p.

de son passé. La présence de la Spree offre l'occasion de promenades mélancoliques ou fantasmagoriques pour Elisabeth (*Die freien Frauen*) et Salv (*Berlin Trafic*). La nature est omniprésente dans l'ensemble de nos romans : tantôt apaisante comme pour Martin, personnage de *Palladium*, qui pêche régulièrement, ou le narrateur de *La Télévision* qui aime se baigner à Halensee, et l'héroïne de *Die freien Frauen* qui fréquente le parc Monbijou. Tantôt inquiétante pour Hell, la boxeuse d'ombres, qui se fait violer au Görlitzer Park ou dans *Caspar Friedrich Strasse* et *Spielzone* où les cimetières sont envahis de vert.

Une autre spécificité géographique de la capitale allemande est son climat : le climat berlinois est continental, les saisons y sont fortement marquées et contribuent à l'atmosphère qui règne sur la ville. Ainsi les hivers berlinois se caractérisent par l'omniprésence de la neige et du froid. Cette saison a tout particulièrement inspiré Arnaud Cathrine comme l'indique déjà le titre de son roman, *Faits d'hiver*. La neige recouvre la ville et la rend inhospitalière à ses habitants :

> Je suis entré dans sa chambre [celle de sa mère]. J'ai jeté un œil dans Moskauer Strasse. On voyait encore des traces de neige sur les trottoirs et des plaques de verglas au milieu de la rue. Des mecs discutaient devant l'immeuble en battant des bras pour se réchauffer. […][218]

Le roman se développe sur toute la saison, cette saison qu'il faut « fuir »[219] à Berlin. L'hiver inspire à Irina Liebmann le début de son roman : même si le roman se déroule sur une année, cette vision inaugurale d'un Berlin sombre et enneigé où l'héroïne, réfugiée chez elle, rédige une lettre, conditionne considérablement la perception de la ville :

> Am 28. Februar 2000 schneit es über Berlin. Der Wind treibt den Schnee hoch und runter über den Hackeschen Markt und die S-Bahn-Gleise am Bahnhof. Unter den Gleisen ist ein Durchgang zur schöneren Seite Berlins, darin stehen Leute aneinander gedrängt, weil es so zieht und der Schnee bis hier reinweht, wo ohnehin schon alles nass ist. In der Straßenzeile gegenüber fällt ein altes, grünliches Haus auf, darin ist ein Fenster erleuchtet, dahinter ein Schreibtisch, daran eine Frau.
> Diese Frau heißt Elisabeth Schlosser, und sie schreibt einen Brief.
> Draußen schneit es und schneit. Die Menschen, die in dem S-Bahnhof stehen, zögern, das Pflaster zu betreten, sie halten sich eine Minute vielleicht oder zwei noch im Durchgang auf, sie warten, aber sie warten vergeblich, es schneit in Berlin und es wird weiterschneien. Dunkel und wolkenverhangen wird Berlin sein in diesen Tagen und die Frau oben schreibt und wird weiterschreiben, so wichtig ist ihr dieser Brief.[220]

Pour Elisabeth Schlosser, la saison fait écho à sa solitude et à son désœuvrement : la neige (le terme *schneit,* « neige », envahit littéralement le texte) entrave la liberté de circulation des passants, tout comme elle se sent empêchée d'avancer dans sa vie. Le froid métamorphose la ville et ses habitants qui prennent une pâleur inquiétante, presque fantomatique aux yeux d'Eduard, le héros de Peter Schneider, qui regrette le climat californien :

---

[218] Arnaud CATHRINE, *Faits d'hiver*, *op. cit.*, p. 16.
[219] *Ibid.*, p. 104.
[220] Irina LIEBMANN, *Die freien Frauen*, *op. cit.*, p. 7.

> Beinahe sichtbar stieg eine feuchte Kälte vom Boden auf, kroch durch Ärmel- und Hosenbeinöffnungen und in die Seelen der Passanten. Die bloßen Gesichter über den verpackten Körpern erschienen Eduard unangenehm weiß und bloßgestellt, wie die Schamteile an einem Nacktbadestrand. […] Vor einem Tag auf den anderen war Eduard in jener Berliner Jahrezeit angelangt, in der der Abend schon am Morgen beginnt und jeder nach einem Blick aus dem Fenster nach einer Ausrede sucht, die es ihm erlauben würde, die Decke noch einmal über den Kopf zu ziehen.[221]

Julien Santoni, Jean-Philippe Arrou-Vignod et Jean-Yves Cendrey évoquent également les rigueurs de l'hiver berlinois, preuve d'un contraste notable avec le climat océanique de Paris.

Alors que l'hiver est associé à la torpeur et à la solitude, Perikles Monioudis et Jean-Philippe Toussaint choisissent de prendre le contrepied du cliché climatique berlinois et situent délibérément leur récit en été. C'est en tous cas ce qu'a affirmé Jean-Philippe Toussaint lors de notre entretien :

> Quand j'ai écrit le livre, […] ce qui m'intéressait surtout, c'était d'être décalé. Bon […] justement le fait que je le situe en été, c'est déjà… […] Un écrivain qui parle de Berlin, c'est pas le mec qui attrape un coup de soleil qui est la base du corpus à Berlin… Ca ça m'intéressait. Or pourtant, c'est quand même une chose très forte quand on vit à Berlin, ce côté des parcs, des gens tous nus dans les parcs, c'est réel. Or dans l'imaginaire, quand on demande « à quoi vous associez Berlin ? », « Aux coups de soleil et au nudisme », non, c'est assez rare. […][222]

Chez ces auteurs, l'été est associé au développement d'une nouvelle sensualité : pour le héros de *La Télévision*, l'expérience du nudisme est ainsi l'occasion d'expérimenter un nouveau rapport avec son corps, tandis que Martin Hilbert développe une nouvelle attention au corps par la rencontre avec Katharina et sa découverte de la sculpture antique. L'été est également la saison de l'extérieur, les personnages jouissent de l'omniprésence de la nature et des joies qui y sont associées : baignade et pêche. Il est remarquable que le choix de « casser un cliché » soit le fait de deux auteurs étrangers, l'un belge, l'autre suisse, probablement davantage sensibilisés à l'imaginaire berlinois dans la culture mondiale.

[221] Peter SCHNEIDER, *Eduards Heimkehr*, *op. cit.*, p. 190‑191.
[222] Voir document d'enquête en annexe I.

2. Berlin, capitale économique encore « en attente »

Si des auteurs étrangers choisissent de briser un cliché touristique longtemps associé à Berlin, un autre aspect va plus particulièrement intéresser nos auteurs allemands. En effet, il faut bien connaître la capitale de l'Allemagne réunifiée pour comprendre les subtilités de son développement économique, moins satisfaisant qu'il n'y parait. Comme l'indique Stefan Krätke « Les forêts de grues et l'explosion du nombre de tours de bureaux ne doivent pas tenir lieu d'indicateurs du développement de la ville. Les façades monumentales des immeubles ne doivent pas dissimuler les problèmes que connaît Berlin »[223]. Le géographe porte un regard désabusé sur le sort économique de la capitale allemande. Si l'enthousiasme qui a suivi la chute du Mur a conduit de nombreuses entreprises à relocaliser leur siège social dans la nouvelle capitale de l'Allemagne réunifiée (c'est le cas de Daimler-Chrysler et de Coca-Cola Allemagne), la suppression de nombreuses subventions spécifiques à Berlin-Ouest a provoqué de nombreuses délocalisations et participé à la réduction massive des emplois dans tous les secteurs d'activités. En 2007, le chômage atteignait 15,6% de la population active contre 8,6 à Paris[224]. De plus, Berlin souffre d'un retard patent de développement du secteur tertiaire, en comparaison aux autres pôles économiques allemands que sont Munich, Francfort sur le Main ou la région Rhin-Ruhr. Ainsi dans le seul secteur du service aux entreprises, elle est championne des activités de « basse qualification » que sont le nettoyage et le gardiennage des locaux, tandis qu'elle peine à concurrencer ses rivales sur les secteurs du conseil juridique ou de gestion. Plutôt qu'une « métropole tertiaire », elle est encore un « espace de production en déshérence » témoignage de son passé industriel. Aujourd'hui les pouvoirs publics ont choisi de miser sur les pôles d'innovation technologique pour sortir la ville de son marasme économique (les biotechnologies ou les transports ferroviaires notamment).

Cependant « […] la crise de l'emploi à Berlin, qui constitue la toile de fond d'une désintégration sociale et spatiale croissante, se laissera difficilement surmonter par l'extension de quelques archipels de haute technologie. Berlin a besoin d'une politique de rénovation économique touchant de nombreux sous-secteurs de l'économie régionale, de même que d'une politique de défense des sites de production culturelle et de faible taille face aux pratiques destructrices d'emplois des promoteurs immobiliers de la capitale »[225]. Pour Dorothée Kohler et Boris Grésillon[226], les conditions d'un retour à la croissance économique berlinoise sont au nombre de quatre : le poids économique des entreprises berlinoises, leur niveau d'internationalisation,

[223] Gilles DUHEM, Boris GRESILLON et Dorothée KOHLER (dirs.), *Paris-Berlin*, *op. cit.*, p. 107.
[224] *Eléments de comparaisons statistiques entre Paris et Berlin*, *op. cit.*
[225] Gilles DUHEM, Boris GRESILLON et Dorothée KOHLER (dirs.), *Paris-Berlin*, *op. cit.*, p. 107.
[226] Boris GRESILLON et Dorothee KOHLER, « Berlin, capitale en attente », *op. cit.*

l'intensité technologique des activités de production et la qualité de la main-d'œuvre. Reste aux dirigeants à prendre la mesure de ces priorités énoncées par les géographes. Ainsi l'avenir économique de Berlin est encore incertain et provoque encore inquiétude et interrogation au sein de la population.

A plus grande échelle, Berlin incarne les doutes et les espoirs de l'Allemagne : en effet, cette nécessité d'une rénovation économique touche le pays dans son ensemble. Si l'Allemagne est encore l'une des grandes championnes des exportations, son ouverture économique est, dans un contexte mondialisé, à la fois une force et une faiblesse. Ainsi l'économie sociale de marché (*Soziale Marktwirtschaft)* de Ludwig Erhard n'apparaît plus comme le meilleur des systèmes, notamment par les difficultés rencontrées lors de son application dans les Länder de l'Est. Il connaît d'ailleurs certaines adaptations dans le sens d'une plus grande souplesse qui laisse craindre à certains une véritable dérégulation et un risque de dumping social dans certains secteurs d'activité. Pour l'heure, on mise, comme à Berlin, sur la recherche, l'innovation et les services associés à la production. Le capitalisme rhénan trouve donc en Berlin sa meilleure traduction : profondément ouvert sur le monde, résolument tourné vers l'avenir mais traversé par des hésitations multiples.

Inka Parei et Peter Schneider, auteurs allemands et berlinois de longue date, se montrent plus particulièrement sensibles à la question du développement de la ville depuis la réunification et offrent, chacun à leur manière, une réponse en demi-teinte. Ainsi sur la question des squatteurs, qui se rangent du côté des laissés-pour-compte de la Réunification, Inka Parei relate la dureté de leurs conditions de vie :

> Vor Beginn des Winters sind die wenigen noch vorhandenen Mieter ausgezogen, meist in die Nähe irgendwelcher Verwandter, in den Plattenbau, mit Zentralheizung und Müllschlucker, draußen in Marzahn oder Hellersdorf. Zuletzt ging eine halb im Keller hausende, verwahrloste Greisin. Sie hatte sich seit zwanzig Jahren geweigert, ihr Quartier zu verlassen. Halbblind, die offenen Beine mit geblümten Lappen umwickelt, wurde sie Anfang November ins Altersheim gebracht.[227]

A l'opposé, Peter Schneider choisit de mêler plusieurs points de vue sur cette question et notamment celui de Klott, le conseiller d'Eduard, qui estime leur influence politique considérable :

> Klott erklärte Eduard die ungewohnte Zurückhaltung des Regierenden gegenüber den Hausbesetzern. Ausgerechnet dessen sozialdemokratischer Vorgänger hatte – drei Wochen vor seiner Wiederwahl – gemeint, besondere Härte demonstrieren zu müssen, und zwölf Häuser in der unmittelbaren Nachbarschaft der Rigaer Straße räumen lassen. Es war zu einem Häuserkampf gekommen, wie man ihn bisher nur ans Nordirland kannte. Meter für Meter, Stockwerk für Stockwerk hatte die Polizei sich ins Innere der Hauser bis zu den Speichern und

[227] Inka PAREI, *Die Schattenboxerin*, *op. cit.*, p. 6.

> Dächern durcharbeiten müssen. Die Bilder waren um die Welt gegangen. Die Härte des Polizeieinsatzes hatte zum Austritt der Grünen ans der damals regierenden Koalition geführt. Der sozialdemokratische Bürgermeister hatte zurücktreten müssen, sein konservativer Herausforderer die Geschäfte übernommen. « Er ist eigentlich durch die Hausbesetzer an die Macht gekommen», erklärte Klott, «und hofiert einstweilen die unfreiwilligen Wahlhelfer von damals. Auf keinen Fall möchte er das Schicksal seines Vorgängers erleiden ».[228]

De la même manière, ce développement à deux vitesses qui fait du centre-ville l'objet de toutes les attentions, tandis que d'autres quartiers sombrent dans la misère, intéresse tout particulièrement ces deux auteurs. Ainsi les personnages de Peter Schneider et d'Inka Parei naviguent-ils entre le centre de la ville et ses extrémités : Buch et Baumschulenweg apparaissent comme des points de rupture entre ville et campagne, richesse et pauvreté, présent et passé, développement et stagnation. Nous reviendrons sur ce discours sur l'évolution de Berlin, qui se nourrit de comparaisons entre ses différents quartiers.

[228] Peter SCHNEIDER, *Eduards Heimkehr*, *op. cit.*, p. 207‑208.

3. Berlin, capitale historique et politique : les lieux de mémoire

. *Une capitale politique qui incarne la nouvelle Europe*

Politiquement aussi, Berlin est double : une métropole européenne de premier plan dirigée depuis 2001 par Klaus Wowereit, un des membres les plus médiatiques du parti social-démocrate SPD, originaire de Berlin-Ouest ; et le centre décisionnel de l'Allemagne incarnée depuis 2005 par Angela Merkel, ancienne habitante de Berlin-Est, à la tête du parti conservateur CDU. La figure iconoclaste du maire, « Wowi » a durablement marqué les esprits par sa coalition originale (sociaux-démocrates de l'ouest et anciens communistes de l'Est), son engagement sans faille pour la cause homosexuelle (il est l'un des premiers hommes politiques allemands à avoir déclaré ouvertement son homosexualité), par sa volonté d'épurer le budget berlinois tout en favorisant le rayonnement culturel (il a favorisé l'installation de galeries d'art). Ses détracteurs lui reprochent ce côté paillettes et l'accusent d'avoir négligé l'industrie berlinoise, mais cela ne gâche en rien sa popularité puisqu'il a été réélu pour un quatrième mandat en 2011.

A l'échelle internationale, Berlin et sa diplomatie font également l'objet de nombreuses innovations. Depuis le déménagement du gouvernement et du chancelier à Berlin en 1999, la ville incarne cette nouvelle donne politique sur la scène nationale et internationale, comme le confirme Daniel Vernet : « La chute du Mur a créé dans les relations internationales un nouveau paradigme dépassant de loin le cas de Berlin, même si la ville a donné le signal de la fin de la guerre froide comme elle avait été pendant plus de quarante ans le symbole de l'affrontement entre les deux blocs »[229]. Mais ce renouveau politique a un nom : normalisation. Après l'obsession de puissance (*Machtbesessenheit* théorisée par Hans-Peter Schwarz) des années les plus sombres du pays, et le déni de puissance (*Machtvergessenheit*) de la construction de la RFA sous perfusion américaine, est venu le moment du retour aux intérêts allemands et d'une nouvelle liberté d'expression. Si le cadre d'action institutionnel de la diplomatie allemande reste inchangé (intégration européenne, partenariat transatlantique, amitié franco-allemande, entente germano-américaine, coopération germano-russe), certains domaines-clés connaissent des modifications importantes. On constate ainsi un certain éloignement des USA (qui a trouvé un de ses points d'ancrage avec le débat sur la guerre en Irak), une politique européenne moins intégrationniste, axée sur la prise en compte de ses propres intérêts (les crispations sur le récent sauvetage financier de la Grèce en est une parfaite illustration), et une réflexion permanente sur sa puissance militaire (le pays pacifiste, antimilitariste, à l'armée professionnelle peine à justifier sa présence en Afghanistan). Ainsi la voix allemande se fait de plus en plus entendre sur la scène internationale.

[229] Daniel VERNET, *Le roman de Berlin*, Édition : Editions du Rocher., Monaco, Editions du Rocher, coll. « Documents », 2005, p. 8.

Sur le plan européen, le pays reste le principal contributeur au budget et par là même un des premiers bénéficiaires des imbrications économiques et commerciales des 27. Mais là encore, cette place redevenue centrale n'exclue pas les interrogations : l'union européenne fait l'objet d'un rejet croissant parmi les citoyens et les élites allemandes. Cet euroscepticisme, même si on leretrouve dans de nombreux autres pays européens, n'est-il pas l'un des symptômes d'une société allemande à l'identité encore très fragile ?

. *Berlin, capitale politique à l'aube du XXI°siècle ?*

L'idée d'une normalisation politique de la ville s'exprime de façon paradoxale dans les ouvrages de notre corpus, puisque leurs auteurs, ont choisi d'enquêter sur les singularités politiques et historiques de Berlin. Si aucun d'eux ne fait référence aux hommes et femmes politiques qui ont marqué ou marquent l'actualité allemande depuis la Réunification c'est qu'ils ont choisi de relayer aussi bien les stigmates de l'histoire politique de la ville et le divorce croissant entre les citoyens et leur classe politique qui semble en découler pour eux. Tantôt ils dénoncent l'arrivisme et le peu d'éthique des responsables politiques (Schneider, Santoni) tantôt ils témoignent des liens de plus en plus tenus entre les citoyens et leurs représentants (Dückers, Cendrey), comme autant de marques d'un nouvel engagement de la littérature contemporaine. Les carrières de Peter Schneider ou de Jean-Yves Cendrey sont d'ailleurs jalonnées de prises de position politique ou citoyenne.

Ainsi l'histoire et sa dimension politique sont omniprésentes dans nos romans, et ses traces toujours perceptibles dans le présent, mais le berlinois de l'après- *Wende* est plein de désillusions qui l'éloigne des générations précédentes. Chez Cendrey, une cérémonie commémorative de l'assassinat de Rosa Luxemburg est l'occasion de mesurer le décalage futur entre les générations sur les questions politiques : le héros, justement nommé Honecker du nom du dernier dirigeant de la RDA, prend à partie son fils (qui n'est pour le moment qu'un nouveau né) dans une discussion imaginaire :

> Devant lui, en rive du canal, il y avait un petit attroupement, cinq ou six personnes recueillies devant la plaque commémorative du martyre de Rosa Luxemburg. Cette plaque très simple mais qui, tout à la fois partie intégrante du garde-corps et étrangement inclinée vers l'eau trouble comme une massive planche à laver, lui était chaque fois cause d'une violente émotion.
> Elle marquait l'endroit supposé où le corps de Rosa avait été jeté – ou son cadavre retrouvé, il ne savait plus. Il dirait à l'enfant qu'elle était morte pour ses idées. Il espérait que cela l'impressionnerait plus que le zoo. Il dirait que le cadavre était resté des mois dans le canal. L'enfant regarderait flotter les ordures tombées des vedettes de tourisme, boîtes à frites, canettes, mégots, et il frissonnerait, ou ce serait à désespérer de pouvoir intéresser les jeunes à la politique.[230]

[230] Jean-Yves CENDREY, *Honecker 21*, *op. cit.*, p. 138.

L'héroïne adolescente de Tanja Dückers fait le même constat lorsqu'elle compare sa vie à celle de ses parents Wolf et Hannelore :

> Ich habe zur Zeit das Gefühl, dass einfach nichts in meinem Leben passiert. Ständig kriege ich den Eindruck vermittelt, dass ich jetzt in das Alter komme, in dem man irre verliebt sein muss, abgefahrene Partys besucht und von einer spannenden Sache in die nächste stolpert. Manchmal denke ich auch, Wolf und Hannelore wollen vor uns angeben, wenn sie erzählen, was sie alles erlebt haben. Hannelore war im Mai 1968 in Paris, Wolf hat gesehen, wie auf Dutschke geschossen wurde, und ist sogar einmal selbst verhaftet gewesen. Allerdings nur für eine Nacht wegen wiederholtem Schwarzfahren, wie er später zugab. Hannelore erzählt hin und wieder von ihren Freunden, « meine lover », sagt sie, und Wolf guckt betont locker, aber ich habe doch das Gefühl, dass er das alles nicht so gerne hört.
> Und was mache ich ? Politik oder irgendeinen anderen Mannschaftssport gibt's nicht mehr […].[231]

Si les idéologies politiques ont déserté les préoccupations de la jeune génération berlinoise, de même leurs responsables, lorsqu'ils apparaissent dans nos romans sont présentés sous leur jour le plus sombre. Peter Schneider offre ainsi un portrait au vitriol d'un sénateur du Berlin réunifié, expert en manipulations qui récupère à son profit la cérémonie hommage au poète de son roman Theo Warenberg.

> […] Der Adressat der Anklage, der politisch Verantwortliche für alle gennannten und ungenannten Defizite, besuchte ja in diesem Augenblick nicht irgendeine stillgelegte Zeche. Der Täter, als Trauergast maskiert, saß im Yogasitz, weinige Fußbreit von der Witwenrunde, mitten zwischen den Opfern. Mit der feindlichen Übernahme der anderen Stadthälfte nicht zufrieden, schlich er sich auch noch in die allerletzte Bastion der Entrechteten ein, ins Innere der Gefühle, in den Zufluchtsort der Utopie. Alle, Eduard eingeschlossen, bemühten sich, nicht dorthin zu blicken, wo der Erbschleicher saß. [….][232]

Pourtant Berlin reste un symbole politique de cette nouvelle Europe analysée par les géographes. La réunification a apporté son lot d'optimisme pour les ex-citoyens de la RDA, celui d'une nation à l'identité encore en friches où tous les espoirs sont permis comme l'explique Cécile Wajsbrot :

> Il semble qu'il y ait, aujourd'hui, un vaste mouvement de convergence vers Berlin. Pour des raisons diverses, des raisons personnelles, les gens arrivent, débarquent sur les immenses quais de gares, sous les verrières rénovées qui tremblent à la venue des trains, où étrangers et banlieusards se confondent dans un même flot, débarquent dans les aéroports – points d'arrivée dispersés dans la ville, à l'Ouest, à l'Est, dont la rencontre n'a pas encore eu lieu […], les gens reviennent et malgré eux, sans le savoir, participent à ce grand mouvement de retour qui est aussi un retour dans le temps, la reprise d'une place laissée vide qui attendait le moment. Le moment est venu, qu'on le veuille ou non, et nous participons tous à la naissance d'une nation. Ou à la renaissance.[233]

C'est ce même renouveau, cet élan politique et architectural, cette affluence d'un nouveau peuple qui attire le jeune Salviati lorsqu'il quitte Paris pour la capitale allemande. L'opposition entre

---

[231] Tanja DÜCKERS, *Spielzone*, Berlin, Aufbau Taschenbuch Verlag, 1999, p. 23.
[232] Peter SCHNEIDER, *Eduards Heimkehr*, *op. cit.*, p. 378.
[233] Cécile WAJSBROT, *Caspar-Friedrich-Strasse*, *op. cit.*, p. 15-16.

cette capitale d'une vitalité extraordinaire avec la « vieille Europe » incarnée par la mortifère capitale française revient ainsi à plusieurs reprises au début du roman.

> J'attends […] Berlin, j'attends l'aurore… je vois des braises par la fenêtre, des loupiotes au loin qui filent au fond des étangs… Je gargouille toujours, le croupion aux aguets. J'attends la chiasse, l'aube… je ne sais plus…J'attends Berlin…c'est des verrières inouïes, à ce qu'on raconte, des troncs d'acier, des arêtes vives, des blocs immenses d'hyperespace… On dit que Baal rôde dans le béton, qu'il est énorme, colossal, et il mollarde sur les broques de la vieille Europe, il fume sur un trône en se foutant de la gueule du Musée, des idoles, de toutes la boue des choses mortes…Les sept lunes sont cul par-dessus tête dans l'œil de Baal. Et il regarde de là-haut…il se gratte la panse qui est tout en verre avec ses gros doigts roses… ça doit être une aurore pas croyable…[234]

Cet incroyable renouveau et son statut si particulier, « véritable synecdoque de l'histoire contemporaine de l'Allemagne, vaincue, divisée puis réunifiée »[235], confère à Berlin un statut de « haut lieu » selon le géographe Boris Grésillon. En effet, en un peu plus d'un siècle, l'image et la fonction de Berlin ont ainsi changé sept fois, de manière radicale, au rythme effréné des tourments de l'histoire allemande. Berlin est ce que le géographe Bernard Debardieux appelle un « lieu de condensation », c'est-à-dire un de ces « lieux tout à fait spécifiques, construits et identifiés par une société qui se donne à voir à travers eux, qui les utilise pour se parler d'elle-même, se raconter son histoire et ancrer ses valeurs ; des lieux dont l'efficacité symbolique ne s'épuise pas dans la seule mise en image. Car ces lieux sont aussi les cadres d'expériences individuelles et collectives qui ravivent leur référence au groupement social et au territoire de ce dernier »[236].

. *Lieux de Mémoire, chronotope*

Le haut lieu berlinois se structure, selon Grésillon, autour de lieux éminemment emblématiques, revenant dans le passé et le présent comme un *leitmotiv.* Ce sont ces lieux qui forgent l'identité berlinoise et leur utilisation nécessairement signifiante qui seront tout d'abord l'objet de notre attention. Les historiens Etienne François et Hagen Schulze dénombrent trois lieux de mémoire emblématiques de l'identité allemande dans leur très beau projet des *Deutsche Erinnerungsorte*[237] : la Porte de Brandebourg, la Potsdamer Platz et le Reichstag. Le Reichstag figure dans l'entrée *Reich* de leur ouvrage, tandis que la porte de Brandenbourg apparaît dans l'entrée *Revolution*. Depuis la chute du Mur, dit Grésillon, ces lieux sont réappropriés par le pouvoir et par la société allemande. Par réappropriation, Grésillon entend que ces lieux véhiculent aujourd'hui d'autres symboles, ceux d'une Allemagne qui se veut réunifiée et pacifiée, en quête de normalité. A certains égards,

---

[234] Julien SANTONI, *Berlin trafic*, *op. cit.*, p. 69.
[235] Boris GRESILLON, « Les hauts lieux berlinois : une réappropriation problématique », *in Berlin mémoires*, Paris, Gallimard, coll. « Les temps modernes », n° 625, 2003, pp. 119‑127.
[236] Bernard Dabardieux, cité par Boris GRESILLON, « Le lieu, le territoire et trois figures de rhétorique », *L'espace géographique*, 1995, vol. 2, pp. 113‑123.
[237] François ETIENNE et Hagen SCHULZE (dirs.), *Deutsche Erinnerungsorte*, *op. cit.* ; François ETIENNE et Hagen SCHULZE (dirs.), *Deutsche Erinnerungsorte*, *op. cit.* ; François ETIENNE et Hagen SCHULZE (dirs.), *Deutsche Erinnerungsorte*, *op. cit.*

le terme de « lieu de mémoire » rejoint la définition du chronotope bakhtinien qui exprime l'indissolubilité de l'espace et du temps (celui-ci comme quatrième dimension de l'espace). Il s'agit ici de la topographie d'une collectivité où se croisent et se fondent le temps et l'espace. Le temps se concrétise et prête à la contemplation humaine ; de même, l'espace se charge et réagit aux mouvements du temps et de l'histoire et à la pérennité d'un peuple. Ces chronotopes deviennent alors des monuments et des symboles de la communauté entière, des forces qui façonnent l'image que les membres se font d'eux-mêmes.

La Porte de Brandebourg est le premier de ces lieux de mémoire en ce qu'elle incarne, mieux qu'aucun autre monument, le destin de la capitale au XX°siècle. D'abord « goulot d'étranglement de la Weltstadt » selon les termes de l'historien Füzesséry parce qu'axe qui relie le château des Hohenzollern à l'est de l'avenue *Unter den Linden* aux beaux quartiers de l'Ouest, elle a symbolisé la division de la ville entre Berlin-Est et Berlin-Ouest, puis sa réunification puisque c'est vers elle que convergèrent des milliers de Berlinois des deux parties de la ville au cri de « Wir sind *ein* Volk ». Elle est donc à la fois un emblème et un symbole selon les termes de Stéphane Füzesséry :

> Popularisée et élevée dès la fin du 19e siècle au rang de métonymie visuelle de Berlin, sa fonction, enfin, est métaphorique : c'est un monument-trace, dont la valeur emblématique renvoie autant à un milieu (la capitale, la métropole) qu'à une histoire (la constitution de l'État-Nation en 1871, la « catastrophe allemande » en 1945, la partition de l'Allemagne et le désir d'unité à partir de 1949).[238]

Ses trois fonctions, que l'historien a étudiées dans un corpus cinématographique qui débute à l'après-guerre jusqu'à la Réunification, se retrouvent dans notre corpus romanesque contemporain. Le célèbre monument, véritable incontournable touristique, apparaît généralement au détour d'un itinéraire effectué par le héros. Il sert ici de topos berlinois, comme de point de repère pour le voyageur dans la ville. Chez Jean-Philippe Toussaint, c'est au cours d'une excursion en avion que le héros reconnaît l'imposant monument, aisément reconnaissable par ses « formes caractéristiques » :

> [….] Assis à l'arrière de l'avion qui filait fluidement dans le ciel, je reconnaissais ici ou là quelque monument dont les formes caractéristiques se profilaient en contrebas, la Siegesäule, isolée au cœur de son étoile d'avenues presque désertes, ou le Reichstag […]. Plus loin, passée la porte de Brandebourg, non loin du pont de la Potsdamer Strasse, comme des ailes de cerf-volant fracturées, des gréements de navire en bordure de la Spree, se dessinaient les formes métalliques et dorées des bâtiments de la Philharmonie et de la Staatsbibliothek.[239]

La Porte de Brandebourg fait également l'objet de plusieurs occurrences dans le roman de Perikles Monioudis. Ici le héros aperçoit le monument de sa voiture lors de ses trajets quotidiens dans la ville : certains monuments ou lieux comme la Savignyplatz incarne le parcours habituel,

[238] Stéphane FÜZESSERY, « L'emblème et le symbole. Un siècle d'imageries cinématographiques de la porte de Brandebourg », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2001, vol. 72, n° 1, p. 89.
[239] Jean-Philippe TOUSSAINT, *La Télévision*, *op. cit.*, p. 178‑179.

d'autres au contraire (et c'est le cas de la Brandenburger Tor) incarnent un itinéraire hors des sentiers battus (et sa liaison avec la mystérieuse Katarina).

> Im Nieselregen fährt Hilbert am Morgen nicht zum Savignyplatz, er biegt links in die Straße des 17. Juni ein und kommt, durch den Tiergarten, zum Großen Stern. Nicht nur, dass er gestern Abend, zum völligen Unverständnis Mariannes und überhaupt zum ersten Mal, ein : Mitbringsel, ein Schlüsseletui, ausgeschlagen, nicht nur, dass er gestern Nachmittag Karl versetzt und dann nicht zurückgerufen hat – Hilbert wird sich heute früh nicht in der Kanzlei einfinden. Er fährt zum Pergamonmuseum, und er empfindet keine Reue für die Absage an das kleine Geschenk, auch wenn ihm Mariannes verwunderter, nicht enttäuschter oder etwa beleidigter, vielmehr besorgter Gesichtsausdruck nachgeht. Er hatte ihm in jenem Moment nichts entgegenzusetzen.[....]
> Am Brandenburger Tor folgt er der kurzen Umleitung, fährt dann, Unter den Linden, an der Komischen Oper, am Alten Palais, an der Humboldt-Universität vorbei über die Schlossbrücke zum Lustgarten und vor den Dom, wo er parkt.[240]

De tels trajets sont nombreux dans le roman et on retrouve d'autres occurrences concernant la Brandenburger Tor aux pages 117 et 180. Perikles Monioudis donne aux déplacements dans la ville une fonction très particulière : d'abord expression privilégiée de la routine (par les actions répétitives, les lieux et les objets que l'on ne regarde plus vraiment), puis du sentiment d'évasion qu'il ressent en fréquentant Katarina et en s'éloignant du chemin tout tracé de sa vie (comme c'est le cas dans l'extrait précédemment cité où il se rend finalement au Musée de Pergame, un lieu associé à Katarina), enfin de la désorientation progressive du héros. Le roman se termine d'ailleurs par une longue errance en taxi puis à pied dans la ville où il traverse nombre de lieux emblématiques de la ville et de sa liaison avec la jeune femme (chapitre 18).

D'une façon un peu similaire, on retrouve une occurence de la Porte de Brandebourg dans le roman d'Inka Pareï *Die Schattenboxerin*. Hell est désormais accompagnée de März dans sa quête, et elle tente de localiser l'usine de son père afin de partir à sa rencontre. Quelques heures plus tard, elle parvient à s'endormir. S'ensuit alors une longue séquence onirique où elle se projette dans la carte. Là aussi la Brandenburger Tor constitue un point d'ancrage essentiel sur la ville : pas étonnant que ce cauchemar qui témoigne une nouvelle fois du traumatisme de son viol (le « trou » de Neukölln) fasse disparaître tous les points de repère tangibles de la carte :

> Der Stadtplan ist jetzt ganz auseinandergefaltet, bis zu den wenig benutzen, noch druckfrischen äußeren Rändern. Karow und Waidmannslust sind an Grünflächen geschmiegte Siedlungen, eingeknüpft in schiefe Drei- und Mehrecke, die die gelben Stricke der Hauptverkehrsadern als breitmaschiges Netz über die dünne Spur der Planquadrate gelegt haben. Lindgrün glänzend erstrecken sich die Waldgebiete, zerlegt durch Wege, bedeckt mit einem Muster omegaförmiger Baumsymbole, und im Westteil hängt wie ein schwerer, sich verknotender und wieder zerspleißender Zopf die Stadtautobahn.
> Ich selbst befinde mich im Zentrum, ungefähr zwischen N12 und T7, und dieses Zentrum löst sich langsam auf. Am Tiergarten, abgegriffen vom vielen Blättern, kleben Krümel einstigen Grüns. Siegessäule und Brandenburger Tor sind völlig in Knickfurchen verschwunden.
> Am schlimmsten aber ist es um die Gegend rund um das nördliche Neukölln bestellt, denn dort ist ein Loch.[241]

[240] Perikles MONIOUDIS, *Palladium*, *op. cit.*, p. 41.

Ainsi la première utilisation dans notre corpus de la Porte de Brandebourg reste celle d'un monument-métonymie de Berlin, sorte de point cardinal de la nouvelle capitale que tout Berlinois localise sans difficulté sans pour autant l'associer spontanément à l'histoire de la ville. Mais le symbole historique que représente la Porte de Brandebourg interpelle plus particulièrement deux auteurs. Chez Jean-Philippe Arrou-Vignod c'est avant tout en tant que symbole de la construction du Mur et sa destruction qui sont évoqués et avec eux l'identité double de Berlin :

> - La porte de Brandebourg, dit Stompe. Le Mur passait là. Il faut avoir connu le Berlin d'avant. Imaginez : vous habitez le même quartier depuis vingt-sept ans, vous en connaissez toutes les rues, la moindre façade. Un jour, ils abattent le Mur et vous ne reconnaissez plus rien. Vous sortez de chez vous un matin, et à l'endroit où il y avait un café autrefois, il y a maintenant une ville nouvelle, des kilomètres de rues et d'immeubles qui ont surgi durant la nuit.
> Cramponné à la poignée de plastique, j'évitais de regarder dehors. Je pouvais comprendre ce qu'il disait : l'espace qui se déplie tout à coup, le quartier soudain dissous dans un autre quartier, la ville dans une autre ville. Les habitudes qui se dérèglent. La perte de repères. Deux heures d'avion avaient suffi à me séparer de mon ancien monde. Vous entrez dans une salle de cinéma par exemple, et, la séance finie, c'est dans une ville inconnue que vous marchez.[242]

Chez Irina Liebmann en revanche, c'est le passé révolutionnaire de la ville que la Porte ressuscite. Elisabeth projette en effet de se rendre à l'inauguration de la Place du 18 mars, situé derrière la Porte, inauguration qui rend hommage à la révolution de Mars 1848[243]. La météo l'en empêchera.

Une autre place, qui ne figure pourtant pas dans les lieux de mémoires de Hagen Schulze et Etienne François constitue cependant un lieu incontournable de la géographie berlinoise. Alfred Döblin la choisit pour titre de son roman : l'Alexanderplatz. Elle reçut ce nom en l'honneur du Tsar de Russie Alexandre I, à l'occasion de sa visite à Berlin en 1805. Sa transformation en un carrefour moderne de passage et de commerce débute dans la seconde moitié du XIX^{e} siècle, avec la construction du S-Bahn, puis du métro en 1913. Dévastée durant la guerre, la place fut transformée graduellement en une zone piétonne à partir des années 60 pour devenir un lieu d'expérimentation de l'esthétique urbaine socialiste puisqu'on y trouvait entre autres choses l'hôtel Stadt Berlin – un hôtel d'une hauteur de 123 mètres, le plus grand centre commercial de l'Allemagne de l'Est (le « Centrum Warenhaus ») et la Tour de télévision, d'une hauteur de 365 mètres, le bâtiment le plus haut de Berlin. Elle est donc étroitement associée à l'histoire de la RDA puisqu'à deux reprises elle fut choisie à deux reprises par les Berlinois de l'Est comme lieu de protestation : ainsi un million de personnes s'y sont rassemblées le 4 novembre 1989, pour manifester contre le régime de la RDA, et dix ans plus tard les mêmes Berlinois de l'Est

---

[241] Inka PAREI, *Die Schattenboxerin*, *op. cit.*, p. 109.
[242] Jean-Philippe ARROU-VIGNOD, *Histoire de l'homme que sa femme vient de quitter*, *op. cit.*, p. 28.
[243] Irina LIEBMANN, *Die freien Frauen*, *op. cit.*, p. 68.

choisiront ce même lieu pour exprimer leur mécontentement d'avoir été mis à l'écart des discours de la tribune des cérémonies d'hommage à la Réunification.

Certaines occurrences la répertorient comme un point de repère aisément reconnaissable par la hauteur de ses constructions : c'est le cas dans *Palladium* où Martin Hilbert l'aperçoit lors de ses déplacements véhiculés[244] et dans *La Boxeuse d'ombres* où elle sert à l'orientation de la jeune héroïne[245]. Dans *La Télévision*, c'est bien sûr la *Fernsehturm* qui est mentionnée lors du tour dans l'avion d'Ursula puis qu'elle symbolise toute l'emprise télévisuelle dont est victime le narrateur : celle-ci fait écran, à la manière du téléviseur, en empêchant les deux aviateurs d'avoir accès à l'horizon. L'impressionnant monument apparaît comme une menace pour les deux voyageurs des airs : il oblige finalement la jeune pilote à faire un détour puis à rebrousser chemin, tout en les faisant effectuer une trajectoire dangereuse :

> Nous ne volions pas à très haute altitude, et nous nous trouvâmes soudain à l'aplomb presque exact de la tour de télévision de l'Alexanderplatz, à quelque cinquante mètres à peine du sommet de la tour qu'une balise rouge clignotante signalait en silence aux avions. Penché à la verrière de l'appareil, je regardais la haute silhouette élancée de la tour tandis que nous varions lentement de bord autour d'elle, l'enroulant souplement comme s'il s'agissait d'un des repères qu'Ursula s'était fixés avant de rebrousser chemin, et j'observais attentivement la grosse boule métallique argentée et vitrée que surmontait le gigantesque émetteur de télévision qui se dressait vers le ciel. Je ne sais pas si cette tour de télévision était encore en activité, mais j'eus à peine le temps de me poser davantage la question qu'Ursula fit soudain basculer l'avion sur le côté sans prévenir et se dirigea en piqué vers le ciel.[246]



Chez Cécile Wajsbrot, la place et sa tour sont métamorphosés par la métaphore filée du phare et de la mer dans son roman *Caspar-Friedrich-Strasse*. La tour semble posséder un pouvoir d'attraction, de fascination qui permet de rapprocher les héros de Toussaint et de Wajsbrot. Mais à l'opposé de *La Télévision*, ce rayonnement n'est pas une aliénation : la tour de télévision en tant que moyen de communication et de liaison notamment avec l'espace, élargit au contraire l'horizon et le poétise. Berlin devient une ville maritime sous la lumière nocturne :

> Le soir, quand je passais près de la tour de la télévision, sur Alexanderplatz, que la nuit s'étendait, qu'il faisait froid et qu'il n'y avait personne, l'hiver, en regardant le tronc lisse s'élancer comme la tour d'un phare, le soir, j'avais la sensation d'être en pleine mer, d'affronter le danger – la solitude – de côtoyer le phare, d'être pris dans un rayon et dans sa protection, avec un mélange d'attirance et de peur, je m'arrêtais pour regarder, sans pouvoir me détacher de la tour et de la sphère, là-

[244] Perikles MONIOUDIS, *Palladium*, *op. cit.*, p. 20.
[245] Inka PAREI, *Die Schattenboxerin*, *op. cit.*, p. 92-93.
[246] Jean-Philippe TOUSSAINT, *La Télévision*, *op. cit.*, p. 178-179.

haut, à la fois lumineuse et sombre, des scintillements, des étoiles filantes, des satellites mystérieux au service des liaisons interplanétaires ou simplement lointaines, et je restais longtemps, immobile, ne sentant ni le froid ni la pluie, à l'écoute du silence. Seul le bruit du S-Bahn qui passait quelquefois, ébranlant la verrière, me parvenait du monde mais je pouvais le prendre pour un vent fort, je restais sur Alexanderplatz désertée et mon cœur s'emplissait d'une compassion d'essence inconnue, tout à coup, l'horizon s'ouvrait comme si j'étais l'un de ces navigateurs qui participent aux courses solitaires et qui, la nuit, dorment d'un sommeil entrecoupé de longues veilles, d'un sommeil où les veilles sont plus longues que les rêves, j'étais seul à bord comme je l'avais toujours été – comme nous le sommes tous – la nuit se poursuivrait et je repartirais, à la fois protégé et perdu.[247]

[247] Cécile WAJSBROT, *Caspar-Friedrich-Strasse*, *op. cit.*, p. 72-73.

4. Berlin, métropole du capitalisme contemporain : les non-lieux

. *Non-lieux*

A l'opposé de ces romans qui font de la célèbre place de Berlin-Est un point de repère d'autres romans de notre corpus l'associent aux motifs spatiaux du labyrinthe, du chantier et du no man's land. Elle est le lieu d'une désorientation pour ceux qui la traversent. Le chapitre « Errance » du petit livre *Fugue* de la même Cécile Wajsbrot est presque entièrement constitué de descriptions de la place qui attire la narratrice.

> Je vais vers Alexanderplatz – un centre dévasté. Avant, il y avait des rues étroites et des hôtels de passe, une foule de travailleurs, la vie des faubourgs, d'inquiétants règlements de comptes – et l'ombre, la menace, les brutalités.
> La guerre a presque tout détruit mais il reste la gare, et les rails allant d'est en ouest, le grincement des tramways, il reste les trains qui passent pour aller plus loin, ceux qui s'arrêtent, où montent et où descendent les voyageurs des villes, il reste les transports – rien d'autre.
> C'est pour cela que je viens, tout est reconstruit ou en passe de l'être, si des époques se superposent, elles sont récentes et puis, c'est une place à laquelle rien n'aboutit.
> De longues barres d'immeubles ou de hauts bâtiments disposés au hasard, comme lâchés d'un avion, aucun plan discernable à mes yeux, ce chaos me rassure car il me correspond. Il y a des magasins où entrer, où errer et chercher sans trouver – il y a la place du vide.
> J'oublie les visages de la nuit, j'oublie celui auquel je voulais m'attacher, celui avec lequel j'aurais voulu quelque chose, une histoire – il n'y a pas d'histoire, il n'y a rien à vouloir.[248]

Ici, le lien avec Döblin est clairement revendiqué (« Avant il y avait des rues étroites et des hôtels de passe ») et c'est d'abord en tant que gare, c'est-à-dire lieu de circulation et de passage, de mobilité et non plus comme un point fixe que le lieu attire l'attention de la narratrice. Les photos qui accompagnent le texte mettent également l'accent sur le mouvement inhérent à l'endroit (photos floues, piétons en mouvement, wagon du S-Bahn). Par le titre même du chapitre, le lieu est associé à l'errance, au no man's land. C'est un non-lieu au sens où l'entend Marc Augé[249] : c'est-à-dire un lieu dématérialisé, anonyme qui génère une perte des repères spatiaux et temporels. Outre la gare, c'est la *Fernsehturm* qui est de nouveau évoquée sous l'image du veilleur, image assez proche du phare de *Caspar-Friedrich-Strasse* :

> J'aime Alexanderplatz parce que les gens ne sont ni riches, ni pauvres ils sont tout simplement, parce qu'ils n'habitent pas là, ils passent. Je regarde leur mine préoccupée et j'ai l'impression d'être comme eux ou qu'ils sont comme moi, seuls et anonymes.
> [...]Au milieu se dresse un tronc de béton lisse surmonté d'un satellite métallique qui tourne autour de lui-même et clignote la nuit, lançant des étincelles dans le silence. C'est la tour de télévision, un relais, une fierté scientifique à l'époque où les hommes croyaient en quelque chose, aux émissions et aux liaisons, mais pour moi, c'est un veilleur qui pointe vers l'infini, qui m'inquiète et me rassure à la fois. En voyant cette tour, je sais que j'ai raison d'être là.[250]

De même que les différentes strates historiques ont disparu pour faire place au chaos et à une forme d'ahistoricité, le terme de « tronc » pour désigner la tour indique un espace où l'on ne

[248] Cécile WAJSBROT et Brigitte BAUER, *Fugue*, *op. cit.*, p. 67.
[249] Marc AUGE, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, *op. cit.*
[250] Cécile WAJSBROT et Brigitte BAUER, *Fugue*, *op. cit.*, p. 72.

distingue plus le naturel de l'artificiel. Chez Peter Schneider aussi les époques se superposent, contribuant à la désorientation du narrateur : les vieilles portes cochères jouxtent les échafaudages. L'anonymat caractérise ce labyrinthe où les panneaux indicateurs et les tableaux de sonnettes restent illisibles pour le voyageur, et où l'uniformité des objets (les voitures, les portes d'immeuble) rend toute orientation impossible :

> Auch der S-Bahnhof Alexanderplatz war mit Plastikplanen verhängt und mit Baugerüsten zugestellt. Die Wegweiser, die den Ausgang zeigten, führten über staubige Treppen an Bretterwänden vorbei und anderen so oft die Richtung, dass Eduard sich, als er endlich ins Freie trat, wie ein Kind im Blindenspiel fühlte, das den ersten Schritt mit unverbundenen Augen macht. Vergeblich versuchter er, sich am Fernsehturm zu orientieren. Er wusste nicht mehr, ob der Fernsehturm westlich oder östlich vom S-Bahnhof stand; doch auch wenn er es gewusst hätte – er hätte es durchaus für möglich gehalten, dass man auch ihn inzwischen umgestellt hatte.
> In den Straßen, durch die er lief, waren viele Haustüren noch mit dem alten Durchsteckschloss ausgerüstet, das jedem Besucher, ob Freund oder Fein, nach 20 Uhr den Eintritt verwehrt. Die Namen an den meisten Klingelschildchen waren mit der Hand geschrieben, manche durch gestrichen; kaum irgendwo eine Sprechanlage. Die Trottoirs und die Straßenränder waren mit Autos vollgestellt, deren Karossieren von ein und demselben Designer gezeichnet zu sein schienen und trotz der prallen Farben wie Produkte eines einzigen, weltbeherrschenden Herstellers aussahen – Fordbmwmercoyota.[251]

L'image de l'Alexanderplatz partage bien des points communs avec un autre lieu de mémoire répertorié par Etienne François et Hagen Schulze : La Potsdamer Platz. Elle est d'abord un lieu incontournable de l'histoire berlinoise. On compte ainsi trois phases distinctes dans l'histoire de cette place légendaire, qui n'en est *stricto sensu* pas une. Dans les années 1920 elle fut le cœur et le nœud de communication du *Gross Berlin*, lieu de concentration des cabarets, théâtres et cinémas. Transformée en tas de ruines après la Seconde Guerre mondiale par les bombardements alliés (en raison de sa proximité du Bunker de Hitler et de son statut de carrefour des transports), elle resta jusqu'en 1989 un no man's land sans vie, une bande de terrain où passait le Mur de Berlin. A la Réunification, elle passa du statut de « plus grand chantier du monde » à l'incarnation du « nouveau Berlin » : sa résurrection fut assurée par des consortiums d'investisseurs internationaux et les architectes internationaux les plus prestigieux tels Renzo Piano, Helmut Jahn, Richard Rogers, Arata Isozachi et Rafael Moneo.

Après le raccordement des lignes de métro et des rues coupées par le Mur, l'enjeu de cette reconstruction est bien de l'ordre de la recherche d'une nouvelle centralité afin de cesser d'opposer le centre de l'Est (Mitte) et le centre de l'Ouest (Charlottenburg), tous deux chargés d'une histoire encombrante, marquée par le nazisme, la guerre froide et la division. Ce « centre retrouvé » selon les termes de Boris Grésillon devait symboliser la matérialisation d'un trait d'union entre les deux moitiés de Berlin dans la mesure où elle n'appartenait plus à personne parce que située dans un entre-deux (entre deux villes, entre deux blocs), elle était appelée à

[251] Peter SCHNEIDER, *Eduards Heimkehr*, *op. cit.*, p. 179.

appartenir à tout le monde, à être réappropriée par tous les Allemands. Sauf qu'elle est devenue un Central Business District à l'américaine, où se sont implantés les grands groupes industriels Daimler-Chrysler et Sony, un mini Manhattan, alliant bureaux, commerces et lieux de divertissement, dont les cinémas multiplex. La place est ainsi devenue pour Boris Grésillon « un lieu chargé d'histoire et devenu amnésique » mais surtout, de façon encore plus évidente que pour l'Alexanderplatz, un non-lieu : non historique, non identitaire, la Potsdamer Platz est un lieu faussement rassembleur. Comme le précise Boris Grésillon, « La Potsdamer Platz ou la Friedrichstrasse, combinant société de consommation et de divertissement, ne rassemblent que des consommateurs. Et c'est là l'autre versant du message symbolique du traitement urbanistique de la ville : celui de réaliser la réunification des Berlinois de l'Est et de l'Ouest sous le sceau du divertissement et du commerce »[252].

L'écrivain français le plus fasciné par cette place est sans conteste Arnaud Cathrine : il est fait mention de cette place dans ses deux romans berlinois ainsi que dans un court texte mis en ligne sur son site personnel : *Three times*[253]. A la fin de *Faits d'hiver*, les deux personnages principaux, Anna et Jakob contemplent silencieusement la place et ses immeubles aux dimensions spectaculaires :

> -Tu trouves ça beau ?
> -Oui, a-t-elle répondu.
> -J'ai posé le vélo et nous nous sommes approchés des trois immeubles colossaux de Potsdamer Platz.
> -Ils sont beaux parce qu'ils sont trois et qu'ils ne se ressemblent pas du tout.
> Je les ai observés, un peu comme quand on se force à regarder une toile au musée pour avoir l'air de s'intéresser. Potsdamer Platz était couverte de grues. Le vent s'enroulait autour de nous. J'avais l'impression que nous étions minuscules ici. Au bout d'un moment, j'ai penché la tête discrètement vers Anna.
> -Je crois que je suis aussi triste que toi ce soir, Jakob.
> -Pourquoi tu penses que je suis triste ?
> -Je le sais, c'est tout.[254]

La beauté de la place, froide, aux dimensions impressionnantes et qui impose à ses spectateurs « d'avoir l'air de s'intéresser » est associée dans les trois textes de Cathrine aux sentiments de tristesse et de deuil. Les deux autres vont plus loin dans les similitudes : dans *Exercices de deuil* et *Three times*, les deux narrateurs choisissent de déménager dans ce quartier en devenir après la disparition de leur compagnon. Ainsi la place incarne un espoir de renouveau pour son récent habitant, espoir mis en doute chez ses proches :

---

[252] Boris GRESILLON, « Les hauts lieux berlinois : une réappropriation problématique », *op. cit.*, p. CITATION A VERIFIER.
[253] Arnaud CATHRINE, *Three times*, http://www.arnaudcathrine.com/pdfs/three-times.pdf, consulté le 25 mars 2012.
[254] Arnaud CATHRINE, *Faits d'hiver*, *op. cit.*, p. 89.

> J'aimerais beaucoup t'emmener à Potsdamer Platz qu'ils jugent tous ignoble. Tu ne reconnaîtrais rien – l'avant saillant d'un paquebot de verre flotte près d'un gratte-ciel en brique rouge comme on doit en voir partout à New York. Ils veulent en faire un quartier résidentiel et personne n'y croit. Sauf moi. Qui m'en fous à vrai dire, et me sens très bien au milieu de ce fatras délirant, couvert de grues et de gravats à longueur de temps.
> L'immense terrain vague où nous déambulions des heures en répétant nos textes a disparu. J'y suis resté, délaissant la petite chambre de la Danziger Strasse que tu as connue.[255]

Parce qu'elle est un lieu sans histoire, sans identité, elle agit comme un refuge pour le narrateur, pour qui le moindre lieu peut raviver des souvenirs douloureux. Les travaux dont elle fait l'objet la métamorphose chaque jour, offrant un paysage toujours changeant au regard des passants. Mais cette constante nouveauté est un leurre, puisqu'elle ressemble à New York et ne semble pas appartenir à Berlin comme l'indique le personnage de Johanna dans *Three times* :

> La première fois que Johanna est venue chez moi, elle a dit qu'elle ne comprenait pas comment je pouvais vivre à Potsdamer Platz. « Tu es née à Prenzlauer Berg ! Venir t'enterrer ici, c'est comme quitter Berlin… » Et elle s'est tournée vers la fenêtre qui donne sur les tours, les reflets mêlés de briques rouges et de verres opaques… Certes, je suis seule à Potsdamer Platz mais je suis loin de tout ce que j'ai voulu fuir et c'est déjà beaucoup. L'appartement est neuf, je me suis achetée un vélo pour sortir le soir et voilà. Ma vie est pliée, pour le meilleur, enroulée dans une camisole cotonneuse et rassurante, pour combien de temps je n'en sais vraiment rien. Et puis, après tout, je n'oblige personne à venir me voir à Potsdamer Platz.[256]

Elle se constitue aussi comme leurre dans la mesure où elle ne permet pas de guérison : elle est un lieu qui dit l'absence de véritable horizon et l'enfermement : le verre opaque, « la camisole cotonneuse et rassurante » ne semble pas pouvoir libérer l'héroïne de ses démons.

La Potsdamer Platz apparaît également dans le roman de Peter Schneider. Eduard, le héros du roman doit y retrouver sa femme lors d'une réception officielle qui a lieu sur « le plus grand chantier d'Europe » ainsi que le précise le roman. La description de ce chantier occupe plusieurs pages dans le roman et dit la fascination de l'écrivain. C'est d'abord le gigantisme du projet (« die gewaltigen Umrisse des Vorhaben ») qui retient l'attention : une fosse d'une profondeur et d'une largeur monstrueuse (« eine Baugrube von ungeheurer Tiefe und Breite führte »), des douzaines de grues, les plus hautes qu'il n'ait jamais vues (« Dutzende von Kränen, die höchsten, die er je gesehen hatte »), les gigantesques bras des grues (« Riesenarmen »)[257]. Les références à l'Antiquité sont nombreuses dans ce passage : d'abord les Pyramides auxquelles les nouvelles constructions sont comparées (« Die Stadt, so schien es, baute sich am Ende des Jahrtausends ihre Pyramiden») puis l'Acropole (un idéal inatteignable pour la Weinhaus Huth), Homère (« Das Bauen auf dem Potsdamer Platz sei ein Abenteuer von homerischem Zuschnitt ») et enfin Babylone et sa tour de Babel (« Wobei ein Sonderproblem der babylonische Sprachwirrwarr sei, der auf der Baustelle

[255] Arnaud CATHRINE, *Exercices de deuil*, *op. cit.*, p. 21‑22.
[256] Arnaud CATHRINE, « Three times », *op. cit.*
[257] Peter SCHNEIDER, *Eduards Heimkehr*, *op. cit.*, p. 155‑156.

herrsche […] ») : les fondations de la ville illustrent le besoin de refonder la ville et avec elle toute l'unité de l'Allemagne. L'auteur nous présente ici les fondements d'un nouveau mythe berlinois où la Potsdamer Platz joue un rôle central et pas seulement sur le plan géographique. Elle est le point de départ d'un nouvel espace-temps berlinois comme l'indique Phil C. Langer :

> Die Bedeutung, die der Mythos dieses Platz für dessen Neu-Bebauung nach der Wiedervereinigung gespielt hat, wurde von Gerwin Zohlen (Erblast des Mythos) detailliert herausgestellt. Bereits nach der Jahrhundertwende sei der Platz « zum lokalen Statthalter der ‚schönen neuen Zeit' » – des « Zeitalter[s] der Maschine » – avanciert : « Etwas überspitzt gesagt, war der Potsdamer Platz eine dichte Masse in permanenter Bewegung und des Verkehrs ». […] Es ist die Beschwörung des Neuen, das sich hier – am Potsdamer Platz, in Berlin – zeige, die aufhorchen lässt, stellt sie doch ein zentrales Beschreibungskriterium der Moderne selbst dar.[258]

Et la Weinhaus Huth joue ici le rôle d'un vestige légendaire, qu'il faut préserver à n'importe quel prix, qu'il faut protéger des « invasions barbares » et des ravages du temps :

> Weit hinten in dem wüsten, aufgerissenen Gelände entdeckte Eduard ein altes Haus. Zwischen den unsichtbaren Linien der neuen Pyramiden, deren Umrisse die Ausleger der Kräne in den Himmel zeichneten, wirkte das brave, durchschnittliche Gebäude aus der Jahrhundertwende mit dem Notdach und dem verrückten runden Ausstichstürmchen an der Frontseite wie ein Findling aus einem anderen Erdzeitalter. Aus der Ferne hatte man den Eindruck, das Haus sei mit einer starken Eisenwehr gegen einen bevorstehenden Barbarenansturm gesichert worden. […] Das Weinhaus Huth war nicht gerade die Akropolis, aber das einzige Gebäude weit und breit, das den Krieg Überstande hatte. So hatten die Stadtväter es unter Denkmalschutz gestellt und dem Bauherrn abverlangt, das Haus, koste es, was es wollte, zu erhalten. Es kostete 80 Millionen Markt.[259]

La référence à Babel n'est pas innocente : l'ambition exagérée de ce projet comporte un risque : celui de pêcher par orgueil et de « dénaturer » la ville comme un ultime péché. Quelques pages plus loin, Eduard contemple la ville du Martin-Gropius-Bau, un bâtiment situé à quelques mètres de la place : la ville a perdu de son historicité et de son âme et se caractérise désormais par le manque :

> Aber auch im bebauten Umfeld dieser ungeheuren Leere entdeckte er nur hin und wieder Zeichen, die auf ein jahrhundertealtes städtisches Leben deuteten. Aus der Höhe der Dachterrasse wirkte die Stadt, als seien die meisten ihrer Bauten von einem Hubschrauber abgeworfen worden. Vom Gropiusbau blickte er über namenlose Flachdächer zum Handelszentrum, im Dunst dahinter erschienen, wie Zitate aus einer anderen Stadt, die beiden Dome des Gendarmenmarkts, der festungsartige, von Wilhelm II. verpatzte Berliner Dom, dann kam lange wieder nichts bis auf den Fernsehturm und die klobigen Kanten der Charité, schließlich der düstere Reichstag. Was ihn verstörte, war nicht die Hässlichkeit, sondern die Abwesenheit eines Stadtbildes. Der weitaus stärkste Eindruck, der sich aus dieser Höhe mitteilte, waren die rieseigen Lücken zwischen mehr oder minder geglückten Unikaten. Das Vorhaben, auf dieser Tafel, in der so viele Inschriften der Geschichte ausgelöscht worden waren, in fünf Jahren eine neue Mitte einzuzeichnen, erschien ihm plötzlich ganz und gar vermessen.[260]

[258] Phil C. LANGER, *Kein Ort. Überall*, *op. cit.*, p. 27.
[259] Peter SCHNEIDER, *Eduards Heimkehr*, *op. cit.*, p. 157.
[260] *Ibid.*, p. 164.

Comme chez Cathrine, Berlin est désormais un leurre qui emprunte aux autres villes (« wie Zitate aus einer anderen Stadt »), un espace sans lisibilité où l'édifice le plus reconnaissable devient un centre commercial anonyme (« Handelszentrum »).

A bien des égards, il se rapproche du Berlin de *Gespenster*[261], le film de Christian Petzold où les personnages du film évoluent à proximité de cette même place. Françoise, qui ne parvient pas à faire le deuil de sa fille disparue, fantasme des retrouvailles fictives avec Nina, une adolescente paumée qui effectue des travaux d'intérêt généraux dans le Tiergarten. Là encore, les lieux y sont difficilement identifiables et repérables : on y aperçoit à de nombreuses reprises le parc de Tiergarten et la Potsdamer Platz, sans qu'il ne soit jamais possible de refaire le trajet des personnages. Par ailleurs, ce choix de décor va de pair avec le désœuvrement du personnage de Françoise réduite à l'état de consommatrice : quand Pierre propose à Françoise de l'accompagner à son rendez-vous professionnel, elle refuse, lui dit qu'elle va se balader, peut-être s'acheter des chaussures (35' environ). Le centre commercial en constante activité, avec ses annonces sonores, met en scène le ressassement de Françoise qui ne parvient pas à tourner la page.

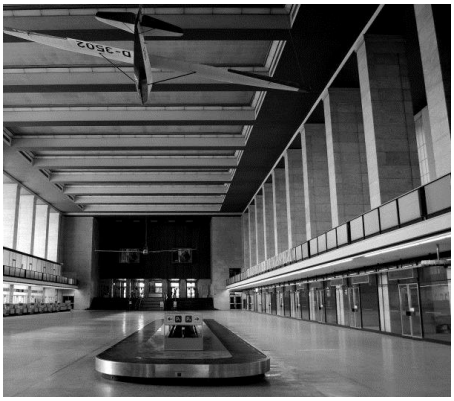
. *Communauté versus solitude et pseudo-anonymat*

Ainsi l'Alexanderplatz et la Potsdamer Platz partagent le paradoxe de se constituer à la fois comme lieu de mémoire[262] et non-lieu : à la fois lieu ayant une incarnation concrète et géographiquement situé et lieu dématérialisé par les reconstructions successives, à la fois lieu d'un investissement de l'histoire collective et lieu de passage générant anonymat et solitude, à la fois point cardinal de la géographie berlinoise et lieu générant une perte des repères spatiaux et temporels. Ces lieux censés incarner la communauté conduisent donc singulièrement à des expériences et des épreuves très nouvelles de solitude en rapport à certaines fins (transports, transit, commerce, loisir). De même l'anonymat qu'ils sont censés générer est illusoire : comme l'explique Marc Augé, l'utilisateur du non-lieu ne conquiert son anonymat qu'après avoir fourni son identité. Ainsi lorsque le client du supermarché paie par carte bancaire, il décline son identité, quand il veut accéder aux salles d'embarquement d'un aéroport, il doit d'abord présenter son billet pour l'enregistrement. Il fournit ainsi la preuve d'une relation contractuelle où « l'utilisateur du non-lieu est toujours tenu de prouver son innocence. Le contrôle a priori ou a posteriori de l'identité et du contrat place l'espace de la consommation contemporaine sous le signe du non-lieu : on n'y accède qu'innocent »[263].

[261] Christian PETZOLD, *Gespenster*, Project X, 2005.
[262] Selon la définition de : Pierre NORA (dir.), *Les Lieux de mémoire, Tome 1*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1997, 1642 p.
[263] Marc AUGE, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, *op. cit.*, p. 128.

. *Non-lieux : les moyens de transport*

Parce qu'il est généralement associé aux thèmes du voyage (moyens de transport, gares, aéroport), à la consommation et aux loisirs (centres commerciaux, parcs de loisirs), on trouve de nombreuses occurrences de non-lieux dans les romans urbains contemporains. Ainsi d'autres motifs spatiaux à forte occurrence dans notre corpus peuvent être intégrer dans le chronotope urbain de la surmodernité sans pour autant constituer une singularité berlinoise. C'est le cas de la gare et de l'aéroport : agissant littéralement pour le déplacement d'une location à l'autre, ils produisent aussi un changement dans le statut existentiel d'un individu qui n'est plus un passager immergé dans la vie quotidienne à la différence des autres moyens de transport urbain (le métro, le bus), mais un voyageur, quelqu'un qui échappe aux tourments de la vie quotidienne. Dès lors, le voyageur devient observateur scrupuleux de ce lieu de passage.



L'aéroport, parce qu'il incarne les transports dans leur incarnation la plus contemporaine, fait l'objet de plusieurs occurrences dans notre corpus. Peter Schneider insiste sur la nouveauté de ce bâtiment dans le paysage berlinois et sur le paradoxe de sa rénovation imposée au titre de la rénovation de la ville.

> Wie fast jeder Großbau der Stadt war auch die Abflughalle des kaum zwanzig Jahre alten Flughafens im Umbau – der Fussboden aufgerissen, die Gänge durch Stellwände verschmälert, die Passagiere wurden durch Lautsprecheransagen von einem Gate zum anderen dirigiert. In dem Gedränge wurden Eduard und Jenny von nervösen Passagieren angerempelt, zur Seite geschoben oder von Gepäckswagen in die Fersen gestoßen.[264]

Mais l'aéroport est surtout décrit comme un lieu labyrinthique où le voyageur perd son autonomie et doit répondre aux ordres d'un haut-parleur qui lui impose le chemin à prendre. Car l'aéroport se définit par son extrême fluidité : tout y est passager, on n'y reste pas. Et cet espace du mouvement perpétuel, impose également un rythme soutenu qui rend les adieux difficiles : Eduard et Jenny se perdent dans les recommandations matérielles sans pouvoir parler de leurs différents de couples. De même lorsque le narrateur de *La Télévision* accompagne sa femme, Delon, c'est le numéro de la porte d'embarquement qui devient le centre de leur conversation :

> Je me revois très bien dans le hall de l'aéroport me diriger vers le panneau qui annonce les départs, la tête levée et les billets à la main, comparant un instant les deux d'un air perplexe. Puis, j'étais revenu vers Delon qui m'attendait à côté de son chariot, et j'avais dit – je ne sais pas si toutes les paroles que j'ai prononcées à Berlin lors de ce séjour doivent être rapportées ici aussi

[264] Peter SCHNEIDER, *Eduards Heimkehr*, *op. cit.*, p. 173.

> fidèlement- porte vingt-huit. Tu es sûr ? avait dit Delon. J'avais un petit doute, du coup. Porte vingt-huit, oui (j'étais retourné vérifier). [265]

Cette omniprésence de textes réduit ici l'expérience du voyageur au décryptage de divers messages et ne lui permet pas d'être pleinement avec ses proches. Ces deux scènes de séparation illustrent bien les limites de la connexion permanente du monde postmoderne.

L'aéroport et ses sollicitations permanentes pour le voyageur est un motif que l'on retrouve également dans le récent roman berlinois de Noémi Lefebvre, *L'autoportrait bleu*[266], dont la temporalité coïncide avec un trajet de retour entre Berlin et Paris, et où l'incipit témoigne déjà de la surabondance d'informations propre à la postmodernité :

> Le commandant de bord a dit quelque choses mais je ne sais pas quoi, le stewart a montré comment respirer dans le masque et comment enfiler le gilet de sauvetage et je n'ai pas regardé.[267]

A l'inverse, c'est l'arrivée du protagoniste qui est souvent associé au motif de la gare, l'occasion d'installer le cadre urbain. C'est le choix de Cécile Wajsbrot dans *Fugue* :

> Nous approchions, nous allions arriver, j'allais me délester, peu à peu les pesanteurs me quitteraient, déjà le jour se levait et la ville perçait, […] sur les quais que nous dépassions, des gens attendaient, s'apprêtant à commencer la journée avec des attachés-cases, des cartables usés ou des sacs pleins, et nous les dépassions, nous dépassions leur vie sans un regard, allant ailleurs, allant plus loin.
> Dans ce monde, tout était en place, ils allaient au travail et leurs trains arrivaient, ils montaient, s'installaient, dépliaient le journal et ils étaient dans les nouvelles du jour.[268]

La multitude et l'anonymat, le mouvement perpétuel, la consommation : on retrouve dans cette description toutes les caractéristiques d'un lieu de la surmodernité. L'arrivée de Jérôme Salviati à Berlin se construit de la même façon : arrivée à la gare ferroviaire et première découverte des Berlinois dans la pleine effervescence de la matinée. L'accent est volontairement mis sur les noms de marque, ce name-dropping est l'occasion d'une critique de la société de consommation comme l'explique Christina Horwath : « Les slogans publicitaires et les noms de marques fonctionnent dans les récits comme des références partagées avec le lecteur : elles datent le récit, créent des effets de réel et résument en quelques mots l'ambiance de l'ère contemporaine »[269] Ainsi dans cet extrait où le héros erre entre Zoologischer Garten et la Theodor-Heuss-Platz où se trouve sa résidence les noms d'enseignes commerciales envahissent le roman :

> Voilà donc « Zoo », *Zoologischer Garten*… Des punks font la manche devant un McDo et troquent entre eux des mégots contre des canettes de bière… Avant de m'engouffrer dans le métro, je ne vois du quartier de la gare qu'un bric-à-brac de plaies grises et d'immeubles austères, enchevêtrés les uns dans les autres…ravagés par un séisme ou le passage d'un typhon.

---

[265] Jean-Philippe TOUSSAINT, *La Télévision*, *op. cit.*, p. 15.
[266] Noémi LEFEBVRE, *L'autoportrait bleu*, Paris, Gallimard, coll. « Verticales », 2009, 144 p.
[267] *Ibid.*, p. 7.
[268] Cécile WAJSBROT et Brigitte BAUER, *Fugue*, *op. cit.*, p. 34-35.
[269] Christina HORVATH, *Le roman urbain contemporain en France*, *op. cit.*, p. 204.

> […] Je fais un tour dans le patelin pour trouver un bretzel à grailler sur le pouce, on trouve des supermarchés tous les deux mètres, des *Kaiser*, des *Netto*, des *Aldi* à foison, des pâtisseries, des pizzerias, des restaurants *A la Germania* en veux-tu en voilà, même un fleuriste et une pseudo-*gelateria*… Mais je ne sais pas, ça ne me plaît pas. Ils schlinguent l'ennui, ces petits retraités qui trottinent avec leurs sacs en toile, ça me fout le cafard ces vieilles choses *gemütlich*… friquées mais pas trop… espèce de petits-bourgeois amateurs de promotions sur la cochonnaille… Le tout ressemble un peu à une aire d'autoroute.[270]

Le sac devient l'emblème de cette société postmoderne : « des attachés-cases » et des « cartables usés » pour les travailleurs aperçus par l'héroïne de Cécile Wajsbrot, des « sacs en toile » pour les retraités consommateurs de Santoni et enfin des sacs plastiques (*Plastiktüten*) pour les sans-abri qui envahissent la gare Ostbahnhof chez Inka Parei :

> Der Hauptbahnhof ist ein flaches, mit unübersichtlichen Auffahrten und Zugängen bestücktes Gebäude. Die kühle Glätte des Fußbodens, ein braungesprenkelter, matt gebohnerter, blutwurstähnlicher Stein, bietet Kotze und Bierlachen perfekte Tarnung. In der Nähe der Türen überwintern die Üblichen Gestalten. Sie haben sich hinter Säcken aus mehrfach ineinandergeschobenen, rauhgeknitterten Plastiktüten verschanzt, in denen sie ständig kramen, aufgerieben vom aussichtslosen Krieg gegen die Wachdienste, die ihre frisch rasierten Truppen im Achtstundenrhythmus auswechseln. Der Glaskasten mit den Abfahrtzeiten ist in den Bauch einer überlebensgroßen, bunten Plastiksilhouette montiert, die Hut und Koffer trägt, die Stahlfüße mit beton in den Boden verankert. Daneben führt die freie Treppe zu einer Art Einkaufsgalerie, deren natürlich abgeschaltete Transparente den Mief des Bahnhofsshoppings verbreiten. […][271]

L'écrivain nous propose une description critique de l'envers du décor : un lieu banal à l'identité floue (« ein flaches […] bestücktes Gebäude »), conçu dans une volonté de camouflage (« Die kühle Glätte des Fußbodens […] bietet Kotze und Bierlachen perfekte Tarnung »). Un lieu où se livre une guerre de l'image et un combat réel : celui des sans-abris avec le service de surveillance. Un lieu symptomatique du renouvellement des lieux commerciaux dans les métropoles modernes : en effet pour répondre à la mobilité accrue des consommateurs, l'offre commerciale se rapproche des acheteurs potentiels en jalonnant leurs parcours. Comme l'indique Yoann Morvan, « le commerce de proximité n'est ainsi plus celui du quartier où j'habite, mais avant tout celui qui se situe dans l'orbite temporelle et spatiale de mes déplacements »[272]. Ainsi des espaces de vente de plus en plus importants voient le jour dans les aéroports, les gares, les stations de métro offrant désormais une rentabilité supérieure aux centres commerciaux. Ce déploiement tous azimuts de l'offre, qui investit tous les interstices du temps et de l'espace, témoigne du fait que consommer est de moins en moins attaché à un lieu ou à un moment déterminé. Le continuum de la consommation est l'une des facettes de l'urbanisation contemporaine : un shopping sans lieu ni borne.

---

[270] Julien SANTONI, *Berlin trafic*, *op. cit.*, p. 79‑80.

[271] Inka PAREI, *Die Schattenboxerin*, *op. cit.*, p. 91‑92.

[272] Morvan YOANN, *Le consommateur ambulant et ses tactiques*, http://www.ifea-istanbul.net/index.php?option=com_k2&view=item&id=709:le-consommateur-ambulant-et-ses-tactiques-par-yoann-morvan&Itemid=431&lang=fr, consulté le 2 avril 2012.

. *Non-lieux : le centre commercial*

Cette sévère critique de la société de consommation trouve de nombreuses occurrences dans le roman. Quelques pages plus tôt, la narratrice décrit l'Hermannplatz comme un carrefour illisible et inquiétant. Le choix de cette place, située dans le quartier sud de Neukölln, n'est pas anodin : elle incarne, mieux qu'aucune autre, l'arrivée du capitalisme sur le sol berlinois. Elle est en effet indissociable du grand magasin Karstadt, qui lorsqu'il fut construit en 1929, se présentait comme le plus vaste d'Europe. Implanté dans un quartier alors encore populaire, il est entouré de nombreuses boutiques bon marché et d'un bazar situé au centre de la place.

> Mir fällt kein Ort ein, der die Bezeichnung Platz weniger verdient als dieser Hermannplatz, ein mit unübersichtlichen Ampelanlagen bestückter Knotenpunkt, von dem aus die mehrspurigen Strassen des Südostens sternförmig abgehen. Zwei langgestreckte Blöcke mit Kaufhäusern und Kettenboutiquen rahmen ihn ein. Dazwischen liegt, wie eine Art Insel im Verkehr, ein rechteckiges, mit kleinen Steinen belegtes Terrain, auf dem an vier von sieben Tagen ein schlechtsortierter Wochenmarkt zeltet.
> Schnell bin ich zwischen den Ständen eingekeilt und gerate in das typische Sammelsurium unnützer und hässlicher Dinge, die den hiesigen Kaufrausch ausmachen : zinnoberrote Polyesterleggings und mit Plastikperlen bestickte, schlecht vernähte Handtaschen, zwischen großgemusterten Stoffballen aufgehängt wie Wäsche an der Leine, mit Lämpchen am Hacken versehene Turnschuhe, die beim Laufen blinken, Wandteppiche aus Bast mit aufgedruckten Tierkreiszeichen, Stirnbänder aus Phosphor und Hosenträger, in die auf der Brust ein mit Druckknöpfen verschließbarer Lederriemen von der Größe eines Zigarettenpäckchens eingenäht ist.
> Am Rand der weißen Absperrung zur Strasse hin, auf den wenigen Bänken, neben übervollen, mit Senf und alten Kaugummis beschmierten Abfallbehältern sammeln sich Männer zu zweit oder dritt, um Mädchen anzusprechen, windige Deals einzufädeln oder jemandem gegenüber so zu tun, als ob. Sonst bleibt hier niemand stehen. Die meisten Leute rennen vorbei, bepackt mit großen Einkaufstüten, die Steppdecken, Videorecorder, Spielzeug und Unmengen von Obst und Gemüse enthalten.[273]

On y retrouve les caractéristiques des non-lieux : mouvement continu des voyageurs et des véhicules de transports contre l'oisiveté de badauds, difficulté d'orientation, offre pléthorique mais marchandise inutile et de mauvaise qualité. Rosemarie Mizlin, la veuve de *Spielzone* y fait la même expérience qui confine pour elle à l'épreuve : promiscuité, pauvreté, agitation, bousculade et risque de vol.

> Sie fährt wie immer zwei Stationen mit der U-Bahn, die sehr überfüllt ist. Vor dem U-Bahnhof Hermannplatz liegen Penner mit glasigen Augen, einer verschüttet Bier auf ihre Schuhe. Am Hermannplatz drängen sich Schmuckverkäufer, Zigarettenhändler, ein Kind mit einem Pappschild um den Hals bettelt sich an. Rosemarie steuert schnurstracks auf Karstadt zu. Glänzenden Vitrinen mit schlanken Puppen, die schon wieder Bademoden tragen, sich an Surfbretter lehnen und Kühltaschen anlächeln.
> Wenn Rosemarie durch die Glastüren läuft, der Lärm von draußen augenblicklich durch sanfte Musik ersetzt wird und der kalte Windhauch der Klimaanlage ihr ins Gesicht bläst, ist sie immer noch eine Sekunde irritiert über den Kontrast zum Hermannplatz. Doch weder draußen auf dem chaotischen Billig-Markt, wo man angerempelt wird und Angst um seine Handtasche haben muss, nicht im riesigen Karstadt, in dem sie sich jedesmal verläuft, fühlt Rosemarie sich wohl. In Charlottenburg mit seinen vielen kleinen Läden, Buchhandlungen und Galerien hat sie gerne gewohnt.[274]

[273] Inka PAREI, *Die Schattenboxerin*, *op. cit.*, p. 83.
[274] Tanja DÜCKERS, *Spielzone*, *op. cit.*, p. 39.

Ces stimulations diverses et excessives propres à la grande ville produisent chez le citadin un nouvel état d'esprit, une nouvelle mentalité. Comme l'expliquait déjà George Simmel en 1903 dans son célèbre article « Die Grossstädten und das Geistesleben », le citadin se trouve placé dans un milieu où il est soumis à des stimulations diverses et excessives. Ces stimulations modifient le comportement des citadins et leurs rapports. Ainsi quelques pages plus loin, Rosemarie, après avoir vu un jeune homme fumer; achètera des cigarettes alors qu'elle-même ne fume pas. Cette aliénation du consommateur s'incarne encore plus avec le personnage d'Honecker chez Jean-Yves Cendrey. Le chapitre 5 du roman *Honecker 21* est ainsi tout entier consacré aux démêlés du protagoniste avec Karstadt pour la réparation de sa machine à expresso :

> Il avait laissé passer trois semaines avant de s'énerver d'être sans nouvelles, cinq avant de retourner plein d'humeur au rayon des arts ménagers du Karstadt. Il avait demandé Frau Heilbutt. Son interlocutrice n'étant pas sûre de la connaître lui avait conseillé de s'adresser deux étages plus bas à la caisse du rayon lingerie, de demander Frau Kessler, la soixantaine et toujours un serre-tête, qui elle connaissait tout le monde et verrait peut-être de qui il s'agissait. […] Animée d'un zèle qu'il ne réclamait pas d'elle, son interlocutrice avait cherché à mettre un visage sur ce nom de Heilbbutt, mais avait dit craindre de se tromper. Elle lui avait demandé de bien vouloir patienter. Elle avait été si longue à revenir qu'il avait craint qu'elle ne se soit mise en quête de Heilbutt plutôt que du devis. Il avait été soulagé de la voir reparaître seule, se sentant tout à fait capable de tirer un couteau à pain de son présentoir et d'en tester les dents sur la brioche de la Heilbutt.[275]

L'intérêt d'une telle scène dans le roman est d'abord sociologique : il s'agit de dénoncer la manipulation et la violence inhérente à la consommation. Ici la machine à expresso est associée au prestige social, elle fonctionne comme une réponse des classes supérieures à la déperdition des signes distinctifs antérieurs. Ici la consommation est moins un acte individuel qu'un système de communication et d'échange au sein d'un groupe ou d'une société. Comme le précise Christina Horvath : « L'aspiration du roman urbain va au-delà de l'enregistrement des faits, il cherche également à les expliquer, décelant les mobiles de pratiques liées à la consommation et démontrant que la satisfaction espérée par les consommateurs est aussi illusoire qu'éphémère »[276].

. *Les autres lieux de la « pérégrination » urbaine*

Si la figure du consommateur cristallise autour de lui la charge critique du roman urbain contre les dérives capitalistes de nos sociétés postmodernes, le centre commercial se présente comme un leurre à bien des égards. Avec la multiplication de ces lieux dédiés à la consommation de masse et le gigantisme de certaines nouvelles constructions, la notion même de « centre » disparaît, condamnant le consommateur à une pérégrination perpétuelle. Etymologiquement déjà, la mobilité est constitutive de l'échange commercial : de nombreux termes illustrent cette proximité

[275] Jean-Yves CENDREY, *Honecker 21*, *op. cit.*, p. 43.
[276] Christina HORVATH, *Le roman urbain contemporain en France*, *op. cit.*, p. 91.

sémantique ainsi l'activité du commercant répond au moyen-âge au terme de trafic, mot qui servira, à partir du XIX[e] siècle, à décrire le mouvement des véhicules, après un passage par la langue anglaise. Ce n'est pas un hasard si Julien Santoni choisit d'utiliser le terme pour le titre de son premier roman. La pérégrination urbaine renoue également avec la figure du flâneur, chère à Baudelaire et à Walter Benjamin, en ce sens qu'elle rend sensible le spectacle de la ville. A la mobilité du corps répond la mobilité du regard qui caractérise cet observateur avisé de la ville. Mais la fréquentation des différents lieux de la ville est également permise par une certaine oisiveté des personnages. Beaucoup des protagonistes de nos romans sont en effet libres de leur emploi du temps : de l'étranger qui découvre la ville (chez Julien Santoni, Jean-Philippe Arrou-Vignod, Cécile Wajsbrot) à l'artiste qui s'organise comme il le souhaite (chez Arnaud Cathrine, Cécile Wajsbrot, Irina Liebmann). Tous répondent à la définition du flâneur de Christina Horwath d'un « promeneur inoccupé au milieu des gens affairés, il « prétend connaître quelque chose de la ville, s'en absente, s'échappe à ses contraintes, la traverse comme un étranger qui ne subit pas ses lois »[277]. Cette oisiveté qui tend parfois au désœuvrement maintient le flâneur dans un perpétuel mouvement.

[277] *Ibid.*, p. 84.

5. Berlin, les ailleurs de la ville : lieux hétérotopiques

. *Hétérotopies*

La mobilité des nouveaux flâneurs berlinois les amènent également dans d'autres lieux qui ne se définissent ni comme des lieux de mémoire ni comme des non-lieux. Ces lieux ou motifs offrent de nombreuses occurrences dans l'ensemble de notre corpus : c'est le cas du musée, du cimetière et du parc. Ils peuvent être assimilés à l'hétérotopie foucaldienne (le cimetière étant même l'exemple proposé par Foucault de sa définition de l'hétérotopie). Ce terme, forgé en 1967 par Michel Foucault[278], désigne les espaces qui hébergent l'imaginaire et dont deux des propriétés fondamentales tient au fait d'une cohabitation de plusieurs espaces eux-mêmes incompatibles dans l'espace réel et d'une hétérochronie, à savoir une rupture avec le temps réel. Ces motifs témoignent d'une expérience de l'espace berlinois qui dépasse la simple appréhension symbolique, historique ou sociologique de la ville pour en faire un laboratoire du possible spatial. Notre corpus propose trois hétérotopies majeures relatives à l'espace berlinois : le musée, le cimetière et le parc.

. *Le musée*

Le musée trouve de fortes occurrences dans notre corpus berlinois, ce qui relativise l'image de Berlin comme antipode de Paris ville-musée. Le musée comme lieu de collection, de conservation et d'exposition est une invention moderne qui se développe considérablement aux XIX et XX° siècle. Il est donc constitutif d'une histoire récente de la ville même si il fait bien souvent cohabiter des espaces et des temps différents. Il peut devenir un objet d'exotisme comme c'est le cas pour Martin, le héros de *Palladium,* qui se fascine pour l'héritage de la Grèce antique grâce à sa rencontre avec Katharina et à son étrange cadeau qui donne son titre au roman. Il se rend ainsi au Pergarmon Museum, où son trajet dans le musée, tel un voyage, est relaté avec force détails : le passage s'étend sur plusieurs pages du roman et certaines sculptures y sont précisément décrites. Le gigantisme des statues y répond à l'admiration de Martin. Perikles Monioudis renoue ainsi avec le sens étymologique du musée, d'un lieu de consécration des muses, d'un lieu d'inspiration. Le passage se termine par l'expression de la recherche d'une autre temporalité que seul le musée permet :

> Hilbert sieht, wie großzügig der helle Saal ausgelegt ist. Das hohe Glasdach; das Oberlicht weich. Außer ihm und den drei grau uniformierten Museumswärtern hält sich niemand im Pergamonsaal auf.
> Langsam durchquert er auf dem Marmorboden den weiten Saal, seine schabenden Schritte hallen nach. Bei der monumentalen Treppe angekommen, steigt er ein paar Stufen hinauf, sieht sich um.

[278] Michel FOUCAULT, « Des espaces autres », *in Dits et écrits : 1954-1969*, Paris, Gallimard, coll. « Nrf essais », 1994, vol.1, pp. 752‑762.

> Neben ihm die Fortsetzung des Dutzende Meter langen Gigantomachiefrieses, des Frieses des Gigantenkampfes gegen die Götter. […].
> Nichts bewegt sich, alles ist erstarrt; es herrscht Ruhe. Jetzt könnte alles so bleiben, wie es ist, fällt ihm ein. Wenn die Zeit anhält, ist man in der Welt der Statuen. Er möchte die Zeit anhalten.[279]

Cette première visite sera suivie de nombreuses autres, permettant à Martin de développer sa nouvelle passion pour la sculpture. Le musée et son voisin l'Altes Museum (qui constitue le premier musée construit à Berlin) jouent un rôle central dans la cartographie du roman. Les personnages s'y rendent pour s'isoler et réfléchir. Ainsi Marianne, la femme de Martin, s'y rend également, presque par hasard, pour se cacher du soleil et de la foule. Là aussi les statues, le cadre idyllique au bord de la Spree sont l'occasion de rappeler le pouvoir d'évocation ou de convocation à d'autres lieux, mais cette fois-ci des lieux qu'elle a connus lors de ses voyages :

> Sie mag den starken Geruch des Wassers. Er tröstet sie, lässt in ihr Bilder entstehen von Städten am Meer. In der breiten Bodestrasse erinnert sie sich an Barcelona, an Marseille, an das beige Neapel, Thessaloniki, an die Reisen mit Martin, als sie noch Studenten waren, und an die, späteren, mit Flügen und guten Hotels.[280]

Car cette capacité à pouvoir évoquer d'autres lieux et d'autres temps n'est rendue possible que par la disponibilité du visiteur. Le musée constitue ainsi un lieu d'oisiveté où l'esprit « vagabonde », sollicité hasardeusement par le spectacle des œuvres. Les personnages de Cécile Wajsbrot ressuscitent également la figure du flâneur par la visite aux musées. L'incipit du petit livre créé en collaboration avec Brigitte Bauer est précisément situé dans un musée :

> Evidemment, je ne suis pas seule, ici, je suis dans un musée, d'interminables enfilades de salles avec des tableaux, des tableaux, un musée d'art moderne, c'est le comble, d'œuvres récentes déjà vieillies, déjà classées, archivées. Les gens vont et viennent, s'exclament, s'extasient, et je vais, de salle en salle, regardant les tableaux, écoutant les commentaires, rien ne retient mon regard, de toutes façon, je n'aime pas les musées et si j'ai dû me réfugier ici, c'est que, vraiment, je ne pouvais pas faire autrement. Là, au moins, il y a des choses, des objets, ce n'est pas comme ces rues sans fin qui m'angoissent, il y a des personnes qui se parlent à voix basse, calmement, qui se connaissent, un nombre restreint [...]– je ne sais pas, j'ai couru, j'étais sur une place trop grande où se dressaient des immeubles trop hauts et je suis entrée dans ce hall où les vastes baies vitrées avaient quelque chose de rassurant, un peu comme un bateau, sur le pont, la vue de toutes parts, l'horizon…[281]

« Les immeubles trop hauts » et les « vastes baies vitrées » permettent au lecteur averti de situer aisément la Neue Nationalgallerie. La description initiale de ce musée- parmi les plus populaires à Berlin- trouve ici une utilité multiple pour Cécile Wajsbrot. Il joue d'abord un rôle essentiel dans l'économie du roman puisqu'il introduit le thème du dialogue des arts, un motif essentiel dans l'œuvre de Cécile Wajsbrot dont les trois romans berlinois s'intitulent respectivement *Fugue*, *Caspar-Friedrich-Strasse* et *l'Île des Musées* et qui interroge régulièrement la création artistique (notamment dans son cycle romanesque au titre métaphorique *Haute Mer*). Mais, comme

[279] Perikles MONIOUDIS, *Palladium*, *op. cit.*, p. 43‑47.
[280] *Ibid.*, p. 140.
[281] Cécile WAJSBROT et Brigitte BAUER, *Fugue*, *op. cit.*, p. 9.

toujours, chez Cécile Wajsbrot, le lieu est métamorphosé par l'écriture : lorsque l'Alexanderplatz évoquait un phare dans Caspar-Friedrich-Strasse[282], le musée est un bateau dans cet imaginaire d'un Berlin maritime. Le lieu constitue en tous cas un refuge pour la narratrice, qui s'y rend pour échapper à la foule de la rue. Elle développe quelques paragraphes plus loin l'apaisement que lui procure l'anonymat du musée :

> Vous êtes touristes, amateurs d'art, étudiants ou artistes, et vous cherchez de quoi nourrir vos réflexions, votre sens de l'esthétique, l'inspiration, de quoi remplir les souvenirs de voyage que vous notez sur un carnet, de quoi remplir vos conversations du retour, je connais ces envies, je les ai eues, moi aussi, et ce mode de vie – le tourisme, les voyages, la culture- mais aujourd'hui, vous ne m'y prendrez plus, je ne crois plus à rien et si je suis là, c'est que cet endroit est moins effrayant que d'autres, que des gens parlent mais ne me parlent pas, qu'ils regardent mais ne me regardent pas et que moi, je peux avancer, m'arrêter sans qu'on me pose des questions. Mais franchement, ces tableaux ne m'intéressent pas.[283]

La voix passive finale illustre bien la volonté de disparaître comme sujet, de se faire oublier, l'envie de « se fondre dans la paysage » qui s'exprime quelques lignes plus loin :

> Celui-là me regarde, non, il détourne les yeux et contemple un tableau où des lignes se croisent, je ne veux pas exister, je ne veux pas être là – j'aspire à la transparence absolue, à la fusion dans l'ordre des choses […].[284]

Parce qu'il est un lieu spectaculaire, dans le sens qu'il donne à ses visiteurs des choses « à voir », le musée est aussi le lieu où l'on peut se dérober aux regards, ce qui justifie son rôle de refuge pour nos personnages de *Fugue* et de *Palladium*. Parce qu'il accueille en son sein d'autres lieux et d'autres temps, il offre à l'esprit l'occasion de vagabonder, de voyager. Mais ce dépaysement peut s'avérer contraint et le lieu d'exotisme un labyrinthe illisible pour le visiteur comme c'est le cas dans *Fugue* :

> Les lignes se croisent, se superposent, plus loin, il y a des taches de couleur, ce n'est pas le même peintre mais c'est la même année – je me suis approchée pour lire la date- la même année, quelqu'un trace des formes géométriques tandis que d'autres jettent des masses de peinture sur une toile posée à terre, comment croire, après cela, à l'unité des choses ? Même dans ce musée, les salles se suivent dans un ordre déconcertant, un ordre aléatoire qui a un sens, peut-être, dans l'esprit d'un concepteur, mais qui est étanche à la pensée des autres.[285]

Si la logique du cheminement de la Nationalgallerie échappe à la narratrice, il est intéressant de se pencher sur la logique de composition de *Caspar-Friedrich-Strasse* qui emprunte pour beaucoup à la logique du musée puisque chacun des chapitres porte le nom d'un tableau du maître et débute par une description de celui- ci. Comme le précise Ottmar Ette, le discours se confond ici avec le parcours, et entre ainsi en directe résonnance avec la spatialité revendiquée du titre du roman.

---

[282] Cécile WAJSBROT, *Caspar-Friedrich-Strasse*, *op. cit.*, p. 72‑73.
[283] Cécile WAJSBROT et Brigitte BAUER, *Fugue*, *op. cit.*, p. 12.
[284] *Ibid.*
[285] *Ibid.*, p. 13.

> […] Die neun römisch durchnummerierten Kapitel, in die sich der gesamte Prosaband gliedert, tragen als Überschriften die Titel berühmter Gemälde Caspar David Friedrichs, so dass gleichsam ein literarischer Gang durch die Bilder einer Ausstellung entsteht.[286]

Mais ces multiples références à l'œuvre du célèbre peintre romantique ne doivent pas être comprises comme un simple hommage mais plutôt comme une tentative d'identification de l'écrivain (le narrateur est également écrivain) à une figure de l'artiste qui dépasserait les frontières des différents arts. Ottmar Ette analyse la convocation de ces œuvres absentes comme la volonté de réaffirmer la pleine actualité ou plutôt l'atemporalité de l'œuvre d'art :

> Die materielle Abwesenheit der Bilder ist die vielleicht wichtigste konstruktive Voraussetzung dafür, dass die stets gegebene Versuchung illustrativer Rückbindung an die Gemälde der Romantik gekappt beziehungsweise weitestgehend reduziert und gleichsam eine Allgegenwart der Bilder suggeriert wird. Dies stellet sicher, dass die von Friedrich geschaffenen Bildwelten nicht im 19. Jahrhundert verankert bleiben, sondern gleichsam transhistorisch auf die neuen geschichtlichen, gesellschaftlichen und politischen Entwicklungen am Übergang zum 21. Jahrhundert projiziert und übertragen werden können.[287]

Ainsi chez Perikles Monioudis et Cécile Wajsbrot, l'utilisation du musée dépasse largement le simple repérage touristique de la ville pour devenir un enjeu identitaire. Parce qu'il constitue un lieu à part dans la ville, qu'il offre la possibilité d'un temps suspendu, il est souvent un lieu privilégié du retour sur soi et de l'introspection, en ce sens il constitue une hétérotopie, c'est-à-dire, « ces sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables »[288]. Il offre également l'occasion aux auteurs de réhabiliter Berlin comme une ville d'art, au même titre que d'autres capitales internationales. Chez Wajsbrot, c'est aussi une réhabilitation de l'art allemand puisque les musées qu'elle convoque en sont les plus grands collectionneurs, qu'il s'agisse de la neue Nationalgallerie ou de l'Alte Nationalgallerie (où se trouve la majeure partie des tableaux de Caspar David Friedrich). Pour les deux auteurs, ce souhait se double d'une réflexion plus transversale sur la condition de l'artiste qui tend vers une forme de sacralisation de l'art qui renoue avec l'éthique romantique d'un art comme ultime forme d'accès à la transcendance dans un monde de plus en plus « désenchanté ». Les narrateurs de *Caspar-Friedrich-Strasse* et de *Palladium* partagent la même admiration pour les chefs d'œuvre de l'art qui deviennent des objets singuliers dotés d'une « aura » quasi-magique, incarnations d'un absolu de l'art.

Julien Santoni convoque également régulièrement le musée pour l'exploiter d'une manière nettement plus ambivalente, qui ne correspond d'ailleurs plus à la définition foucaldienne de l'hétérotopie. Son roman est d'ailleurs le seul où le narrateur travaille dans un musée (du moins

[286] Ottmar ETTE, « Caspar-Friedrich-Strasse », *in* Roswitha BOHM et Margarete ZIMMERMANN (dirs.), *Du silence à la voix - Studien zum Werk von Cécile Wajsbrot*, Göttingen, V&R unipress, 2010, p. 229.
[287] *Ibid.*, p. 232.
[288] Michel FOUCAULT, « Des espaces autres », *op. cit.*, p. CITATION A VERIFIER.

au début du roman) et pas des moindres puisqu'il est gardien au Musée du Louvre. Le Musée est également un lieu central de son imaginaire et de son inconscient puisqu'à deux reprises (aux chapitres 3 et 19), des réminiscences d'un musée vénitien. Dans les premières pages du roman, le motif du musée est associé à Paris, dont il semble être le symbole, et vu comme un lieu périmé voire fossilisé et mortifère. Berlin à l'opposé incarne l'espoir d'un nouveau souffle et d'une avant-garde artistique.

> Je pense à Berlin depuis longtemps. Il faut que j'y aille.
> Je ne pourrai plus supporter Paris… c'est tout pourri macchab ici… j'enterre trop de morts sous les coupoles… conciergeries, musées mignards, émaux et camés, églises de barbarie cimetières…ça pue le chrysanthème, Paris… Moi, il me faut du sang, une ville qui batte encore, pas des mausolées tous les deux mètres…[…] Ils auront ma peau si je reste, les ponts avec ces N terribles, les saints- sépulcres éclairés comme au musée… spotlights pas vivables…[…] De toutes façons, j'ai déjà donné ma démission au Louvre. Je ne supporte plus ce boulot…être gardien de musée, c'est un boulot de con et ça me rend dingue… On m'a dit qu'à Berlin, la vie n'est pas chère… en tous cas, il n'y aura pas la horde et ces putains de mausolées… parce qu'on finit par en crever de la beauté des anges, des ruines et du porphyre…[289]

Après quelque temps dans la capitale allemande à observer l'arrivée du « bourge à curry wurst », le narrateur précise sa vision de la ville qui n'incarne pas tant le souffle révolutionnaire qu'il espérait y trouver. Si la muséification de la ville à rendu Paris mortifère et clinquante, un autre danger guette Berlin, celui de la dissolution dans le capitalisme, d'une dévaluation marchande de l'art dont le Tacheles (ancien grand magasin berlinois reconverti en squatt d'artistes muséifié, aujourd'hui fermé) est la plus criante incarnation :

> C'est comme le Tacheles », c'est du bibelot de brocante, de la révolution en récup, du musée macchabée, un mektoub pas glorieux… « Ramsch, alles… Ramsch… » de la broque, un marché des Antiques… ça fait rentrer de l'oseille, la révolution, c'est tout ce qui compte. Supermercato. Ca pourrait s'appeler Sotheby's, c'est du kif, mais ils préfèrent garder « Tacheless ». Pour les touristes. C'est le cimetière de 89, c'est tout.[290]

Quelques pages plus loin, l'auteur y expose les grandes lignes de sa théorie de la dialectique berlinoise : la ville est coincée entre une pulsion de mort dont l'allégorie est le dieu Baal[291] et une conversion forcenée au capitalisme incarnée par la divinité phénicienne Tanit. Cette tendance à la mercantilisation généralisée fait comme première victime l'art :

> Mais Tanit s'est invitée au banquet, la belle Tanit qui se pare, qui mélange ses onguents et qui pile elle-même sa poudre de riz. Elle fait son bizness entre Kiev et New York. Elle est dans l'art contemporain, elle a ouvert son agence près d'Oranienburger Tor. Elle achète, elle vend, elle a du pognon, la garce, et elle s'enfile du saint-émilion au Cochon Bourgeois. Quand on voit un canapé en plein air devant une roulotte, quelque part dans la Linienstrasse, on pourrait croire que c'est Baal qui dort dans la cahute, des vrais pauvres quoi… Mais non, en fait, c'est la belle Tanit qui a recruté des activistes viennois à la retraite pour faire une animation de rue. […] Elle restaure les acrotères près du Bezirkmuseum… Et elle n'aime pas les gueules cassées, elle veut du joli plâtre,

[289] Julien SANTONI, *Berlin trafic*, *op. cit.*, p. 27-28.
[290] *Ibid.*, p. 92.
[291] Référence au dieu de la mythologie égyptienne et à la première pièce de théâtre de Brecht.

> des stucs tendres et mignons, du trompe-l'œil, des grotesques… tout l'arsenal de la Maison dorée…[292]

L'artiste est renvoyé à sa condition de bobo superficiel et l'art à un vaste business où l'opportunisme est de mise. Quelques lignes plus loin, le motif du musée trouve encore de nombreuses occurrences comme le lieu d'action privilégié de l'influence de Tanit :

> Berlin, c'est un peu leur marmot gueulard. C'est le bambin braillard sorti du con de l'église de la Mémoire et qui ressemble autant au papa qu'à la maman. C'est les bombes et le musée qui s'abouchent et qui baisent en vitrine. C'est le fiston monstrueux, l'enfant terrible, le petit diable boiteux qui se bagarre avec les colonnes du musée, les bris d'obus dans le formol et les verroteries ardentes…[293]

Cette influence, le narrateur va la mesurer au plus près lorsqu'il devient lui – même employé d'une galerie d'art de la Linienstrasse, carrefour de nombreux trafics évoqués par le titre. Le regard sur ces nouveaux territoires des appétits voraces des capitalistes est féroce :

> Un jour un peu moins froid que les autres, je me décide à aller dans la Linienstrasse pour voir si le galeriste que mon pote connaît n'aurait pas du taf pour moi. Ce n'est pas loin de la Volksbühne. C'est une rue bizarre, la Linienstrasse, miteuse pouilleuse par endroits et puis d'un seul coup, les cabinets d'architecte pullulent, il y a une libraire française, le petit Zadig, des galeries d'art tous les deux mètres… même les coiffeurs s'y sont mis, ils font galerie pour ne pas être en reste, ils exposent des montages de cheveux avec peaux de couille de zébu agrafées sur une bouse, c'est très tendance dans le quartier…[294]

Ainsi le recours au musée offre une toute autre perspective chez Julien Santoni qui l'utilise à des fins critiques pour dénoncer un lieu où la sacralisation de l'art dissimule le pervertissement de l'argent. Le musée devient le lieu de la perte (des parents, de l'orientation, du sens) comme l'illustre le deuxième rêve du narrateur où celui-ci, à la recherche de ses parents puis de Tanit, ne trouve qu'une succession de salles vides et inutiles[295].

. *Le cimetière*

L'omniprésence de la thématique du deuil chez nos auteurs explique en partie les nombreuses occurrences du cimetière dans notre corpus. Le nombre très important de cimetières sur le sol de la capitale. (341 recensés) en fait également un incontournable du paysage berlinois qui peut également être une autre cause de l'omniprésence du motif. Sa présence est intimement liée au rite funéraire de l'enterrement et apparaît comme tel dans certaines des œuvres de notre corpus : c'est le cas dans le roman de Cécile Wajsbrot *Caspar Friedrich Strasse* où apparaissent les cimetières de Friedrichsfelde[296] (où seul le nom de ses plus célèbres habitants permet de

[292] Julien SANTONI, *Berlin trafic*, *op. cit.*, p. 96.
[293] *Ibid.*, p. 98.
[294] *Ibid.*, p. 100‑101.
[295] *Ibid.*, p. 193‑194.
[296] Cécile WAJSBROT, *Caspar-Friedrich-Strasse*, *op. cit.*, p. 47.

l'identifier) et le Friedhof IV der Gemeinde Jerusalems- und Neue Kirche[297] lorsque le héros se rend à des enterrements de proches. Dans le roman de Tanja Dückers, le personnage de Rosemarie associe le cimetière de la Thomasstrasse où elle se rend régulièrement à son mari Gerd qui y est enterré :

> Rosemarie Minzlin zupft ein paar Blätter aus, legt etwas Laub zur Seite, dann beugt sie sich über die Blüten des Immergrüns. Sie hält ihr Gesicht nach an den Blütenkelch und inhaliert den Duft. In diesen Momenten hat sie das Gefühl, Gerd sehr nahe zu sein. Sie gießt noch den Rhododendron und stellt den Topft Heidekraut, den sie gerade auf der Hermannstraße gekauft hat, auf das Grab. Sie schiebt ihn einige Male hin und her, bis sie den richtigen Platz gefunden hat, holt ihre Schippe und hebt ein Loch aus, in das sie den Topf stellt. Dann setzt sie sich auf die Bank vor Gerds Grab und schließt die Augen. Nach einer halben Stunde nimmt sie ein Buch und ein Stück Kirschkuchen aus ihrer karierten Einkaufstasche. Sie liest ein bisschen und isst dabei. Es ist doch viel schöner, bei Gerd den Tag zu verbringen, als alleine in ihrer Wohnung zu sitzen, zu lesen und zu essen.[298]

L'association y est tellement forte que le cimetière devient le lieu de Gerd (« bei Gerd »). Le cimetière peut également être convoqué de façon métaphorique lorsqu'un lieu est étroitement lié à un deuil. Ainsi le deuil donne l'impression à Kaspar que l'appartement qu'il habitait avec Roman, décédé, est devenu un cimetière :

> Les tombes sont faites pour nous arracher des larmes dont nous ne serions pas capables autrement ; on ne devrait jamais se pencher sur les tombes. J'ai fait disparaître tout ce qui me rappelait toi – vêtements, livres et photos –, j'ai fui la petite chambre de Prenzlauer Berg pour ne pas avoir à habiter notre cimetière.
> Les tombes sont muettes, désespérantes de sécheresse, comme toi.[299]

De la même manière, le terme de cimetière revient régulièrement dans le roman *Berlin Trafic* pour qualifier Paris. La ville est en effet associée à plusieurs deuils, celui de son meilleur ami Matthew ainsi que ceux de Souleymane et d'Anna.

> Je ne pourrai plus supporter Paris…c'est tout pourri macchab ici… j'enterre trop de morts sous les coupoles… conciergeries, musées mignards, émaux et camées, églises de barbarie, cimetières… ça pue le chrysanthème, Paris…[300]

Le rapprochement entre la ville et cet espace se noue également d'autres façons : le narrateur vit en effet à proximité du cimetière de Bercy et cauchemarde sur sa propre mort. L'analogie entre le cimetière et la ville se justifie par le fait que le cimetière occidental est souvent pensé comme une reproduction des villes avec ses allées (rues), ses quartiers, et ses maisons-tombes. La particularité berlinoise d'une ville aux très nombreux cimetières peut également expliquer le recours à cette imagerie. Elle est poussée à ses limites par Cécile Wajsbrot qui fait du cimetière le lieu synecdoque d'un Berlin divisé. Le narrateur se rend régulièrement dans un cimetière divisé par la

[297] *Ibid.*, p. 64.
[298] Tanja DÜCKERS, *Spielzone*, *op. cit.*, p. 36.
[299] Arnaud CATHRINE, *Exercices de deuil*, *op. cit.*, p. 32.
[300] Julien SANTONI, *Berlin trafic*, *op. cit.*, p. 27 On peut également citer : « Paris, c'est pire qu'un cimetière ; Je vais en crever si je reste ici, d'ailleurs j'ai été à deux doigts… », p. 51.

construction du mur (le cimetière de Liesenstrasse ? d'Invalidenstrasse ? de la Sophiengemeinde ? le roman ne le précise pas). La division du cimetière fait ici écho à la division de ces citoyens et du couple formé par le narrateur et sa bien-aimée. Mais si le lieu évoque la mort et le chagrin, il n'est pas pour autant un lieu infertile puisque le lieu inspire au narrateur de nombreux poèmes :

> Combien de poèmes sont nés de ces promenades au cimetière, c'est là que je sentais la division de la ville – celle de mon cœur, aussi, car j'aimais quelqu'un, de l'autre côté, celle à qui tous mes poèmes s'adressaient et qui ne les lisaient pas, j'imaginais que nous étions de part et d'autre du mur et que, malgré le béton gris, le métal qui l'habitait, les gardes et les armes, que malgré tout cela nous étions réunis dans ce rendez vous irréel où nous ne pouvions pas nous voir.[301]

Ainsi ce lieu de séparation par le pouvoir des mots et de l'imagination devient une utopie de la réunion, de la réconciliation. Une réconciliation qui témoigne d'une volonté individuelle et qui reste métaphorique. Car le narrateur, et l'écrivain avec elle, pointe l'échec d'une réconciliation collective et officielle des mémoires.

> Aujourd'hui il reste un morceau de mur, […], aujourd'hui, près du mur, intact, se dresse une pierre gravée, une sorte de menhir moderne, flanqué de part et d'autre, à distance, d'une croix en bois. Sur la pierre est gravée l'inscription suivante : aux victimes de la Seconde Guerre mondiale et de la division de l'Allemagne, englobant le tout dans une même confusion, une même unité trompeuse […], comme si c'était exactement la même chose, comme s'il fallait poser l'une pour oser poser l'autre. Dans le langage, deux négations s'annulent et dans le discours de l'histoire, deux commémorations s'annulent. La mémoire a besoin d'exclusivité […].[302]

Le cimetière rate ici son dessein : celui de figurer notre lien avec les morts et notre passé. L'espace funéraire collectif dans son besoin de syncrétisme mémoriel, perd sa première fonction, celle de répondre à une douleur toujours unique et singulière.

Car le rôle de ce lieu sacré où l'on vient se recueillir est de nous rappeler notre caractère éphémère, tout en nous liant à des pratiques séculaires, tel que le culte des anciens. En ce sens, il est une hétérochronie, puisque sa temporalité répond à une autre logique temporelle, celle de l'éternité. Il nous relie à notre histoire et aux personnes qui l'ont traversée. Ainsi le narrateur de l'*Histoire de l'homme que sa femme vient de quitter* croit-il reconnaître Claire, une amie décédée à l'orée d'un cimetière de Prenzlauer Berg :

> Devant un bâtiment officiel à l'architecture pompeuse, j'attendis un bus qui ne vint pas, longeai le cimetière de Prenzlauer Berg, et c'est là que je vis Claire.
> La même femme en gabardine, le visage dissimulé sous un foulard. Le cimetière était en pente, elle s'éloignait entre les tombes, l'imperméable collé contre les jambes, s'arrêtant par instants comme pour chercher un nom, puis repartant, pâle silhouette qui portait entre les troncs un petit bouquet de fleurs bleues.
> Contre la grille du cimetière, un jeune coupe s'embrassait. J'entrai à mon tour, je ne sais pourquoi. C'était un cimetière très humble, des dalles nues, disposées de guingois sur lesquelles la neige s'accrochait par plaques – les pierres effondrées d'une rue laissée à l'abandon. Je me mis à lire les noms moi aussi. C'était elle que je cherchais, et cependant je m'arrêtais à chaque stèle,

[301] Cécile WAJSBROT, *Caspar-Friedrich-Strasse*, *op. cit.*, p. 37.
[302] *Ibid.*, p. 36.

> certaines décorées d'un pot de verre où croupissait un bouquet, d'autres envahies par les herbes, la moisissure, une neige vierge griffée de pattes d'oiseaux.
> J'allai jusqu'aux limites du parc. Mes pas crissaient dans les allées, je m'assis sur un banc mais la femme avait disparu.[303]

Ici le cimetière reprend ses connotations chères au Romantisme et au fantastique, d'un lieu de passage, un sas de communication entre les deux mondes, celui des vivants et celui des morts. De la même manière que Claire apparaît comme un fantôme aux yeux du narrateur du roman de Jean-Philippe Arrou-Vignod, le motif du cimetière apparaît dans le rêve d'Elisabeth Schlosser après sa rencontre avec Manne Schubert, son voisin, propriétaire d'un immeuble voisin. Si le cimetière n'existe plus aujourd'hui, et qu'il apparaît comme un revenant dans la mémoire du personnage principal, il a été remplacé par une stèle de commémoration. Car le lieu a une double signification dans le passé juif de Berlin. Il fut d'abord le plus ancien cimetière juif de Berlin. Mais les tombes qu'Elisabeth imagine dans son sommeil ne sont peut-être pas celles-là : en effet s'y trouvait également un hospice qui servit aux nazis pour rassembler la population juive de Berlin avant de l'envoyer en déportation. En 1943, les nazis profanèrent les tombes et tâchèrent de dissimuler les preuves d'un passé juif en retournant le terrain. Ici le rôle de vestige du cimetière est rendu impossible par sa disparition matérielle et ce deuil impossible vient hanter Elisabeth parce qu'il fait écho à sa situation personnelle.

> Nun, er war ja da, übereinander geschichtet die Gräber in vielen Etagen unter der Erde, aber das wusste nicht jeder. Früher war er einmal auch über der Erde zu erkennen gewesen, mit hohen und schiefen Steinen wie der berühmte Friedhof in Prag, aber das hatte Elisabeth Schlosser niemals gesehen.
> Früher einmal war das der einzige Friedhof der Juden in Berlin gewesen, und irgendwann hatte sich die Gemeinde ein Altersheim davor gebaut.
> Es war ein lang gezogenes, niedriges Haus gewesen und hatte direkt gegenüber vom Café gestanden, aber auch das hatte sie niemals gesehen – und Manne auch nicht. Das Haus war verschwunden wie andere Hauser hier in der Straße im letzten Krieg, allerdings nicht ausgebombt, sondern von der SS gesprengt, denn zuletzt war darin ein Lager zum Abtransport der Berliner Juden gewesen, das Haus Tag und Nacht auch bewacht, und der Friedhof wie ein Schulhof so voller gefangener Menschen. Dobberke, der Lagerleiter, hatte sie alle regiert und eine schöne Frau Stella war hier ein und aus gegangen, uni Flüchtige noch zu verraten, davon hatte früher mal jeder gewusst in der Gegend, aber das war schon lange her.
> Dass sie von dem Friedhof geträumt hatte, erklärte sich Elisabeth Schlosser mit ihrem zerrütteten Zustand, was sollte es sonst sein?[304]

Ce « cimetière revenant » peut être lu comme un clin d'œil à la littérature fantastique mais surtout comme la difficulté pour un peuple de se réapproprier son histoire : lorsque les traces du passé ont disparu, le deuil est rendu impossible. Car le cimetière joue également le rôle de vestige pour les différentes communautés religieuses berlinoises. En effet, l'extrême morcellement religieux de la ville faisant que chaque communauté possédait son cimetière et l'entretenait, ce qui est l'une des raisons du nombre important de cimetière sur le sol berlinois. Ces cimetières, dont certains datent

[303] Jean-Philippe ARROU-VIGNOD, *Histoire de l'homme que sa femme vient de quitter*, *op. cit.*, p. 37‑38.
[304] Irina LIEBMANN, *Die freien Frauen*, *op. cit.*, p. 40.

du XVIIe siècle, constituent donc les éléments les plus anciens de cette ville qui a subit tant de dommages et de transformations. Le texte d'Irina Liebmann constitue une véritable radioscopie du quartier de Mitte, quartier juif puis quartier de l'est dont les différentes strates de passé tendent à s'estomper dans les rénovations actuelles.

A l'extrême opposé de cette hyper symbolisation du cimetière, certains ouvrages du corpus tendent à banaliser le cimetière comme un espace de socialisation ordinaire, comparable au parc apprécié des promeneurs. Le grand nombre de cimetières berlinois est un élément d'explication, le flâneur berlinois rencontre nécessairement un cimetière sur son chemin. Mais la spécificité des cimetières nordiques justifie également cette attraction particulière. Les cimetières allemands se caractérisent en effet par une alliance réussie entre nature sauvage et domestication. Le romantisme, né en grande partie en Allemagne, a fortement marqué l'aspect paysager des cimetières : la nature y est omniprésente, sous forme de pelouses, d'arbres nombreux (en particulier des conifères) et de compositions déposées par les familles (ainsi, en période de Noël, les tombes sont recouvertes de branchages de sapins, disposés de manière élégante jouant sur les dégradés de verts). Le personnage inventé par Jean-Yves Cendrey profite ainsi du raffinement du cimetière de Herrstrastre dans le quartier de Charlottenburg :

> Il passa sous les ponts. Il reconnut les roulottes de chantier au rancart, la gris et bleu et les deux grises. Devant Blumen Simon, puis Gärtnerei Haase, il jeta un regard au millier de fleurs neuves qui faneraient en contrebas, sur les pentes du plus beau des cimetières, étagé autour de son lac, merveilleusement planté, habité par des ombres à la main verte, et des oiseaux, et des poissons, des écureuils, un sans-logis. […]
> Berlin peut être regardée comme la capitale la plus bucolique de toutes. Vue du ciel, elle semble : moins avoir gagné sur la forêt qu'être gagnée par elle, forêt urbaine où des omnivores à poil dur; aiment en déterrer d'autres, omnivores ceux-là sans défense, et parfois encore bons à être boulottés.[305]

Chez Cendrey, cet intermède bucolique ne se fait pas sans une dose de cynisme et le cimetière est également l'occasion de rappeler la précarité de la situation d'un vivant, obligé d'habiter la riche dernière demeure d'un mort pour se loger. De même lorsqu'il est question du respect à adresser aux morts, le sdf du roman propose une drôle de leçon en forme de faux syllogisme :

> Le fait est que le vélo, c'est pas permis. On est quand même dans un cimetière, faut du respect.
> Il cracha depuis la galerie sur les massifs en contrebas – des hortensias. Du doigt il essuya ses lèvres et ajouta
> Le mien de vélo je le pousse, j'ai du respect. Les gens on devrait pas avoir besoin de leur dire. Si je vous l'ai dit, j'avais peut-être bu un coup, mais je savais bien ce que je disais.[306]

Si le cimetière n'est pas cette utopie égalitaire où la mort abolit les distinctions sociales pour Cendrey, il reste « l'autre ville », où chaque famille possède sa noire demeure. Dans ce cimetière de construction récente (1924), Cendrey moque le ridicule de ces nouveaux rites funéraires :

[305] Jean-Yves CENDREY, *Honecker 21*, *op. cit.*, p. 83.
[306] *Ibid.*, p. 85.

> Honecker descendit jusqu'à la rive du lac, les fougères et les grands pleureurs. Quelques canards faisaient des ronds. Des poissons sautaient ça faisait des ronds. Telle une tresse unique s'enroulant à l'arrière d'un crâne, une cordelette faisait un rond évocateur, un rond marin de la taille d'une kippa, vacante amarre qui ne retenait pas de voguer le voilier de pierre de M. Milkowsky.
> Au professeur Moritz une provision de coquillages et une lanterne de fer-blanc. A Raoul Rose une étoile polaire.
> A chacun ses totems, ses offrandes, et son îlot de sable gris sur une mer de lierre sombre où un tuyau jaune citron déroulait ses anneaux. […]
> On avait envie d'un défunt et d'un culte à lui rendre.
> On avait envie d'un gros chat endormi, d'un gros chat qui veille sur le sommeil éternel de ses maîtres, comme le gros chat des époux Leider. On avait envie de hiéroglyphes de terre cuite et d'un Anubis brandebourgeois, comme les Siegert. […][307]

Quoi de plus évocateur qu'un cimetière pour témoigner de la noirceur de l'humour de Jean-Yves Cendrey, il fait ici montre de son « gallows humour », humour du gibet, c'est-à-dire du « rire du condamné à mort, [de] l'homme qui rit plus ou moins jaune, avec plus ou moins de résignation, face à une situation désespérée »[308]. Le passage témoigne d'une posture de l'énonciateur qui serait celle du désinvestissement affectif dont témoigne également l'utilisation du pronom « on », indéfini et impersonnel. L'accumulation des tombes (la description des monuments funéraires se développe encore sur plusieurs paragraphes), le caractère hétéroclite de cette vaste collection de symboles funéraires, le lyrisme forcé de la narration, tout vient souligner le kitsch du lieu et l'ironie du locuteur. Jean-Yves Cendrey décrit ici un monde « sans Dieu, sans morale, sans haut ni bas, [où] l'humour noir est « la politesse du désespoir », l'outil par lequel l'homme « polit » la conscience de son propre néant »[309]. Ainsi le cimetière est-il un lieu d'interrogation, lieu miroir comme le lac de la Herrstrasse où l'auteur sonde notre dérisoire condition humaine. Le motif revient à la fin du roman, alors que Honecker est en proie à un questionnement existentiel qui l'a conduit à la frontière (de l'Allemagne et de la Pologne). Ici la lisibilité des tombes (qui fonde l'analogie du cimetière comme livre) ne parvient pas à cacher les difficultés identitaires d'un lieu, de ses habitants et de leur visiteur d'un soir :

> Autour de ce chêne accueillant on a apporté de la terre, beaucoup de terre. On a formé un tertre considérable et on l'a planté de pierres tombales dont les patronymes et les formules propitiatoires qui y sont gravés
> *Hier ruben in Gott unsere lieben Eltern Wilbem Brusch (1860-1924)*
> *Luise Brusch (geb. Albrecbt) (1859-1926)*
> font croire à Honecker qu'il est revenu flâner dans son cimetière favori. Colombine lui désigne une pierre
> *Gustav Bolz*
> puis une autre
> *Otto Mahnkopf*
> et lui dit
> Deutsch people !

[307] *Ibid.*, p. 85‑86.
[308] Patrick MORAN et Bernard GENDREL, *Humour noir*, http://www.fabula.org/atelier.php?Humour_noir, consulté le 1 décembre 2012.
[309] *Ibid.*

> Il entend ce polonais-là. Il prend une mine grave et pousse un long soupir d'acquiescement. Colombine lui fait signe de la suivre, contourne le tertre et l'amène devant un panneau où il lit
> *Lapidarium Policki*e
> ainsi que quelques mots respectueux au point d'en être prudents qui lui confirment que se trouvent bien rassemblés là quelques témoignages du fait que la culture locale fut autrefois allemande.
> Aux abords, qui ne semblent fréquentés que par ceux qui ont des ordures à semer, c'est des poubelles vertes à capot orange et au fond crevé, des bancs à rayures rouges et noires dont la peinture s'émiette sur la terre moussue, des réverbères jaunes qui ont verdi au fil des hivers humides et des étés pluvieux, un toboggan violet, un poney orange, un tourniquet vert pomme – jeux d'enfants qui ont depuis longtemps passé l'âge de jouer là. C'est une longueur de grillage entre rien et rien, cloué à des piquets en débandade, vaguement semblable à un filet de pêche mis à sécher mais auquel, en guise de flotteurs, sont ficelés de déconcertants enjoliveurs de plastique gris couverts de moisissures. C'est à pleurer.[310]

Ici le bucolique est remplacé par le sordide, le cimetière-parc devient un cimetière terrain-vague, l'accumulation des symboles funéraires est remplacé par une accumulation d'ordures. Le ton a changé : l'ironie a disparu. L'auteur semble vouloir rétablir la vérité sur la mort : sa solitude, sa tristesse. Ce qui s'y passera restera secret : en effet l'épisode de l'agression de Honecker fait l'objet d'une ellipse : le chapitre 20 est absent de l'économie de l'ouvrage comme le sont les morts qui peuplent ce cimetière. Dans ce passage, l'hétérotopie rejoint le non-lieu tant il devient impossible de se repérer dans ce lieu où la dimension sacrée du cimetière est totalement occultée par la misère, la laideur et même… la violence dont sera victime Honecker qui se réveillera sur un lit d'hôpital.

Tanja Dückers s'amuse également à désacraliser ce lieu si particulier qu'est le cimetière pour l'intégrer au quotidien des personnages de son roman *Spielzone* : Rosemarie y rend visite quotidiennement à son mari, un autre personnage y occupe sa solitude par des promenades régulières…. Le titre qui désigne une « zone de jeux » pourrait d'ailleurs s'appliquer au cimetière de la Thomasstrasse, investi par la jeune Laura et ses amis comme un lieu alternatif et original pour faire la fête.

> Eine herrliches Gefühl hier rumzuspringen. Es ist ‚ne ziemlich simple Angelegenheit, an fühlt sich wohl, weil man etwas Verbotenes tut, aber diese Einsicht schmälert nicht mein Glücksgefühl. Ich denke überhaupt nicht an Tod oder solche Sachen, es ist einfach nur eine abgefahrene Party-Location.[311]

Ainsi le motif du cimetière est-il particulièrement riche dans la poétique berlinoise et les images qui lui sont associées ne se limitent pas à une large appréhension de la problématique du deuil. La particularité des cimetières du Nord de l'Europe, pensés davantage comme des jardins, explique également la présence et l'intérêt de nos protagonistes, lorsque ceux-ci ne sont pas directement touchés par cette question de la perte. C'est la même envie d'aller trouver la nature

[310] Jean-Yves CENDREY, *Honecker 21*, *op. cit.*, p. 212.
[311] Tanja DÜCKERS, *Spielzone*, *op. cit.*, p. 21.

au cœur de la ville qu'ils poursuivent en fréquentant les parcs, nombreux et appréciés, de la ville. En effet, la capitale allemande totalise à elle seule plus de 2500 espaces verts publics.

. *Le parc*

Il convient tout d'abord de distinguer le parc (*Park* en allemand) et le jardin (le *Garten* allemand). En français, comme en allemand, les deux termes ne sont pas parfaitement équivalents et l'usage de l'un au profit de l'autre mérite d'être commenté. L'étymologie des deux mots insiste sur la notion de frontière, de limite : le mot « jardin » remonte probablement au gallo-romain *hortus,* « jardin entouré d'une clôture », tandis que le mot « parc » provient du bas latin *parrĭcus* signifiant « enclos ». On peut résumer leurs différences en précisant que le terme de parc est plus englobant et désigne généralement un espace naturel clos où l'intervention de l'homme se limite à la définition du territoire et/ou à la préservation de l'environnement, c'est également le terme utilisé pour désigner d'anciennes réserves de chasse. Ainsi les *Viktoria Park* et *Treptower Park* sont de dimension et d'aspect équivalents : de grands espaces comportant différents paysages où la marque de l'homme est diversement visible. A l'opposé le jardin témoigne d'un aménagement de la nature qui rend la définition de cet espace où se développe la nature moins évidente qu'il n'y paraît. En français, on peut également percevoir une nuance sur la taille de l'espace vert, un jardin est généralement de dimensions plus modestes qu'un parc. La dénomination des espaces verts berlinois, souvent liée à l'histoire du lieu, contredit régulièrement les nuances entre les deux terminologies : ainsi le *Tiergarten* (littéralement « le jardin animalier »), ancienne réserve de chasse, est-il le plus grand parc berlinois, tandis que le *Lustgarten* (le « jardin d'agrément » se compose d'une simple pelouse.

Les noms de Tiergarten et de Zoologischer Garten trouvent de multiples occurrences dans notre corpus. Cette récurrence s'explique tout d'abord par l'homonymie des deux termes. Tiergarten désigne tout à la fois le parc, véritable poumon berlinois, qu'une station de s-bahn et un quartier de l'ouest. Zoologischer Garten, contrairement à ce que son nom laisse supposer, n'a pas grand-chose d'un jardin : il s'agit d'une des gares les plus importantes de la ville, à proximité du zoo, qui lui a donné son nom. Ces deux endroits, ainsi que d'autres parcs du centre urbain de Berlin, agissent alors comme de véritables repères dans la ville loin de l'hétérotopie foucaldienne. Au contraire, ces occurrences marquent davantage la volonté de se constituer des références communes entre auteur et lecteurs. Ils participent ici de la géographie berlinoise, s'insérant dans le paysage urbain sans aucune notion de rupture. Pour le narrateur de *L'Homme que sa femme venait de quitter*, le jardin de Zoo jouxte les autres enseignes sans que cela ne trouble

particulièrement son orientation dans la ville[312]. Dans ce type d'occurrences du motif, le parc offre la possibilité d'une localisation précise de l'environnement immédiat du protagoniste : Elisabeth traverse régulièrement[313] le parc Monbijou pour se rendre à la station de S-Bahn la plus proche de chez elle. Il devient même représentatif de l'ambiance du quartier et même de la ville, comme une synecdoque de la ville pour Anna, la jeune héroïne du roman d'Arnaud Cathrine :

> Mais Berlin est vide. Et je suis vide aussi. […]
> Je pénètre dans Mauer Park. Tout est blanc. L'été, la pelouse est semée de bouteilles de bière, d'emballage de toute sorte. Quelques bandes se sont quand même réunies sur le petit amphithéâtre de pierre tagué.[314]

Car selon le philosophe, le jardin serait « depuis le fond de l'Antiquité, une sorte d'hétérotopie heureuse et universalisante ». En effet, le motif du jardin témoigne de caractéristiques persistantes : du jardin d'Eden aux cartes du tendre ou aux jardins utopiques des littératures médiévales, il témoigne d'une idéalisation de la représentation du monde aux vertus euphoriques. Le jardin de la maison de Goethe à Weimar, qu'Eduard visite avec sa maîtresse Marina confirme cet idéal : le lieu est l'occasion d'une rêverie où il renoue avec son identité allemande. Ce retour à la nature est l'occasion d'une réconciliation avec lui-même, d'une spontanéité amoureuse -qui sera cependant fatale à cette idylle naissante- :

> Zögernd registrierte Eduard, dass er auf dem Weg der Versöhnung war. […]
> Später lagen sie unter den Bäumen vor Goethes Gartenhaus, er mit bloßem Oberkörper, den Kopf in Marinas Schoss. Der Boden und das Gewimmel unsichtbarer Tiere unter seinem Rücken reizten die entwöhnte Haut. Er ließ den Blick hinauf wandern an dem schimmelgrünen Buchenstamm, bis zu den flackernden Sonnenflecken zwischen den Zweigen, die wie auf einer leicht bewegten Wasserfläche hin- und herzuschaukeln schienen. Eine wärmende, fast südliche Nachmittagssonne schickte Garben von Lichtpfeilen durch die Blätter.[315]

Quelques lignes plus loin, Eduard se laissera aller à partager son émotion avec Marina, en lui disant qu'il souhaiterait que cela ne s'arrête jamais. Hélas, cet aveu provoqué par le bien-être du moment achèvera de provoquer leur rupture, puisque la seule promesse qui les liait était la contingence de leur liaison. De la même manière que le jardin reproduit de façon illusoire la nature, Eduard reproduit des mots factices car déjà trop employés par d'autres :

> Einmal, als sie vom Buch aufschaute, traf er ihren Blick und sagte ihr den millionenfach gesagten Satz, der sich durch keinen anderen ersetzen lässt. Auch, dass es so weitergehen solle, immer und immer weiter, so wie jetzt.[316]

---

[312] Jean-Philippe ARROU-VIGNOD, *Histoire de l'homme que sa femme vient de quitter*, *op. cit.*, p. 115 : « Puis la grille d'un parc enneigé apparut, une longue façade abritant une galerie commerciale. Des touristes piétinaient sur les trottoirs boueux, je reconnus l'Erotik Museum, les bâtiments de la gare centrale. Le terminus de Zoologischer Garten. ».
[313] Irina LIEBMANN, *Die freien Frauen*, *op. cit.*, p. 18 et p. 196 notamment.
[314] Arnaud CATHRINE, *Faits d'hiver*, *op. cit.*, p. 48.
[315] Peter SCHNEIDER, *Eduards Heimkehr*, *op. cit.*, p. 342.
[316] *Ibid.*, p. 343.

La description du parc de Halensee par Jean-Philippe Toussaint dans *La Télévision* procède de la même idée. La visite du parc relève d'un divertissement plaisant, d'une quête du plaisir des sens : se faire bronzer, se baigner, observer les corps des autres dénudés, faire du sport, autant de plaisirs simples qui font la joie des berlinois l'été. Pour certains mêmes y est associé l'espoir d'une communion avec la nature :

> Je m'étais assis un peu à l'écart sur la pelouse, à quelques mêtres d'une jeune Asiatique en chemise blanche, sage comme une icône, un cahier à spirale à la main, avec les cheveux noirs tirés que retenait un ruban blanc, et qui, sans bouger, un stylo à la main, semblait se laisser imprégner par la douceur de la nature environnante en regardant les arbres pensivement, les petits oiseaux posés sur l'effilé des branches, comme si elle se préparait à composer quelque poème élégiaque, les jambes allongées, timides et parallèles, qui dépassaient d'une jupe bleue plissée.[317]

Cette nature choisie, civilisée et idéalisée, ainsi que sa clôture qui le met à l'abri du monde, permet une nouvelle proximité entre ses visiteurs, favorise l'expression de l'intimité et de la subjectivité. Le parc devient le lieu d'une refonte idéalisée des rapports entre l'un et l'autre. Au-delà, les significations du parc et du jardin s'élaborent ici autour d'une érotique de plus en plus affirmée, où n'est pas absent un certain retour à l'animalité. Les yeux du narrateur vont ainsi de la jupe plissée de l'Asiatique au corps dénudé d'une joueuse de ping-pong :

> La jeune femme, qui était au service, concentrée et en nage, le genre de femme à laquelle je ne me mesurerais pas volontiers sportivement, intégralement bronzée et musclée jusqu'aux adducteurs intérieurs des cuisses, liftait vicieusement les balles avec des arrondis du bras, et smashait en sautillant, serrant le poing à hauteur de visage, déterminée, chaque fois qu'elle gagnait un point. Quand elle allait ramasser les balles tombées sur la pelouse, j'inclinais sobrement la tête sur le côté pour mieux voir son petit sillon fendu quand elle se penchait en avant (la partie, dans l'ensemble, était assez plaisante à suivre).[318]

On trouve le même clin d'œil malicieux à l'érotisme propre aux coutumes naturistes allemandes chez Jean-Yves Cendrey lorsque le narrateur évoque la pilosité de sa femme Turid :

> Sa grossesse paraissant, il se moquait moins qu'elle aille nue au milieu des mâles rassemblés près du point d'eau. Honecker ne leur trouvait plus l'œil aussi éteint que d'ordinaire par une totale accoutumance au naturisme, étaient par la juste exigence des femelles au féminisme aimable de n'être jamais prises pour du gibier, même quand, au premier rayon de soleil, elles paressent ou batifolent toutes chairs à l'air dans les clairières du Tiergarten.[319]

Chez Perikles Monioudis aussi, le parc est une invitation à l'érotisme : ainsi Martin et Katharina, au commencement de leur liaison, se donnent rendez-vous au parc de Lietzensee :

> Es war am folgenden Tag, sie hatten sich verabredet und gingen durch den Lieetzeneepark. Diesmal trug Katharina ein beiges Kleid, sie duftete leicht nach Kamille. Die Sonne schimmerte durch die Äste der Baüme, der See blendete die beiden. Sie gingen Arm in Arm. Nach einer halben Stunde setzen sie sich auf eine Bank. Sie küssten sich. Sie kamen zum Savignyplatz zurück, betraten, als wäre nichts dabei, das Hotel.[320]

---

[317] Jean-Philippe TOUSSAINT, *La Télévision*, *op. cit.*, p. 53.
[318] *Ibid.*, p. 53-54.
[319] Jean-Yves CENDREY, *Honecker 21*, *op. cit.*, p. 66.
[320] Perikles MONIOUDIS, *Palladium*, *op. cit.*, p. 13.

Quelques chapitres plus loin, ils s'y retrouvent, faisant de ce lieu un point de repère de leur histoire :

> Katharina trägt den gelben Sonnenhut. Hilbert erhebt sich, sie berürehn sich nicht. Als wäre es schon eine Gewohnheit – ihre gemeinsame Gewohnheit-, schlendern sie auf dem Kiesstreifen im Lietzenseepark, das Westufer entlang, und zu der Bank, auf der sie beim ersten Mal sassen ; da lassen sich gerade zwei alte Damen nieder, und Hilbert und Katharina entscheiden sich für die nächste Bank.[321]

Katharina fera la même balade, seule. Un autre couple a pris leur place :

> Katharina setzt sich nahe am Wasser ins Gras. Sie betrachtet die Enten und den Schwan, der bald zu den Schwänen weiter vorne aufschließt. Hilbert muss verrückt sein, denkt sie, wer meine Nähe sucht, dem ist nicht zu helfen. Sie blinzelt ins Glitzern des Wassers. Sie streckt die Beine im Gras aus.
> Verstohlen betrachtet sie ein Paar in ihrer Nähe. Der junge Mann, vermutlich Student, mit barem Oberköper und blauen Sonnengläsern, streichelt das kurze rote Haar seiner Freundin, küsst ihren Nacken, während die junge Frau, auf dem Bauch liegend, wie zerstreut ins Gras schaut und hin und wieder die Augen schließt.[322]

Quand Katharina se rend au parc, Martin lui va pêcher. Répondant à ce même besoin d'introspection, il s'évade de la maison familiale pour un lac aux frontières de Berlin. Et tandis que la nuit et le brouillard se dissipent, il y voit plus clair :

> Die Oberfläche spiegelt den hellblauen brandenburgischen Himmel. Hilbert steht mit Anglerstiefeln im seichten Wasser. Das Zwielicht wird bald aufgelöst sein, es zeichnet sich ein heißer Sommertag ab, das gestrige Tief war nur vorübergehend.[323]

Chez Perikles Monioudis, le besoin d'évasion des personnages est grand. Pour s'échapper des contraintes quotidiennes, d'un emploi du temps très réglé ou d'une vie de couple trop pesante, les personnages se réfugient régulièrement dans ces lieux hétérotopiques que sont les musées et les parcs. Eux seuls permettent aux personnages une véritable et profitable introspection. Mais lorsque le musée permettait de convoquer d'autres temps et d'autres lieux, offrant une évasion dépaysante, le parc est davantage l'occasion d'un juste retour à soi, d'une communion avec soi-même et/ou l'autre qui n'est pas possible ailleurs.

A l'opposé, la nature lorsqu'elle ne porte pas les traces de la maîtrise et de la colonisation de l'homme inquiète ses visiteurs. Dès lors, les motifs du parc et du jardin disparaissent au profit de descriptions d'une nature menaçante ou impénétrable. Chez Cécile Wajsbrot par exemple, la nature est régulièrement convoquée dans les descriptions de tableau dans le roman *Caspar Friedrich Strasse*. Et de même que chez le peintre romantique qui donne sont titre à l'ouvrage, le paysage est un motif omniprésent et signifiant. Ce n'est plus le lieu clôturé, limité et rassurant

[321] *Ibid.*, p. 33.
[322] *Ibid.*, p. 72.
[323] *Ibid.*, p. 53.

d'une nature maîtrisée mais au contraire un lieu inquiétant, en prise avec l'infini. Dans la description du tableau *La côte de la mer au clair de lune*, la nature se pare d'un mystère insondable :

> Il fait nuit, il fait sombre, la lune est pleine, même si les nuages la couvrent partiellement, on peut la deviner, et c'est sa lumière blanche qui éclaire le ciel gris-noir, sa lumière qui permet de voir les tourbillons mouvementés d'un reste de tempête, la forme des nuages courbes, le vent souffle, cela se voit à ce voilier penché, près de la côte, qui lutte pour se redresser, les pêcheurs vont partir ou ils arrivent, c'est difficile à dire, ils sont sauvés ou ils sont en danger, une lueur à bord qui se reflète dans la mer répond en bas, plus jaune, plus faible, à la clarté lunaire, le tableau est divisé en deux parties égales, la mer et le ciel, une ligne noire le scinde en deux, la mer est plus sombre que le ciel mais l'obscurité domine, c'est la nuit. À marée basse, les rochers découverts sont tapis comme d'immenses otaries venues faire escale avant de repartir dans les mers du Sud accomplir leur incessant voyage, plonger et remonter, remonter et plonger, ils pavent un chemin qui mène à la mer, une mer du nord – pas la grande étendue effrayante et sauvage de la mer du Nord, celle des pires naufrages, des désespoirs et des tragédies, mais la Baltique, celle que nous appelons la mer de l'Est, fermée, aux formes irrégulières, où viennent plonger les côtes de la Scandinavie et celles de la Russie. […] La Baltique n'est pas la mer de la violence et des tempêtes, elle est la mer des profondeurs et du mystère, d'un calme parfois inaccessible, d'un secret qu'elle refuse de livrer, son rivage est bordé de pays qui touchent au pôle, qui touchent au magnétisme de la terre, à son centre, son mystère, la Baltique parle du cœur des choses, et sans l'immensité des océans, elle révèle, à qui sait la regarder l'essence de la vie.
> Cette fois, elle est noire, aussi noire que les rochers dénudés, luisante comme la peau des otaries géantes, et face au ciel tourmenté, d'un calme impénétrable, d'une douceur sans doute trompeuse car sa surface plane est brouillée par la nuit et cache peut-être des gouffres redoutables. C'est la nuit, qui va vers l'horizon prend le risque de s'enfoncer dans les ténèbres sans savoir ce qui l'attend, le danger de l'invisible, mais nous allons tous, un jour ou l'autre, vers les ténèbres et l'invisible nous guette – nous ne savons même pas ce que demain nous réserve, sans parler d'aujourd'hui.[324]

Quand le parc offrait des dimensions rassurantes et un espace propice aux rapprochements, à l'intimité, la nature dépeinte par Caspar David Friedrich est l'occasion d'une ouverture sur l'ailleurs et l'infini, un lieu de questionnements métaphysiques.

Chez Inka Parei, les espaces verts berlinois témoignent de l'impuissance des personnages face à une nature potentiellement hostile. L'héroïne, avec l'aide de März, donne rendez-vous à son violeur. La rencontre a lieu à Plänterwald et la description de cette nature menaçante témoigne du malaise de la narratrice : ce n'est plus un charmant jardin mais une nature laissée à l'abandon, où la mort rode.

> Der Park ist wintermüde.
> Wir laufen am Wasser entlang, den Blick dicht am Kiesweg, abegwandt von den nackten Bäumen, den ausgelaugten, zertrampelten Wiesen, die sich in grosser Weite vor uns ausbreiten und ohne Uferöschung in die Flussfläche übergehen. Wasservögel hüpfen auf den Bänken herum, lungern an leeren Abfalleimern, kreuzen hektisch und hungrig den Weg dicht vor unseren Füssen.[325]

Pour Jean-Yves Cendrey, les paysages de la frontière polonaise possèdent le même pouvoir évocateur de la perte, de l'isolement et de la mort :

---

[324] Cécile WAJSBROT, *Caspar-Friedrich-Strasse*, *op. cit.*, p. 58-59.
[325] Inka PAREI, *Die Schattenboxerin*, *op. cit.*, p. 157.

> Il traversa d'autres bras de mer ou cours d'eau, il ne savait. Il traversa d'autres forêts, chacune plus affreuse que la précédente, sous une pluie qui ne serait bientôt plus la pluie mais une malédiction tombant sur lui et ces contrées maussades vouées à la guerre et aux larmes, aux suppliques d'agonisants effayés d'engraisser si loin de chez eux une terre noire de sang.
> C'était plat, avec d'étranges dépressions inondées, parfois une prairie brune et une chaumière bossue comme une meule de paille pourrie, quelques vaches osseuses. Il s'affligea à la vue d'un lourd cheval gris, effrayant d'immobilité et l'encolure basse, les jambes ensevelies dans une brume qui semblait la traîne en lambeaux de sa robe crottée, pathétique travelo de campagne condamné à l'exposition de sa solitude.[326]

Chez Cendrey, le chapitre XI du roman, entièrement consacré à *Teufelsberg*, littéralement « La Montagne du diable », réactive les mêmes images fantasmagoriques d'un paysage mortifère puisqu'il imagine se suicider dans cet espace de l'entre-deux :

> Alors que faisait-il encore là au lieu de s'en aller tête basse vers la forêt, vestiaire où il avait à se défaire de ce corps étriqué qui l'entravait plus que jamais ?
> A quoi jouait-il ? Pourquoi n'allait-il pas fêter sa défaite, dans le noir, le noir humide du bout de la rue, où la ville finissait ?[327]

Teufelsberg n'est pas à proprement parler un « espace naturel » puisqu'il s'agit d'une colline construite avec les gravats accumulés de Berlin durant la seconde guerre mondiale et qui recouvre une ancienne université bâtie par Albert Speer du temps d'Hitler. Le récit se fait l'écho de son histoire particulière[328]. Elle abrite toujours une station d'espionnage américaine en service du temps du Mur, mais aujourd'hui laissée à l'abandon, et est aujourd'hui recouverte en grande majorité d'une forêt. Cet espace si particulier attire Honecker, semblable à la forêt magique des contes de fée, le paysage est métamorphosé et doté de pouvoirs merveilleux :

> Honecker reconnut le chêne qui fendait le sentier en deux. Son tronc puissant luisait, tagué de lettres argentées à hauteur d'homme, ou de lutin géant.
> Il s'était toujours méfié de ce chêne. Son père l'appelait « l'arbre qui cache la forêt ». Le petit Hony n'aimait pas l'idée d'une forêt qui se cachait derrière un arbre. Si elle se cachait c'était pour lui sauter dessus à son passage. […][329]

Mais la forêt se révèle être, à la manière des contes, un passage initiatique. De même que le lieu abrite en son sein des ruines enfuies de l'histoire honteuse, Honecker doit affronter son passé par les réminiscences qui le parcourent tandis qu'il traverse la forêt. Enfin il parvient au sommet de la « montagne ». Cette ascension est aussi psychologique : elle lui permet de s'élever au-dessus de ses soucis quotidiens et de ressentir un sentiment de bien-être et de plénitude :

> Tout ce qu'il avait devant lui était beau, simple et beau, la pluie ne gâtant rien. Honecker réalisait combien il avait mal vécu, n'ayant fait qu'imiter des façons de vivre, qu'adopter une manière d'être parmi les plus convenues, les plus pleines de complications gratuites d'un coût exorbitant. […]
> Ainsi exposé au vent, au froid et à la pluie, le cul par terre, il se sentait à l'abri du désordre intérieur.[330]

---

[326] Jean-Yves CENDREY, *Honecker 21*, *op. cit.*, p. 200.
[327] *Ibid.*, p. 103.
[328] *Ibid.*, p. 108.
[329] *Ibid.*

Mais « ce lieu de la révélation »[331] va s'avérer un leurre puisque le bien-être ressenti par Honecker sera de courte durée. Et le retour à soi loin des impératifs capitalistes, souhaité mais rendu impossible par de nouveaux tracas quotidiens place le personnage de Cendrey dans une quête aussi tragique que ridicule.

Pour Parei comme pour Cendrey, la nature n'est plus l'occasion d'une cohabitation de deux espaces et d'un heureux retour à soi, mais davantage d'un entre-deux mal défini, où la présence de l'homme se résume à des signes de son échec à organiser une nature toujours sauvage et plus forte que lui, à une action humaine plus mortifère que féconde, où la prise de recul est une illusion de courte durée ou une expérience anxiogène de la solitude.

[330] *Ibid.*, p. 114.
[331] *Ibid.*, p. 117.

6. Berlin, une métropole à la composition singulière : le territoire de la ville

. *L'appropriation de l'espace : le quartier*

A l'opposé de cette expérience de solitude, la représentation de la ville est investie par les notions d'appartenance et de familiarité. Avant d'être explorée sous toutes ses coutures, la ville est d'abord habitée. Le quartier joue pour cela un rôle essentiel dans l'appropriation de l'espace urbain. Sa définition spatiale est vague : il s'agit d'une portion d'espace, sans échelle ni lieu caractéristique. C'est en effet davantage par son investissement identitaire qu'on peut définir le quartier.

. *Territorialité du quartier*

Pour Marc Augé, il constitue un lieu anthropologique, c'est-à-dire un lieu commun, une « construction concrète et symbolique de l'espace »[332] partagée par tous les individus. Deux principes régissent ce lieu de l'identité collective : un principe de sens pour ceux qui l'habitent et un principe d'intelligibilité pour celui qui l'observe. Il est un espace connu et reconnu de tous : c'est en effet le dernier espace dont l'homme a la maîtrise cognitive pour les géographes A. Moles et E. Rohmer qui ont cherché à théoriser les coquilles de l'homme[333], ces différentes strates témoignant de son rapport à l'espace. C'est un espace connu, approprié, sécurisant, propre à chaque citoyen et investi quotidiennement par des itinéraires multiples. Comme l'explique le géographe Jean-Pierre Paulet, « un espace est connu lorsque l'observateur sait relier, entre eux, un certain nombre de points. Autrement dit connaître signifie être capable de créer un réseau et de situer les lieux, de savoir aller de chez soi à la gare, à son bureau, au supermarché… »[334].

Le quartier convoque la notion de territoire. Ce concept très polysémique ne saurait se réduire pas à une portion d'espace ou à la région. Il désigne en effet à la fois le territoire politique (découpage administratif) et le territoire produit ou vécu par chaque individu ou groupe (espace approprié). Si l'on parle régulièrement de « son » quartier, le géographe Roger Brunet rappelle que « le territoire : on lui appartient autant qu'il nous appartient »[335]. En effet, il est aussi un puissant façonneur d'identité(s) collective(s). Cette dimension identitaire du quartier est particulièrement perceptible dans les romans mettant en scène des personnages natifs de Berlin, résidant depuis un long moment dans le même logement.

---

[332] Marc AUGÉ, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, *op. cit.*, p. 68.
[333] Abraham A. MOLES et Elisabeth ROHMER, *Psychologie de l'espace*, Paris, Casterman, 1972, 162 p.
[334] Jean-Pierre PAULET, *Les représentations mentales en géographie*, Paris, Economica, coll. « Anthropos », 2002, p. 21.
[335] Roger BRUNET, *Les Mots de la géographie : dictionnaire critique*, Montpellier, Reclus, coll. « Dynamiques du territoire », 1992, 470 p, définition du mot « territoire ».

Ainsi le personnage d'Elisabeth Schlosser témoigne d'un profond enracinement dans le quartier de Mitte où elle s'est installée. En véritable historiographe de son environnement, elle note les permanences et les mutations du quartier :

> Sie hatte ja das « Café am Steinplatz » längst verlassen und sag in ihrer eigenen Wohnung am Hackeschen Markt, in einem alten, grünen Mietshaus, das allen Veränderungen ringsherum zum Trotz sich gar nicht verändert hatte, seit der Krieg zu Ende gegangen war. Das grüne Haus war eines der wenigen hier, die nach wie vor nur gleichmäßig und grauenhaft verfielen.[336]

L'état de délabrement de son immeuble fait écho à ses états d'âme du moment et le sentiment d'échec qui l'habite. Elisabeth décrit ensuite son quartier, et les boutiques où elle a ses habitudes à sa confidente et destinataire Sonja :

> Die Gegend, in der ich lebe, ist die geheimnisvollste der Welt, aber wie soll ich sic Ihnen beschreiben in Zeitnot, Sonja, in Unruhe und mit zitternder Hand? Immerhin – ich will es versuchen.
> Ich wohne in einem Haus, das ist einmal grün angestrichen worden und so geblieben. Alles ringsum ist renoviert oder neu hochgemauert, aber das Haus hier ist noch so wie damals. Wir haben ein Treppenhaus, rund, man kann von unten bis hoch an die Decke sehen, der nasse Fleck dort oben ist zwanzig Jahre alt und die Marmorportale unten sind hundert Jahre alt und die Sternchen darin sind zur Bauzeit noch tief eingeritzt und golden.[337]

Après avoir évoqué son immeuble, elle détaille les différents commerces qui jalonnent ses itinéraires quotidiens. Il y a d'abord le Mont-de-piété, point de départ de sa promenade, puis le magasin d'étoffes des deux sœurs.

> Die Pfandleihe war der Anfang von meinem täglichen Rundgang, es ging dann weiter zum Laden der beiden Schwestern […][338]

La description de son cadre de vie s'enrichit ensuite de nouveaux lieux, comme autant de points de repère dans sa représentation de son territoire :

> Gegenüber von den Schwestern hatte ein alter Mann seinen Laden […]. Dagegen gleich um die Ecke in der Linienwtrasse, da residierte eine anspruchsvolle Dicke, die wusste den Wert ihrer Sachen genau, die stellte auch mal einen Bilderrahmen ins Fenster, ein Krüglein, ein Glaskrüglein, eine Karaffe […][339].

Dans cet extrait du roman, c'est bien l'élaboration d'une véritable « carte mentale » au sens géographique qui nous est proposé. En effet, la perception spatiale englobe toutes sortes de savoir : percevoir, penser, imaginer, raisonner, juger, se souvenir ; processus cognitifs dont la carte mentale est la synthèse. Chaque individu, à l'intérieur de son espace personnel, établit des relations de nature topographique ou sentimentale et élabore ainsi une véritable « carte » des lieux. Cette carte intérieure est un témoignage de nos interactions avec notre environnement et

[336] Irina LIEBMANN, *Die freien Frauen*, *op. cit.*, p. 11‑12.
[337] *Ibid.*, p. 45.
[338] *Ibid.*, p. 54.
[339] *Ibid.*

propose par un processus de sélection une représentation abstraite mais également simplifiée de la réalité spatiale. Quelques pages plus loin, Elisabeth fait le récit d'un événement essentiel de sa vie, sa séparation d'avec son amant Georg. Au même moment, les boutiques qu'elle avait l'habitude de fréquenter, ferment une à une : « Und alle diese Altwarenhandlungen verschwanden genau zu dem Zeitpunkt, als Schlosser mich und die Wohnung für immer verließ.[…] »[340]. La narratrice se retrouve sans point de repère : dans ce roman doux-amer, la chronique du quartier se mélange avec le récit de sa vie sans que l'on ne sache plus toujours de qui il est question. Mais cette diminution stricte des points névralgiques de son réseau témoigne aussi de sa solitude grandissante et de son manque d'interactions avec son environnement extérieur.

De la même manière, le narrateur d'*Exercices de deuil* se livre lui aussi à une revue de détail de ses pratiques spatiales dans Prenzlauer Berg où il habitait avec son ami décédé et de la charge affective qu'elles impliquaient :

> Évidemment, je regrette Prenzlauer Berg, le bar de la Kultur Brauerei où nous nous attardions des heures, les yeux collés à la haute cheminée d'ancienne brasserie, enchaînant les pintes à un rythme qui, des années plus tard, nous aurait laissés bedonnants. Helmholtz Platz me manque, ses grands arbres et ses innombrables terrasses de café ; le tram aussi, qui nous ramenait le soir, les yeux lourds mais le cœur allégé par l'ivresse.[341]

Cet espace familier que le narrateur construit autour du lieu où il réside et en fonction de ses différentes activités par une pratique routinière, répétitive et l'ensemble de ses déplacements témoigne d'une perception personnelle de l'espace. Si l'importance de la relation subjective est essentielle pour saisir l'appropriation de l'espace urbain, et que le quartier est avant tout un espace vécu, il n'empêche qu'il est aussi le lieu d'un rapport collectif à l'espace. Si les pratiques spatiales s'individualisent de plus en plus par la diversité grandissante des modes de vie, le quartier nécessite une appropriation collective.

. *Le quartier comme territoire d'une communauté sociale*

En effet, c'est cet usage commun qui est nécessaire pour qu'un quartier ait une existence et une signification pour ses habitants. Comme l'indique la géographe Anne-Lise Lamoure, « c'est donc une structure construite, produite et imaginée par l'individu, mais néanmoins intelligible pour la collectivité en tant que représentation imprégnée d'informations et d'apprentissages sociaux »[342].

---

[340] *Ibid.*, p. 56.
[341] Arnaud CATHRINE, *Exercices de deuil*, *op. cit.*, p. 22.
[342] Anne-Lise HUMAIN-LAMOURE, « Le quartier des géographes en France », *in* Jean-Yves AUTHIER, Marie-Hélène BACQUE et France GUERIN-PACE (dirs.), *Le quartier : Enjeux scientifiques, actions politiques et pratiques sociales*, Paris, Editions La Découverte, 2007, p. 45.

Lieu d'enracinement face à la ville démesurée et déstructurant, « le quartier est souvent l'élément dominant de la vie sociale en ville. Il permet de créer un sentiment d'appartenance et donc de développer la notion de citoyenneté urbaine »[343]. La tradition sociologique de l'Ecole de Chicago y voit un lieu-milieu, un village urbain où se développent des liens entre les habitants : celle d'une sociabilité spontanée, sur le modèle nostalgique du village rural ou celle d'une appartenance communautaire : s'identifier à un quartier c'est d'identifier à un mode d'habiter, à des pratiques et des représentations particulières.

Ainsi les occurrences de noms de quartiers dans notre corpus sont-elles particulièrement signifiantes et structurantes : elles organisent l'espace de la ville et l'identité de ceux qui l'habitent. Cette structuration de l'espace se construit également dans un réseau d'opposition particulièrement observable dans une ville qui a été déchirée par le mur : au-delà de l'opposition fréquente entre quartiers riches et quartiers pauvres, quartiers centraux et quartiers périphériques, les différences entre quartiers de l'est et quartiers de l'Ouest, quartiers capitalistes et quartiers communistes, quartiers d'élites et quartiers de marginaux datant du temps du Mur ont durablement irriguées les identités urbaines berlinoises. Ce jeu d'oppositions entre les différents quartiers de la ville permet ainsi aux personnages du roman d'Arnaud Cathrine de se définir par la négative : s'identifier à un quartier c'est aussi lui opposer les autres, les rendre étrangers à soi-même. Ainsi Anna, l'héroïne de *Faits d'hiver*, originaire de Prenzlauer Berg, un ancien quartier de l'Est, se sent-elle désorientée comme dans une ville étrangère lorsqu'elle se rend à Charlottenburg, quartier de l'ouest :

> Je ne viens jamais à Charlottenburg. J'ai l'impression de découvrir une ville nouvelle.
> Charlottenburg, c'était le quartier de tes parents. C'était l'ouest. Je ne faisais pas partie de cette vie-là.[344]

C'est le même sentiment de désorientation que ressent Elisabeth, l'héroïne de *Die freien Frauen*. Elle aussi se rend à Charlottenburg. De son quartier de Mitte, elle se rend sur les lieux comme une touriste munie de son plan… pour finalement se perdre :

> Am Kaiserdamm stieg sie aus, den Stadtplan in der Hand, und sah, dass sie links davon durch ein Netz von kleinen Strassen sich würde durchfragen müssen zu einer, die ziemlich weit weg von ihrem Standtort lag, vermutlich in Grünen : Lindenallee.
> Also lief sie mit Stadtplan wie eine Touristin […].
> Als der Regen zunahm, vertiefte sich Elisabeth Schlosser noch einmal in den Stadtplan und verstand, dass sie ihn falsch herum gehalten hatte und weggelaufen war von der Lindenallee, statt sich ihr zu nähern.[345]

[343] Maryse FABRIES-VERFAILLIE, Pierre STRAGIOTTI et Annie JOUVE, *La France des villes: le temps des métropoles ?*, Paris, Bréal, 2000, p. 105.
[344] Arnaud CATHRINE, *Faits d'hiver*, *op. cit.*, p. 78.
[345] Irina LIEBMANN, *Die freien Frauen*, *op. cit.*, p. 138-139.

Ces deux extraits témoignent de la nécessité de ne pas penser le quartier de façon isolée : l'imaginaire social d'un quartier se construit également par la façon dont il est perçu par « ceux qui ne sont pas du quartier ». On affirme son identité « contre », ainsi lorsqu'Anna rencontre Jakob, le quartier devient un enjeu de revendication identitaire :

> J'ai fait la bise à Grace et nous avons réintégré le froid polaire de Berlin. J'ai détaché mon vélo et Anna s'est installée à l'arrière.
> -Tu habites où ? ai-je demandé.
> -Prenzlauer Berg.
> -Alors on est ennemis ! Moi, je suis à Kreutzberg.
> -En France, il y a une rivalité entre la Bretagne et la Normandie.Ca m'a souvent fait penser à Prenzlauer Berg et Kreutzberg.[346]

La comparaison avec l'attachement français à la région témoigne du profond ancrage identitaire du quartier et de ses limites : si la Normandie et la Bretagne sont rivales c'est qu'elles se ressemblent davantage qu'elles ne s'opposent, de même les quartiers de Prenzlauer Berg et Kreuzberg connaissent une évolution qui les rapprochent depuis la Chute du Mur. Pour cela, il convient cependant d'envisager plus précisément l'organisation spatiale de ces différents quartiers dans la ville et leur évolution historique.

. *Structure spatiale historique*

En effet, Berlin, par son histoire, suit une évolution spatio-sociale très différente des autres capitales européennes comme l'indique l'étude d'Hartmut Häussermann[347]. La capitale de l'Allemagne réunifiée, qui compte aujourd'hui plus de 3 millions d'habitants, se caractérise tout d'abord par une polarité entre un centre densément peuplé et des zones résidentielles de périphérie et cela depuis le XIX^{e} siècle. L'équilibre entre ces deux pôles a beaucoup évolué au début du XX^{e} siècle : en 1871 le rapport était de 90/10 pour le centre contre 50/50 en 1919. De fait la population berlinoise n'a cessé de décroître depuis le pic de population de 1912 (plus de deux millions d'habitants dans le *Berlin Innenstadt*) ; « dans les arrondissements centraux de l'Est, il n'y a plus en 1995 qu'environ un tiers de la population de 1943 et dans ceux de l'Ouest, la densité de la population a au moins diminué de moitié dans le même laps de temps. Par contre, dans les arrondissements périphériques, elle a augmenté »[348] C'est d'ailleurs en 1920 que la nouvelle commune urbaine (le grand Berlin) se constitue : elle comprend alors 8 villes, 59 communes rurales et se divise en 20 arrondissements.

---

[346] Arnaud CATHRINE, *Faits d'hiver*, *op. cit.*, p. 87‑88.
[347] Hartmut HAÜSSERMANN, « Transformations socio-spatiales à Berlin : une évolution entre permanence et mutation », *in* Gilles DUHEM, Boris GRESILLON et Dorothée KOHLER (dirs.), *Paris-Berlin : regards croisés sur deux capitales européennes*, Paris, Anthropos, coll. « Villes », 2000, p. 133.
[348] *Ibid.*, p. 148.

La structure spatio-sociale s'organise autour d'une zone allant du Nord-Ouest (quartiers de Wedding, Weissensee, Prenzlauer Berg et Spandau) au Sud-Est (quartiers de Neukölln et Treptow et dans une moindre mesure Köpenick, Friedrichshain et Kreuzberg) où réside la majorité de la population ouvrière. A l'intérieur de cette zone, on peut distinguer les quartiers industriels (Wedding, Spandau et Treptow) et les quartiers réservés uniquement à l'habitation, où aucune usine n'est localisée (Kreuzberg, Friedrichshain). Ces quartiers sont également à part inégale, les lieux d'habitation des employés, une catégorie sociale en forte expansion à Berlin au début du siècle, due notamment à l'importance de la bureaucratie de gouvernement, aux sièges sociaux de banques et de *konzern* industriels. Cet espace fortement ségrégatif n'exclue pas, à la différence de Paris, une certaine mixité sociale au sein de ses différents quartiers : la *Berliner Mischung* est érigée en modèle. Cette mixité correspond en effet à la structure des *Mietskasernen,* (littéralement « casernes d'habitation locative ») ces immeubles organisés entre bâtiments sur rue, plus spacieux, réservées aux familles les plus aisées et bâtiments sur cour plus serrées pour les familles les plus pauvres, qui se sont multipliés à Berlin au XIX° siècle. Cependant en 1925, les critiques des spécialistes de l'urbanisme berlinois se multiplient au sujet de ces logements aux conditions d'hygiène et à la qualité de vie peu satisfaisante et conduisent à des nouvelles constructions de lotissements (*Siedlungen*) dans des zones éloignées du centre : conçues par les architectes du Bauhaus, ces habitations d'un nouveau genre, vont de paire avec un nouveau confort d'habitation (eau chaude et salle de bain pour chaque appartement), une certaine mixité sociale (ce sont souvent des logements destinés à des classes moyennes qui sont installés dans des quartiers plus bourgeois), et une rationalisation de l'habitation (les plans sont standardisés). On peut par exemple citer le lotissement « *Unkel Tom's Hütte* » (La Case de l'oncle Tom), installée malgré les protestations de ses habitants dans le très bourgeois Zehlendorf. Ce sera la dernière tentative de constructions planifiées à grande échelle.
En effet, après la seconde guerre mondiale et ses destructions conséquentes puis la construction du Mur, le déménagement des sièges des sociétés à l'ouest provoquent un abandon des constructions et la disparition de la main d'œuvre qualifiée et des élites économiques sur le sol berlinois. La demande sur les grands appartements de centre ville se raréfie et rend possible dès 1960 l'apparition de logements communautaires (*Wohngemeinschaften*), encore très nombreux aujourd'hui. Cette nouvelle mode favorise encore le déplacement des populations favorisées vers des zones résidentielles.

A l'est, les grands ensembles de construction préfabriquée (*Plattenbau*) ont la préférence des citoyens de l'ex RDA pour leur confort. Les immeubles du centre-ville ne sont en effet pas entretenus et leur état se dégrade fortement ou ils sont purement et simplement rasés : on a en effet plus démoli à Berlin entre 1950 et 1970 que lors des destructions massives de la guerre ! Ces grands ensembles, majoritairement situés en périphérie, sont le lieu de résidence de la classe

moyenne socialiste tandis que l'élite (les cadres du parti, les scientifiques et les artistes reconnus) habitent les derniers appartements bourgeois du centre et ou de superbes villas dans la verdure. Les quartiers du centre et leurs immeubles décrépis concentrent ainsi une population de marginaux et d'esprits critiques, c'est le cas des quartiers de Prenzlauer Berg et de Friedrichshain, véritables îlots contestataires et bastions de la contre-culture est-allemande.

. *Evolutions et perspectives*

Aujourd'hui, les traces de cette évolution parallèle sont encore largement perceptibles : en effet la répartition de la population par catégorie sociale est inversée entre ex-Berlin Est et ex-Berlin Ouest. A l'ouest l'espace se structure peu ou prou comme au début du siècle : les quartiers ouvriers (Wedding, Neukölln, Spandau…) restent les mêmes et se situent plutôt en centre ville à l'opposé des quartiers privilégiés (Zehlendorf, Wilmersdorf) en périphérie : ainsi « […] dans la partie occidentale de Berlin, on observe une disparité très claire entre le centre et la périphérie : le pourcentage d'habitants gagnant plus de 2500 Marks par mois augmente à mesure qu'on s'éloigne du centre »[349]. A l'est au contraire, les catégories privilégiées se retrouvent aujourd'hui plutôt dans le centre (Mitte, Prenzlauer Berg) tandis que les densités de population ouvrières les plus importantes se retrouvent à Marzahn, Hohoenschönhausen ou Hellersdorf. Ces constatations nous amènent à relativiser la mixité berlinoise, en effet aujourd'hui les structures socio-spatiales des quartiers se renforcent : les quartiers pauvres deviennent de plus en plus pauvres, les quartiers riches de plus en plus riches. La réhabilitation participe également de ce phénomène comme l'explique Klaus Brake : « Les mutations proviennent de deux phénomènes. D'une part, on transforme volontairement la ville pour la préparer à ses nouvelles fonctions de métropole et de capitale, ce qui provoque des augmentations massives mais sélectives de la valeur des terrains, leur viabilisation et l'édification de nouveaux bâtiments, et induit par là même des phénomènes d'éviction. D'autre part, la mutation des structures économiques, qui peut être comparée à un processus d'érosion industrielle […], produit des friches innombrables. […] La densification que connaissent par exemple les quartiers de la Lehrter Bahnhof, de la Dorotheestadt, de l'Alexanderplatz, de la Potsdamer Platz et de Zoo augmente fortement leur centralité. Cela contribue à un éclatement de la structure des centres (qui étaient jusque là relativement équilibrée) et augmente le risque de polarisation et de saturation »[350].

[349] *Ibid.*, p. 154.
[350] Klaus BRAKE, « Métamorphoses berlinoises », *op. cit.*, p. 221‑222.

. *Le quartier, lieu-milieu*

. *Mitte*

L'héroïne du roman d'Inka Parei se fait ainsi le témoin d'un de ces terrains de la réhabilitation des friches berlinoises et de la renaissance de ces centres. Le quartier du Mitte, où elle habite dans un squat, change complètement de statut à la chute du Mur : de quartier périphérique (car à proximité du Mur) aux immeubles délabrés, portant parfois encore les stigmates de la dernière guerre, le quartier regagne de sa centralité par le biais d'importantes rénovations. Dans ce passage, la narratrice montre comment l'ouverture d'un café provoque une gentrification du quartier et décrit bien comment ce processus par lequel le profil sociologique et social d'un quartier se transforme au profit d'une couche sociale supérieure est progressif. La description des clients du café suffit par quelques détails à nous indiquer cet embourgeoisement en cours :

> An diesem eisigen, smoggrauen Morgen trage ich einen meiner letzten Zwanzigmarkscheine in das neue Café am Weinbergsweg.
> Früher war hier ein Schuhladen. Ein schon seit Jahren ausgeblutetes Geschäft, an dem ich täglich vorbeigegangen bin, ohne jemals einen Menschen hineingehen oder herauskommen zu sehen. Hinter oranger Sonnenschutzfolie stand immer das gleiche bocksfüssige Paar Schnürschuhe, Pumps mit Plastiküberzug und Kinderstiefel aus schwarzem Lack. Der alte Schriftzug über der Tür, eine Reihe schmutziger, naiv geschwungener Buchstaben, ist nicht entfernt worden und gibt dem Lokal offenbar seinen Namen.
> Schon jetzt ist der Laden gut besucht. Mondäne Freiberufler sitzen ruhelos und übersättigt vor den Resten ihrer Sektfrühstücke. Drei Handwerker gießen sich gegenseitig Schnaps in den Kaffee. Eine alte Frau brockt Weißbrot in ihren Eintopft aus Schweinefleisch und weißen Bohnen. Und der neue Wirt, dem Andrang kaum gewachsen, schwirrt im Taumelflug mit nasser Stirn, zwischen den Gästen hin und her.[351]

Si le propos sociologique de l'auteur est soutenu par la comparaison avec le magasin de chaussures désuet et puis celle de l'intérieur vivant et rempli du nouveau café, c'est que la perception identitaire des quartiers se nourrit bien souvent de comparaisons.

Une autre observatrice du quartier de Mitte est Elisabeth Schlosser dans le roman d'Irina Liebmann *Die Frein Frauen*. Contrairement à la « boxeuse d'ombres », la narratrice, âgée d'une cinquantaine d'années vit à Berlin, et plus précisément dans ce quartier de Mitte depuis l'enfance. Le roman fait écho à cette perception du quartier comme village avec ses figures connues, et ses lieux chargés de souvenirs, comme le café de la Rosenthaler Strasse où elle a ses habitudes. Issue d'une famille russe germanophone, son histoire se fait le témoignage d'une certaine classe pauvre à moyenne issue de l'Allemagne de l'Est et se prend d'un intérêt particulier pour l'histoire du quartier et ses liens avec l'histoire juive de la capitale. En effet, le quartier de Mitte fut d'abord un quartier d'ouvrier et le lieu d'accueil et de transit de la diaspora juive de toute l'Europe orientale au début du XXI° siècle. C'est le quartier du premier roman berlinois, le *Berlin Alexanderplatz,*

[351] Inka PAREI, *Die Schattenboxerin*, *op. cit.*, p. 43-44.

d'Alfred Döblin. Quartier juif, puis quartier ossi, le Mitte est à l'image d'Elisabeth, qui peine à trouver de nouveaux repères identitaires dans ce nouveau Berlin. La centralité retrouvée de ce quartier, marginalisé durant le temps du Mur, a ses gagnants comme Manne Schubert, son voisin qui investit dans le patrimoine immobilier du quartier, et ses laissés pour compte, comme les commerçants des brocantes du quartier, obligés de plier bagage avec l'embourgeoisement de ses habitants. Le roman évoque la rénovation de son immeuble, dernier vestige de l'ancienne pauvreté du quartier :

> Männer brüllten vor dem Haus, Presslaufthämmer waren zu hören, gerade wurde ein Kran aufgerichtet. Was hatten die vor? […]
> Unten stand sie einer Höhle gegenüber – das halbe Parterre-Geschoss war herausgerissen, der Laden des Optikers gleichsam ausradiert, nur ein paar Stahlträger hielten die übrigen vier Etagen.[352]

L'usage du verbe « ausradieren », gommer en français, témoigne de cette impression d'une identité du quartier qui disparaît au profit d'une autre. La disparition de ses repères quotidiens fait écho à ce cimetière disparu qui réapparaît de façon obsédante dans son rêve[353]. La réhabilitation du quartier est une violence pour Elisabeth qui ne le reconnaît plus.

Le quartier de Mitte, par son importance symbolique et touristique, apparaît également de façon plus anecdotique dans les autres romans du corpus. Le constat y est le même : un quartier en plein bouleversement, peuplé d'artistes et de jeunes branchés, où l'on décèle encore ça et là, quelques traces de son ancienne identité, nettement moins reluisante. Ainsi, Slav, le héros de Berlin Trafic, travaille dans une galerie d'art située dans la Linienstrasse :

> Un jour un peu moins froid que les autres, je me décide à aller dans la Linienstrasse pour voir si le galeriste que mon pote connaît n'aurait pas du taf pou moi. Ce n'est pas loin de la Volksbühne. C'est une rue bizarre, la Linienstrasse, miteuse pouilleuse par endroits et puis d'un seul coup, les cabinets d'architectes pullulent, il y a une librairie française, le petit *Zadig*, des galeries d'art tous les deux mètres… même les coiffeurs s'y sont mis, ils font galerie pour ne pas être en reste, ils exposent des montages de cheveux avec peaux de couille de zébu agrafées sur une bouse, c'est très tendance dans le quartier…[354]

Le temps où Mitte concentrait les contestataires du régime et les ossis les plus modestes est révolu. Julien Santoni dessine un véritable lieu-milieu peuplé d'artistes plus tellement marginaux, comme le metteur-en-scène Biberpelz, parodie de Frank Castorf, le médiatique directeur de la Volksbühne. Pour Peter Schneider également, le quartier est indissociable de ce théâtre. Construit peu avant la première guerre mondiale, contrôlé par le pouvoir jusqu'à la chute du Mur et aujourd'hui lieu de rassemblement de cette nouvelle vitalité artistique allemande. Le protagoniste se rend à deux reprises à la Volksbühne. La première fois, au chapitre 2 du livre II, il assiste au

[352] Irina LIEBMANN, *Die freien Frauen*, *op. cit.*, p. 151.
[353] *Ibid.*, p. 40.
[354] Julien SANTONI, *Berlin trafic*, *op. cit.*, p. 101.

dernier spectacle de son ami et poète Theodore Warenberg : un spectacle conceptuel qui veut mettre en lumière la haine que se vouait les allemands du temps du Mur. Le « public » qui vient assister à la représentation, composé d'activistes anarchistes, lui apparaît aussi menaçant que les squatteurs qui ont investi son immeuble :

> Auch das Publikum, das er durch die Türen in den Kassenraum strömen sah, ließ ihn an die Rigaer Straße denken. Es waren durchweg junge Leute in dunklen Sachen, viele von ihnen martialisch aufgemacht, mit kunstvoll lackierten und verklebten, an Nagelbretter erinnernden Frisuren. […][355]

Eduard retrouve à la Volksbühne la population qui habitait le quartier et celui de Friedrichshain qui lui est ainsi associé, du temps du Mur. A la fin du roman, il retourne au théâtre pour assister à la cérémonie d'hommage organisé pour le décès de son ami. Le quartier est recouvert des textes de Theo. Mais le public présent est bien différent de la première fois : à l'image du quartier, les jeunes activistes ne sont plus là, remplacés par une élite politico-médiatique. L'auteur ironise de cette réunification qui fait voisiner le bâtiment massif aux trois lettres (OST) aux néons bleus et les opportunistes de tous bords venus assister à l'événement culturel :

> Einige der jüngeren Theatergäste machten den Anfang, die Witwen taten es ihnen nach, und schließlich setzten sich alle, die Würdenträger mit ihren Bodyguards und die Träger der Nasen-Lippen-Ohren-Insignien aus der Gegenwelt, gemeinsam auf den Fussboden. Was Eduard sah, war ein Sit-in aller Fraktionen in der Stadt, vielleicht sogar aller Parteien, die einander seit der Gründung der beiden deutschen Staaten bekämpft und verleumdet hatten und nun in andächtigem Lauschen die Köpfe und die Waffen senkten. […][356]

Peter Schneider dénonce ici une mascarade : une mise en scène fallacieuse d'une époque révolue et la récupération politique qu'a toujours voulu dénoncer le poète décédé. Eduard quittera rapidement la manifestation.

Pour les autres écrivains du corpus, c'est surtout en tant que quartier du centre (c'est le sens du mot Mitte), carrefour de la ville ou quartier de tourisme que le quartier est convoqué. Chez Cécile Wajsbrot, l'évocation des particularismes de Mitte se fait par la longue description de l'Alexanderplatz, un des rares lieux du quartier qui n'est pas encore gagné par la gentrification galopante à l'œuvre dans le quartier. Ce n'est d'ailleurs pas un lieu d'habitation à la sociologie bien définie, au contraire c'est un lieu de passage, anonyme et sans histoire :

> J'aime Alexanderplatz parce que les gens ne sont ni riches ni pauvres, ils sont, tout simplement, parce qu'ils n'habitent pas là, ils passent.[357]

[355] Peter SCHNEIDER, *Eduards Heimkehr*, *op. cit.*, p. 182.
[356] *Ibid.*, p. 371-375.
[357] Cécile WAJSBROT et Brigitte BAUER, *Fugue*, *op. cit.*, p. 72.

Chez Jean-Philippe Arrou-Vignot, Mitte c'est aussi l'Alexanderplatz et plus exactement le Forum Hotel où réside Meyer Meyer qui fait l'objet d'occurrences. Le narrateur y arrive presque par hasard :

> Je marchai longtemps. Quand je débouchai sur Alexander Platz, le soir commençait à tomber, une foule échappée du U-Bahn se pressait sur l'esplanade. Bordant la place, un bâtiment de plus de trente étages, couronné d'une enseigne lumineuse dont une ettre manquait. Le Forum Hotel. Quelques flocons silencieux commençaient à tomber.[358]

L'histoire du quartier est brièvement évoquée par l'intermédiaire du personnage d'Ilse. La jeune femme est originaire de Berlin-Est : sa mère, professeur de français au lycée Lénine de Mitte devenu le lycée John Lennon…Le narrateur se rend également le Pergamon Museum comme le héros de *Palladium* qui en devient un visiteur régulier. Chez Monioudis, le discours sur le quartier se limite à des ballades contemplatives dans la Museuminsel.

. *Friedrichshain*

Si chez Schneider, Friedrichshain est associé à Mitte, c'est parce que ces deux quartiers du centre connaissent la même destinée avec une réhabilitation un peu plus lente pour Friedrichshain. Le quartier, ancien bastion anarchiste est encore en cours de transformation. Traditionnellement la réhabilitation a pour but d'éviter la destruction des bâtiments à valeur architecturale ; s'ensuit une modification des populations dans les quartiers dégradés, au profit des couches sociales plus aisées ce qui amplifie la ségrégation sociale. C'est ce moment de transition que tente de saisir le roman de Schneider, en nous proposant un point de vue qui s'abstient de tout manichéisme. Eduard est confronté à une situation difficile : son héritage, un immeuble de la Rigaer Strasse, est squatté par une communauté de mouvance anarchiste. Les difficultés qu'éprouvent Eduard pour réussir à récupérer puis vendre son bien occupent une place non négligeable dans le roman. L'histoire de cette vente se divise en trois parties : un premier chapitre où le héros découvre les squatteurs dans une curiosité teintée de fascination. Il se rend ainsi plusieurs fois sur les lieux, notamment sous une fausse identité afin de recueillir leurs confidences. Puis suite à l'intervention de Niesling, sa dernière visite se termine dans un bain de violence. La confrontation se fait ensuite par médias interposés, tandis qu'Eduard suit l'évolution d'un jeune homme de la communauté des squatteurs, blessé par Niesling et ses sbires. Ce conflit juridique et médiatique permet à Eduard de mener une enquête sur l'origine polémique de cet héritage et de retrouver ainsi plus de sérénité tant du point de vue de son histoire que de recul dans la gestion du bien et de sa vente. Le discours de Peter Schneider sur ces temps troubles de la réunification s'abstient de tout manichéisme : par leur méthode d'intimidation (ils envoient une charogne de porc à Eduard) et leur absence de discernement (ils accusent à tort l'aïeul d'Eduard d'avoir participé à la

[358] Jean-Philippe ARROU-VIGNOD, *Histoire de l'homme que sa femme vient de quitter*, *op. cit.*, p. 46.

spoliation nazie), leur combat comprend également une part d'illégitimité. De même le compromis trouvé pour la vente exclut de les considérer comme des victimes de la réhabilitation architecturale. Eux aussi ont intégré les codes et les lois du capitalisme nouveau.

Chez Santoni, Friedrichshain est également un lieu investi par la jeunesse, mais il s'agit plutôt d'une jeunesse dorée. Le roman de Santoni est publié près de dix ans après celui de Peter Schneider, et correspond bien à l'évolution de la sociologie du quartier qui tend vers un embourgeoisement et une identité festive. Le héros suit Ada, la jeune danseuse dont il va tomber amoureux, dans un bar de la Simon-Dach-Strasse, une artère réputée pour ses lieux de sortie qui fut un des points de départ de développement du quartier.

> Même à vélo dans la grande nuit, elle est encore délicieuse avec ses mitaines vert pomme, son ridicule chapeau péruvien et son manteau informe qui lui donne un air d'épouvantail. Le Grizzi est à Friedrichshain. On file vers l'Est. Ada pédale comme une damnée. On fend l'air froid, on descend à toute allure Unter den Linden, on passe entre le Palais de la République en breloque et le Dom, on tombe sur l'Alex et on prend la Karl-Marx Allee jusqu'à la Warschauerstrasse.
> Elle tient absolument à m'emmener dans ce sous-sol mal éclairé, le Grizzi Bizzi, dans les entrailles de la Simon-Dach Strasse… Lorsqu'on a descendu le petit escalier pentu aux murs gaufrés d'affiches, ce qui surprend le plus dans ce café, c'est l'étrange bruit de pluie qui vient des murs… comme des gouttes qui tombent en résonnant d'un son clair au fond d'une grotte où se creusent des lacs énormes au matin du monde… La petite salle est enfumée. On enlève nos pelures…frigorifiés, le visage cuit par le froid, assomés par la chaleur du café… On reste un instant sans rien dire à se réchauffer à la flamme d'une bougie gigantesque, perroquet de cire venture aux plumes arc-en-ciel, fichées dans une bouteille de pinard que l'on devine à peine.[359]

Le café est situé en sous-sol et semble caché : allusion aux nombreux lieux clandestins se multipliant dans le quartier. C'est également le récit d'une soirée clandestine qui permet à Arnaud Cathrine d'évoquer Friedrichshain dans *Faits d'hiver*. La soirée est organisée par Grace, une jeune femme noire et transsexuelle, un des liens entre les deux héros Jakob et Anna :

> Stefan a appuyé sur l'interphone et les mystérieux occupants nous ont ouverts.
> Une porte s'est entrebâillée à gauche dans le hall. Stefan m'a précédé. Un type d'une quarantaine d'années nous a demandé les trois euros réglementaires et nous a laissés passer.
> A droite dans le couloir se trouvait la cuisine. Une feuille était scotchée sur la porte. On pouvait y lire « Dîner du peuple ». Quelques personnes y stationnaient, une assiette en carton dans les mains. […]
> Le reste de l'appartement était plongé dans une semi-obscurité. Je ne sais pas combien de personnes avaient trouvé refuge ici ; bien plus que l'endroit n'était supposé en contenir, en tout cas.
> Nous nous sommes faufilés. Le temps de laisser nos blousons sur un tas de vêtements, nous nous sommes dirigés vers un comptoir improvisé. Stefan m'a tendu une bière.[360]

Friedrichshain conserve donc dans notre corpus une identité alternative qui le distingue du quartier de Prenzlauer Berg avec qui il est souvent associé, en tant qu'ancien quartier de l'est. Ce dernier arrondissement est aujourd'hui considéré comme un des points d'ancrage de la nouvelle

[359] Julien SANTONI, *Berlin trafic*, *op. cit.*, p. 185‑186.
[360] Arnaud CATHRINE, *Faits d'hiver*, *op. cit.*, p. 57‑58.

identité berlinoise. C'est probablement pour ces raisons que Friedrichshain en tant que quartier en pleine mutation est moins investi dans notre corpus, les auteurs lui préférant Prenzlauer Berg, où la rapidité du changement permet d'en faire un lieu-témoin plus favorable pour rendre compte des mutations à l'œuvre dans la capitale allemande.

. *Prenzlauer Berg*

Prenzlauer Berg a en effet considérablement évolué depuis le temps de la Wende. Le quartier qui abritait comme Friedrichshain les contestataires du régime, les artistes et les fêtards de l'ancien régime communiste s'est totalement métamorphosé. Relativement épargné par les ravages de la guerre, sa réhabilitation et la modernisation des habitations fut moins longue, ce qui explique sa situation exceptionnelle. Depuis le début des années 1990, sa population a considérablement augmenté, atteignant 151.694 habitants recensés le 31 décembre 2012[361]. De même la part d'étrangers contenue dans ce nombre d'habitants a été multipliée par 10 : passant de 1,6% en 1990 à 10,1 % en 2009 ! Ces étrangers, en grande majorité issus de pays riches (français, anglais, américains, espagnols) ont fortement contribué à changer le quartier.

Arnaud Cathrine choisit ainsi de situer ses personnages dans le quartier de Prenzlauer Berg. Ces personnages, qu'il s'agisse d'Anna dans *Faits d'hiver* ou de Kaspar dans *Exercices de deuil,* ont tous deux vécu dans ce quartier, dans lequel ils avaient également leurs repères (l'école de théâtre Ernst Busch pour Kaspar) et leurs lieux de sortie (la Kulturbrauerei pour les deux). En tant que lieu investi et approprié, il a une place prépondérante dans leur territoire berlinois. Dans les deux cas, il est envisagé de ce point de vue rétrospectif qui implique nostalgie et tristesse du deuil encore en cours. Pour Anna aussi le quartier est encore investi de la présence de Bastian :

> [au téléphone avec Grace]
> -il ne fallait pas retourner tout de suite au Mauer Park.
> Je soupire.
> -Prenzlauer Berg est plein de lui. Je ne connais pas un endroit que nous n'ayons pas traversé tous les deux. Alors… […]
> Je raccroche et je contemple l'immeuble de mes parents, de l'autre côté du Mauer Park. Je sèche mes yeux.[362]

Pour les deux personnages, il est associé à leur mode de vie étudiant et festif. Ainsi la description de « la chambre de Prenzlauer Berg » qu'il partageait avec Roman témoigne de leurs moyens limités et d'une installation provisoire entre ces quatre murs :

> Je t'écrivais dans la chambre de Prenzlauer Berg. Tu te souviens, le plafond boursouflé et noirci par les fuites d'eau, le papier peint marron avec ses fleurs jaunes qui nous rassuraient, le lino rayé

[361] *Statistik Berlin Brandenburg*, https://www.statistik-berlin-brandenburg.de/, consulté le 10 avril 2013.
[362] Arnaud CATHRINE, *Faits d'hiver*, *op. cit.*, p. 54-55.

> et cette odeur âcre, tout était resté en l'état (inutile d'engager les travaux, disais-tu, juste se casser aux premiers signes de l'effondrement […].[363]

Le roman *Spielzone* de Tanja Dückers est un roman en deux parties consacré à deux quartiers de Berlin opposés par bien des points : Neukölln et Prenzlauer Berg. Le passage de l'un à l'autre intervient avec le déménagement du personnage de Katharina d'un quartier à l'autre. La deuxième partie, sobrement intitulée *Die Sonnenburger Strasse*, est consacrée à son installation et à la découverte de ses nouveaux voisins et de leur mode de vie. Le quartier se définit par une offre pléthorique de lieux de sortie « alternatifs » :

> Die Sonneburger ist eine Sackgasse, ich wohne drei Häuser vor der Ruine an der S-Bahn. Gegenüber ist die Bewag, ein riesiges, dunkles Gebäude, in dem ich noch nie einen Menschen gesehen habe, wo aber immerzu, Tag und Nacht, in allen Stockwerken, Licht brennt. Vorne an der Gleimstrasse gibt es ein Kino und lauter kleine Kneipen, besonders die Gay-Szene ist hier angesiedelt, « Café Amsterdam », « Schall und Rauch » und der « Potato Shop », eine Wohnzimmerbar, die man nicht findet, wenn man nicht weiß, wo sie ist. Es ist noch nicht Überläufen hier, kein Kollwitz-Platz-Touri macht ein halbstündiger Fußmarsch hierher.[364]

Ce bref passage met en lumière la difficulté d'appréhender le quartier comme une unité homogène. Ici l'auteur introduit des nuances dans son analyse du quartier de Prenzlauer Berg : aux environs de la Sonnenburger Strasse s'oppose le coin de la Kollwitz Platz réservée aux touristes. Ces nuances témoignent d'une évolution qui n'est pas uniforme et qui tend à témoigner que le sentiment d'appartenance à un quartier se construit sur un univers assez restreint. Cette forme de sous-ensembles territoriaux porte un nom en allemand, il s'agit du *Kiez.*

. *Une synecdoque du quartier : les Kiez*

Sorte de quartier à l'intérieur du quartier, le mot signifie littéralement « pâté de maisons ». Lorsqu'ils sont nommés par leurs habitants, ils portent souvent le nom de la rue ou de la place d'où est partie sa réputation et s'étend sur les quatre à cinq rues alentours. Ils sont l'expression d'une territorialité affirmée : le Kiez, c'est l'endroit où l'on habite, là où se conjugue l'art de vivre à la berlinoise, entre forte présence de la nature avec parcs et airs de jeux mais aussi toutes les commodités, du supermarché aux petits commerces. La notion de *Kiez* est directement liée au renouveau de la ville et à sa gentrification. Les anciens quartiers de l'Est, Prenzlaeurberg et Friedrichshain, en perpétuel renouveau depuis la chute du mur se jalonnent donc de *Kiez*.

Chez Dückers, ce choix d'une échelle encore plus ramassée est rendu sensible dès le titre de chacune des deux parties du roman : *Die Thomasstrasse* et *Die Sonnenburger Strasse* sont des espaces délimités qui correspondent à la définition du *Kiez.* Les lieux évoqués appartiennent à

[363] Arnaud CATHRINE, *Exercices de deuil*, *op. cit.*, p. 17.
[364] Tanja DÜCKERS, *Spielzone*, *op. cit.*, p. 111.

l'environnement immédiat des personnages : ainsi les chapitres correspondant à *Die Thomasstrasse* évoquent le cimetière de la rue, et des magasins situés à proximité (le Döner Laden, Zauberkönig, Karstadt…). Les personnages dont on suit l'évolution parallèle se reconnaissent parce qu'ils sont voisins, comme Rosemarie, témoin avisée de l'évolution du quartier de la Thomasstrasse. Sur un mode synecdotique, Tanja Dückers explore un microcosme urbain qui lui permet d'exprimer au mieux les liens particuliers entre un quartier et ses habitants. Sa métonymie de Prenzlauer Berg par le biais de la Sonnenburger Strasse dresse le portrait d'un quartier en complet renouveau, une « zone de jeu » pour cette nouvelle génération du « post-matérialiste » qu'elle s'est attachée à décrire[365].

Perikles Monioudis évoque également Prenzlauer Berg, un quartier dans lequel il a vécu[366], dans son roman *Palladium*. Si ses personnages n'habitent pas le quartier, c'est avec les yeux de Marianne, la femme de Martin, que le lecteur découvre les lieux. La jeune femme, qui y conduit sa fille deux fois par semaine pour un cours de musique, s'y rend au chapitre IX pour acheter un chapeau, et ce chapeau est prétexte à une errance à travers une partie importante du territoire de Prenzlauer Berg qui s'accompagne de réflexions sur l'attitude étonnante de Martin. Les références précises à la topographie du quartier abondent : pas moins de 12 rues et places sont ainsi citées dans le chapitre. La jeune femme, en véritable flâneuse, prend plaisir à cette observation de la ville, à l'image du quartier qui semble tout entier dédié à cette oisiveté :

> Sie begibt sich in ein kleines, düsteres Café. Sie sieht an den Holztischen junge Leute, Gleichaltrige mit einem völlig anderen, womöglich freieren Leben, wie Marianne manchmal denkt. Auch sie könnte hier herumsitzen mit ihren siebenunddreißig Jahren.
> […] Junge Mütter gehen mit Kindern vorbei, Jugendliche mit Hunden, Pärchen, Alte.[367]

Le quartier apparaît comme un site dédié à la promenade de toutes les catégories de population caractérisé par une grande liberté de mouvement, la saison estivale ajoutant à ce cadre idyllique. Mais la balade est également l'occasion de constater les mutations à l'œuvre dans ce quartier assaini (*sanierte Stadteile*[368]) :

> Sie geht zur Kastanienallee vor und schlendert an den vielen kleinen Trödelladen vorbei, an den Bäckereien und Imbissrestaurants. Die verfallenen Häuser werden nach und nach saniert, die hohen Stuckfassaden mit den massiven Balkonen, er baut in den achtziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts. In der Allee wurden junge Kastanien gepflanzt. Mit umwickeltem Stamm stehen sie links und rechts der Straße.[369]

---

[365] Andréa LAUTERWEIN, « La Petite fille de Günter Grass ? Tu parles ! Entretien avec l'écrivain Tanja Dückers sur le nouveau réalisme des jeunes générations », *Documents, Revue du dialogue franco-allemand*, 2001, vol. 4, pp. 110‑118.
[366] Voir document d'enquête en annexe I.
[367] Perikles MONIOUDIS, *Palladium*, *op. cit.*, p. 98‑99.
[368] *Ibid.*, p. 99.
[369] *Ibid.*, p. 99‑100.

Alors qu'on plante des marronniers dans la rue qui porte le même nom, dans une quête d'authenticité géographique que l'auteur rapporte non sans ironie, le « parc du cimentière » a fait le deuil de sa fonction première pour accueillir des enfants, symboles de la vie même :

> An der Ecke geht Marianne die Pappelallee hinunter, sie gelangt zum kleinen Friedhofspark, bestanden mit Laubbäumen, Sträuchern und Bänken. Nur die vereinzelten Grabsteine weisen darauf hin, dass hier ein Friedhof war. jugendliche liegen im Gras, Mütter mit ihren Kindern; der frühe Nachmittag ist sehr heiß.[370]

Ainsi l'excursion de Marianne offre un contrepoint aux promenades de Martin qui le ramènent inévitablement vers le Pergamon Museum. Quand le héros s'échappe de la réalité de son travail et de son couple, en nourrissant des fantasmes qui l'amène vers un ailleurs conjugal et une autre temporalité, Marianne s'épanouit dans un « ici et maintenant ». La jeune femme, portée par son intuition, se décide brusquement à acheter un chapeau et prend plaisir à cette observation de la vie urbaine qui se déroule devant ses yeux.

. *Kreuzberg*

Le quartier de Kreuzberg connait lui aussi un succès important dans notre corpus. Au même titre que Prenzlauer Berg, il est un lieu témoin privilégié des mutations de la ville depuis la *Wende*. Si le quartier appartenait à l'ancien Berlin-Ouest, il se range également dans la liste des quartiers alternatifs, symptômes de cette nouvelle identité berlinoise. Mais son image sulfureuse et cosmopolite ne date pas d'hier. D'un ancien faubourg ouvrier, Kreuzberg et plus particulièrement le quartier est correspondant au code postal « SO 36 » est devenu « la petite Istambul », surnom attribué en raison de l'importante concentration de population d'origine étrangère majoritairement turque. Aujourd'hui encore, on estime à 1/3 le nombre d'habitants du quartier de nationalité étrangère. De même, le quartier est ancien fief anarchiste pour lequel la date du 1er mai est souvent synonyme de violence et de débordements en tous genres : en effet depuis 1987, le quartier est le théâtre d'émeutes entre policiers et militants d'extrême gauche. Encore aujourd'hui, et malgré sa gentrification avancée, le quartier conserve son aura de vivier alternatif et cosmopolite également fréquenté par la scène homosexuelle.

S'ils sont absents de notre corpus, il faut cependant mentionner deux succès en librairie qui ont contribué dans les années 2000 à faire de Kreuzberg un quartier littéraire et qui ont façonné l'imaginaire social du quartier. Le premier *Herr Lehmann*[371], de l'écrivain et chanteur du célèbre groupe *Element of Crime*, publié en 2001 et ayant fait l'objet d'une adaptation cinématographique, fait le portrait d'un trentenaire pas pressé de grandir dans les mois qui précèdent la Réunification.

[370] *Ibid.*, p. 101.
[371] Sven REGENER, *Herr Lehmann*, Berlin, Eichborn, 2001, 297 p.

Le quartier y est décrit comme le terrain d'amusement idéal pour cet adolescent attardé qui fréquente assidument les bars de son Kiez. Le premier roman de la romancière Yade Kadra, *Selam Berlin*[372], publié en 2003, fait le portrait d'une famille turque installée à Kreuzberg et rend compte des problématiques identitaires d'une population partagée entre leur pays d'origine et leur ville d'adoption.

Dans notre corpus, le quartier de Kreuzberg est régulièrement nommé sans pour autant constituer un terrain fictionnel privilégié de nos auteurs. Arnaud Cathrine choisit cependant d'y faire évoluer un des narrateurs de *Faits d'hiver*, le jeune Jakob. Les éléments d'une appropriation de l'espace sont progressivement amenés : la Muskauerstrasse où vit Jakob, l'Oranienstrasse, l'artère commerçante du Kiez, et ses bars. Ainsi le café *Bierhimmel* où travaille sa mère et devant lequel il passe régulièrement[373] est connu pour accueillir des rencontres de communautés homosexuelles, de même que le bar iconoclaste *Roses* où Stefan emmène Jakob :

> Stefan m'a entraîné avec lui et nous avons gravi les quelques marches qui mènent à la porte du Roses.
> Les murs étaient recouverts d'une sorte de fourrure rose et le comptoir central laissait apercevoir une femme coiffée très court, plutôt forte. Elle a souri lorsqu'elle a vu Stefan. Elle lui a fait la bise. Moi, elle m'a serré la main. […]
> Deux garçons s'embrassaient dans un grand canapé à côté de nous. D'autres discutaient en parlant fort car la musique était assourdissante.
> Stefan m'a indiqué une salle au fond, tout aussi petite que la première. Nous nous sommes installés à une table libre.
> -C'est alternatif, a annoncé Stefan comme un connaisseur.[374]

Ainsi Arnaud Cathrine fait il de Jakob un habitant crédible du Kreuzberg des années 2000, par sa connaissance fine du quartier et de ses habitants. Il témoigne de la vie d'un quartier festif, commerçant et tolérant et accueillant en son sein une grande mixité de population. C'est cette même carte postale du coin de SO 36 qu'il reprend dans *Exercices de deuil*, où le quartier est brièvement évoqué comme un lieu de sortie où le narrateur à ses habitudes :

> Je me suis acheté un appartement à Potsdamer Platz. J'en ai pris pour quinze ans de remboursement. Ils ont tous trouvé ça incompréhensible ici. Dans le même temps, je me suis procuré un vélo pour sortir le soir à Kreuzberg, et voilà.[375]

C'est dans l'ensemble un effet générationnel : en effet les trentenaires Tanja Dückers, Julien Santoni témoignent d'une même vision du quartier. Evoqué rapidement comme un lieu de sortie, il est chez les deux auteurs associé à un nom de bar.[376]

---

[372] Yadé KARA, *Selam Berlin*, Zürich, Diogenes, 2003, 384 p.
[373] Arnaud CATHRINE, *Faits d'hiver*, *op. cit.*, p. 9, 23, 28-30, 66.
[374] *Ibid.*, p. 66-67.
[375] Arnaud CATHRINE, *Exercices de deuil*, *op. cit.*, p. 21.
[376] Tanja DÜCKERS, *Spielzone*, *op. cit.*, p. 26 ; Julien SANTONI, *Berlin trafic*, *op. cit.*, p. 266.

Chez Inka Parei, bien au contraire, c'est la violence du 1er mai qui caractérise le quartier, théâtre de son agression traumatisante. Les chapitres 3 et 8 rapportent l'errance de l'héroïne et les différentes étapes de son calvaire. La narratrice qui a prévu de participer à la manifestation, décrit d'abord le quartier métamorphosé par la chaleur et le vent et la tension d'abord discrète puis palpable des esprits qui s'échauffent :

> Es ist ein heißer Tag, zu heiß für den Frühling. Kreuzbergs Straßen rund um den Görlitzer Bahnhof flirren vor Hitze und Sand. […] Der Schienenstrang […] befindet sich im Rückfall zu Wüste und Steppe.
> Es ist später Nachmittag. Das Viertel beginnt sich zu füllen. Bis aufs Dach vollgepackte Mittelklassewagen türkischer Familien suchen Parkplätze. Die Leute steigen aus, schlagen die Türen zu, schleppen müde Kleinkinder und die Reste ihrer Grillfeste in noch winterkühle Hauseingänge. Ein kleines Mädchen mit geschwärzten Vorderzähnen blickt von fast allen Fassaden, das Bild ist an den Rändern ausgefranst, gewellt von Plakatleim.[377]

La chaleur, la comparaison du quartier à un espace désertique, les verbes d'action (*zuschlagen, schleppen*), la mention des restes de viande et de l'incisive de la jeune femme sur le poster : par ce réseau d'images Inka Parei témoigne de la future bestialité des combats qui président à l'organisation du 1er mai. Les repères spatiaux de la narratrice ne semblent pas indiquer une familiarité bienveillante avec les lieux qu'elle traverse : ainsi les mêmes rues arpentées par Jakob dans *Faits d'hiver* deviennent sous la plume d'Inka Parei des « tronçon[s] poussiéreux, piqueté de troquets mal éclairés au faux air de cave, de tripots et de laverie »[378].

Alors que son objectif est le restaurant turc Ankara, voisin du supermarché brulé lors du 1er mai 1987, elle est prise dans un affrontement entre policiers et manifestants, ce qui la conduit à se réfugier dans le Görlitzer Park, tout près. Alors que la nuit tombe, diminuant encore sa capacité à s'orienter sereinement dans cette pagaille, elle est poursuivie par un chien au milieu de groupes de gens qui ne la voient pas, se réfugie dans l'ancien bâtiment de la gare, où un personnage inquiétant l'enferme. Faisant mine de lui offrir une bière, il lui arrache sa boucle d'oreille, lui parle dans une langue qu'elle ne comprend pas, puis en français. Le récit du viol proprement dit fait l'objet d'une ellipse, et la diégèse ne reprend que 5 chapitres plus tard, lorsqu'Hell se réveille dans le Görlitzer Park.

Ainsi chez la jeune auteure allemande, le même quartier, branché et aprécié des touristes, apparaît comme un espace menaçant où la connaissance des lieux n'est pas synonyme de familiarité avec eux. Si la présence d'une importante communauté turque est relatée, c'est la prise de possession d'un territoire par des activistes violents et anonymes en ce 1er mai qui interessent l'auteur. Seul Perikles Monioudis offre un contrepoint aux clichés relatifs à Kreuzberg : en effet

[377] Inka PAREI, *Die Schattenboxerin*, *op. cit.*, p. 14.
[378] Inka PAREI, *La boxeuse d'ombres*, traduit par Léa MARCOU, Paris, Pauvert, 2001, p. 21.

les rives apaisantes du Landwerkkanel offrent de salutaires moments d'apaisement au narrateur en pleine crise sentimentale. Le quartier est en effet mentionné lors de ses deux errances dans la ville aux chapitres 9 et 18.[379]

. *Neukölln*

Il convient tout d'abord de distinguer le Bezirk de Neukölln (division administrative comparable à l'arrondissement parisien) qui comprend les quartiers de Neukölln (situé dans les anciennes limites de la ville et au sud de Kreuzberg), et Britz, Buckow, Rudow et Gropiusstadt tous situés hors de la frontière dessinée par le Ring et dont nos romans font peu d'écho. Le quartier de Neukölln donc offre un point d'ancrage pour certains personnages de notre corpus, de même qu'il est un espace privilégié des transformations berlinoises. Quartier ouvrier accueillant une immigration importante, le quartier a longtemps souffert d'une piètre réputation, faisant régulièrement la une des journaux pour des problèmes de violence. En 2006 une école du quartier (Rütli-Obserschule) a fait l'objet d'une couverture médiatique importante, qui témoignait des difficultés des professeurs à intégrer les nombreux élèves d'origine étrangère et à endiguer la violence scolaire. Dès lors, et en dépit de son patrimoine architectural certain, le quartier ne figurait parmi les incontournables touristiques. Il convient cependant de noter qu'il connaît une évolution toute autre depuis ces dernières années : le « Reuter-Kiez », nom donné aux pâtés de maison faisant frontière avec le SO36 de Kreuzberg, devenant même un des lieux de prédilection des nuits berlinoises.

Seul Julien Santoni fait écho à cette réputation sulfureuse dans *Berlin Trafic* lorsqu'il mentionne le bordel où travaille Jiska que le narrateur rencontre à la fin du roman. A l'opposé de l'hôtel de passe de Salv, à Dahlem, qui vise une clientèle de luxe, le lieu accueille une clientèle misérable et dangereuse, représentative du quartier.

> *Wake up*, darling ! Nous on tapine à temps plein, on joue pas aux gigolos à temps partiel, mec…[…] On sait bien qu'à Dahlem, c'est pas la même musique. Tant mieux pour vos gueules… Nous, ici, à Neukölln, on dérouille sec dès qu'on ne rapporte pas assez de pognon ou quand on ne vient pas bosser. […] Et on fait pas ça avec vos biznessmen turcs qui vous paient de l'or. Nous, on se tape les pauv' tarés, des raclures qui te foutent sur la gueule pour un oui pour un non.[380]

Il faut cependant préciser que le phénomène de la prostitution n'a pas de quartier consacré à Berlin mais concerne plutôt quelques artères discrètes éparpillées dans la ville. Ainsi la mention de deux hôtels de passe ajoute en crédibilité. Cependant la prostitution homosexuelle a également

[379] Perikles MONIOUDIS, *Palladium*, *op. cit.*, p. 93, 180.
[380] Julien SANTONI, *Berlin trafic*, *op. cit.*, p. 296-297.

ses lieux dédiés mais il serait plutôt à chercher du côté de Schöneberg ou de Charlottenburg[381]. Dans cet extrait, Santoni renoue avec une esthétique proche du polar et on peut faire l'hypothèse que Neukölln offre le décor le plus convaincant parmi les quartiers de Berlin pour faire le récit de trafics en tous genres. Cette petite distorsion de la réalité géographique de la ville lui permet de gagner en efficacité narrative.

Dans l'ensemble, le quartier lorsqu'il est mentionné, échappe à sa réputation de zone dangereuse. Au contraire, il semble proposer un contrepoint idéal aux quartiers de l'est au renouveau fulgurant pour incarner un cliché berlinois qui tend à s'estomper : la ville provinciale, *Provinzberlin*, terrain privilégié du *Proll* (le prolo) allemand. Rien d'étonnant cependant que cet aspect du mythe berlinois ne concerne que les auteurs allemands Tanja Dückers et Inka Parei.

C'est le calme, voire l'inertie, qui prévaut dans ce quartier où les citadins s'ennuient. Ainsi Rosemarie, la petite retraitée de *Spielzone*, se réjouie de l'arrivée de jeunes étudiants qui redonneront peut-être vie à ce quartier :

> Rosemarie ist sehr froh, dass die beiden in ihr Haus gezogen sind, denn immer weniger junge Leute kommen in diese Gegend, und es gibt hier auch wirklich nichts außer Billigmärkten, Friedhöfen und Pitbulls.[382]

Et l'on comprend aisément que l'observation réciproque des personnages du roman de Tanja Dückers est avant tout motivée par le désœuvrement et la solitude qui caractérise la plupart des personnages : Rainer à la vie chaotique et solitaire, Laura l'adolescente incomprise, Rosemarie et ses petites manies…. La même image prévaut chez Inka Parei, où Neukölln est le premier lieu d'habitation de l'héroïne Hell lorsqu'elle est victime de viol. L'image du quartier se construit en opposition avec Kreuzberg : à l'agitation et à la dangerosité de Kreuzberg, succède un Neukölln paisible et rassurant :

> Unauffällig kann ich in mein von Tagespolitik unberührtes Neukölln schlüpfen. Entlang der mauerzerrissenen Harzer Strasse kann ich durch die gepflegte Zwanziger-Jahres-Siedlung der Beamtenwohnungsvereins bis zum waldmeisterfarbenen, von schlechter Luft ergrauten Eckhaus gelangen. Ich kann meinen Doppelbartschlüssel einstecken, ihn durchstoßen und im gutgebohnerten Treppenhaus wieder herausziehen, mich endlich sich fühlen. […] Hier ist immer still.[383]

Comme chez Tanja Dückers, le quartier de Neukölln se caractérise par une population prolétaire, adepte des achats à bas prix en témoigne la description de l'Hermannplatz et de son grand magasin Karstadt, véritable temple de cette « fièvre acheteuse » (« hiesige Kaufrausch »[384]). La

[381] voir à ce sujet : *Prostitution in Berlin*, http://www.spirit-of-berlin.de/prostitution/, consulté le 25 juillet 2013.
[382] Tanja DÜCKERS, *Spielzone*, *op. cit.*, p. 38.
[383] Inka PAREI, *Die Schattenboxerin*, *op. cit.*, p. 67‑68.
[384] *Ibid.*, p. 84.

douce quiétude des abords de son domicile est remplacé par une multiplication des stimulations sonores (« Allgemeinplätze zuschreiend, die vom Lärm des Feierabendsverkehrs zerrissen werden »[385]) et visuelles (« unübersichtlichen Ampelanlangen »[386]) qui rend l'expérience éprouvante pour la narratrice encore traumatisée.

La narratrice fait le portrait de ces visiteurs de ce concentré d'urbain : des retraités aux revenus modestes, comme Rosemarie Mizlin chez Dückers :

> Zur Polizeiwache nehme ich den Bus.
> Direkt vor meiner Haustür lädt er in zehnminütigen Abständen eine Gruppe Sechzig-bis-Achtzigjähriger und bringt sie zur Karl-Marx-Straße, wo sie in zugigen Stehcafés Kuchen essen oder in die Kaufhäuser strömen, zu den Strumpf-, Handschuh-, und Hutabteilungen. Die Busfahrten auf dieser Strecke sind eine Karussellfahrt der Invaliden. Wer Gut zu Fuß ist oder ein Fahrrad hat, meidet sie. Die meisten fahren ohnehin Auto. Wer Geld hat, sich ein Taxi zu leisten, wohnt nicht in dieser Gegend.[387]

Comme des petites « microsociologies » chères à Georg Simmel, elle souligne les particularismes du quartier et détaille les différentes pratiques de chaque groupe social dans l'espace urbain : le rituel du café/gâteau pour les retraités ou l'oisiveté conviviale des hommes de l'Hermannplatz :

> Am Rand der weißen Absperrung zur Straße hin, […] sammeln sich Männer zu zweit oder dritt, um Mädchen anzusprechen, windige Deals einzufädeln oder jemandem gegenüber so zu tun, als ob.[388]

Après cet extrait, le quartier de Neukölln réapparaît au chapitre 14 : la narratrice décrit sa vie quasi monacale, alors qu'elle s'enferme (au sens propre comme au sens figuré) dans la dépression suite à son agression. Son territoire se rétrécit (elle quitte sa chambre pour la pièce la plus exigüe du logement) et désormais les rues alentours et ses figures connues n'en font plus parties :

> Ende Juni ziehe ich in das kleine, kahle Balkonzimmer, in dem meinen letzter Mitbewohner einen kaputten Schwarzweißenfernseher und eine zwei Quadratmeter große Schaumgummimatratze hinterlassen hat. Ich suche mir ein paar Kleider, Decken und Papiere zusammen, verschließe mein Zimmer und richte mich dort ein. […]
> An manchen Tagen scheint mein Leben von der Zimmertür bis zur Balkonbrüstung zu reichen, an anderen nur bis zu den Kanten der Matratze. Hin und wieder endet es an der Stelle, wo mein Körper das Ende seiner physischen Ausdehnung erreicht hat.[389]

Le traumatisme est rendu sensible par sa difficulté à reprendre possession d'elle-même et de ses extensions (l'appartement, le quartier). Le salut passera dans le déménagement à Mitte et la réappropriation de son corps grâce à l'apprentissage du Kung- Fu.

---

[385] *Ibid.*, p. 83.
[386] *Ibid.*
[387] *Ibid.*, p. 81.
[388] *Ibid.*, p. 84.
[389] *Ibid.*, p. 116-117.

. *Les quartiers de l'Ouest*

Là encore, il convient de distinguer les *Bezirke* et les quartiers éponymes. Ainsi le *Bezirk* Charlottenburg-Wilmersdorf acceuille en son sein les quartiers de Charlottenburg, Wilmersdorf, Halensee, et le Westend. C'est surtout Charlottenburg qui intéresse nos auteurs, même si, contrairement à Neukölln, les auteurs ont tendance à s'intéresser à une portion d'espace plus large qui comprend des quartiers situés en-dehors du *Ring,* les anciennes limites de la ville.

Charlottenburg, qui a fêté en 2005 son 300ème anniversaire, a une histoire particulièrement mouvementée : de quartier bourgeois comme la plupart des quartiers orientés à l'ouest dans les grandes citées européennes, il reste lié à l'époque nazie par la construction du grand stade olympique pour les Jeux de 1936 et par les réalisations inachevées d'Albert Speer pour l'édification de Germania. Durant le temps des deux Allemagnes, il est le centre touristique de « West-Berlin » aux nombreux lieux emblématiques (le château qui porte son nom, la Bahnhoff Zoo, le Küfürstendamm…). Depuis la Réunification, il a perdu de son allant, comme le constate une partie de nos auteurs.

C'est cette image d'un quartier bourgeois, qui s'assoupit doucement qui est à l'œuvre dans le roman de Périklès Monioudis. L'écrivain, qui a vécu six ans dans ce quartier[390], choisit de faire de Charlottenburg le lieu de travail de Martin, son protagoniste, et le lieu de vie de Katarina, la jeune femme dont il tombe subrepticement amoureux. Au début du roman, le cabinet d'avocats dont il fait partie, vient tout juste de déménager sur la Savignyplatz, une des places les mieux achalandées du quartier. Le roman commence par une description de la place, vue de la fenêtre du bureau de Martin :

> […] der in Grün gehüllte, grün durchwucherte städtische Platz. still liegt er, drei Stockwerke tiefer, da – der lückenlose Rasen, die dichten, Hilberts Eindruck nach immensen Sträucher, die Bänke in den aneinander stoßenden, von Pärchen und alten Damen aufgesuchten hohen Lauben.[391]

La pelouse bien entretenue et les « vieilles dames », le romancier s'amuse à énumérer les petits détails qui fondent l'identité de ce quartier bourgeois où les allers-retours des et des voitures, qui fascinent Martin, constituent la principale animation :

> […] doch der Straßenlärm fällt sofort ein, der stete Verkehr der Kantstraße, die den Savignyplatz, grob, in zwei Hälften teilt. Bald werden sich die Autos stauen, auch auf den noch breiteren Parallelstraßen, dem Kurfürstendamm weiter unten und, nördlich von hier, in der Bismarckstraße, und bald werden die Autos auch in den sternförmig abgehenden, schattigen, mit Cafés und Boutiquen mehr verschnörkelten denn belebten Straßen zweireihig parken, in der Knesebeckstraße, Carmerstraße, Grolmanstraße, auf dem Kopfsteinpflaster, unter alten Kastanien.[392]

[390] Voir document d'enquête en annexe I.
[391] Perikles MONIOUDIS, *Palladium*, *op. cit.*, p. 5.
[392] *Ibid.*



La description de ces flux urbains (voitures, S-Bahn) indique que le quartier entre en relation avec d'autres quartiers. Martin énumère ainsi les terminus des S-Bahn passant à la Savignyplatz (Köpenick, Lichtenberg, Marzahn). Ce lieu de passage est aussi un lieu de passe comme le suggère la mention des « bordels illégaux »[393]. Ainsi la mention de quelques noms de rue alentour témoigne de ce principe d'intelligibilité du quartier défini par Jean-Pierre Paulet comme un réseau de points que l'observateur sait relier[394]. C'est ce même principe qui préside lorsque, alors qu'il doit rejoindre Katharina, il longe la Kantstrasse et ses commerces dont il est familier :

> Sie will sich mit ihm am Lietzensee treffen. Hilbert fühlt sich, jetzt, da er aus der Kanzlei tritt, gut, sehr gut dabei. Er beachtet die Auslagen in der lärmigen Kantstraße nicht, nur bei einem Blumenladen bleibt er kurz stehen und riecht an den Tulpen und Rosen. Beim Amtsgericht kauft er beim Inder eine kleine Flasche Wasser, die er gleich aus- trinkt, dann geht er die Suarezstrasse hinunter.[395]

Outre le Lietzensee où ils se retrouvent, le quartier devient le terrain privilégié de leurs rencontres, qu'il s'agisse de l'hôtel ou des différents sites touristiques qu'ils visitent ensemble : du château de Charlottenburg ou du Spandauer Damm[396]. La familiarité que Martin développe avec le quartier est concomitante de l'intimité qu'il développe avec Katharina.

Jean-Yves Cendrey choisit lui aussi une orientation plein ouest pour son roman : l'essentiel de l'intrigue se déroulant dans les *Bezirke* de Charlottenburg-Wilmersdorf et de Tiergarten. L'écrivain, vit en 2013 toujours à Charlottenburg comme son personnage, Honecker dans le roman éponyme. Au chapitre III, il traverse le quartier avec sa compagne. Le ton se veut mordant contre le quartier assoupi :

> Quand un taxi les eut délivrés du discoureur, Honecker prit Turid par la taille et lui proposa de rentrer à pied malgré l'heure tardive et le vent glacial qui balayait la Kantstrasse, le vieil Ouest démodé.
> Tournant le dos à la gare de Zoo ils laissèrent derrière eux les flaques de néon rouges et vertes du Paris-Bar, Yves Saint Laurent et son ineffable physionomie griffée d'une dédicace, Capote coiffé d'un bicorne dégoulinant d'encre noire, Gainsbourg en plâtre peint. Iggy Pop ne reviendra pas. Ici le temps est bien fini. Plus une salle de spectacle, sinon un cabaret porno de dix tabourets, deux malheureuses et un vibro dont il faudrait changer les piles – estimation faite au jugé devant la vitrine malpropre, embuée et piquée de moisissures dans les angles inférieurs, un rideau de douche pendu sur une rustique tringle de bois défendant avec force roses bleues et noires sur fond blanc l'intimité de l'endroit.
> Au-delà c'est bazars chinois et bazars indiens, tous concurrents dans la démarque à longueur d'année d'une bimbeloterie pathétique.
> C'est Bouddha contre Ganesh, le bronze de mistoufle et la porcelaine de faillite.

[393] *Ibid.*
[394] Jean-Pierre PAULET, *Les représentations mentales en géographie*, *op. cit.*, p. 21.
[395] Perikles MONIOUDIS, *Palladium*, *op. cit.*, p. 32.
[396] *Ibid.*, p. 35, 78, 80.

> C'est des chats de plastique doré assis sur leur derrière. Ils agitent la patte gauche. Ils disent au revoir à leur succès passé. […]
> Au-delà c'est encore une épicerie iranienne qui vivote malgré sa diversification dans l'antivol de vélo et le tapis de souris islamique, la cassette du Coran et des méthodes de persan épaisses comme des annuaires. C'est une agence de voyages thaïlandaise aux affiches délavées, avec sa vitrine paysagée où un lambeau de sac poubelle figure le bleu d'une rivière, une chute de moquette grise la piste d'un aéroport, mais où ont atterri dix fois plus de mouches mortes que de maquettes d'avions.
> C'est l'exotisme de pacotille qui cède le pas de porte à des ongleries bon marché, des saunas au rabais, de louches salons de massage. […]
> Au coin d'en face c'est vrai c'est autre chose, c'est tout neuf et ça brille, mais ça ne sauve pas la rue. Ça vend pour des sommes astronomiques des baignoires sidérales, du mobilier martien, des luminaires intangibles et les marmites du futur. Ça monte et ça descend dans des machines de verre une clientèle clairsemée d'adeptes et d'obligés par leur rang social à des folies réfléchies. Ça fait aussi aller et venir quelques curieux, parfois un enfant blasé, et puis ça ferme à son heure sans que personne s'en aperçoive, et c'est aussi morne de nuit que ça l'était de jour – un casino glacé.[397]

Ce véritable morceau de bravoure littéraire qui pousse à la citation indigeste se construit comme une descente aux Enfers. Turid et Honecker quittent le Paris-Bar, un restaurant « à la française » qui fut jadis fréquenté par une clientèle choisie, et qui a perdu de son lustre, pour se rendre à leur nouveau domicile dans la Damaschkestrasse. Tel Orphée, et tout en s'enfonçant dans Wilmersdorf, Honecker contemple ce qui n'est plus : le quartier a perdu de son allant pour devenir un repère de la consommation de masse, ce qui lui fait sentir le mensonge de son récent embourgeoisement. Tout dans l'écriture traduit l'accumulation : les périodes, les énallages (« C'est Bouddha contre Ganesh, le bronze de mistoufle et la porcelaine de faillite »), l'anaphore du « c'est », le rythme ternaire, témoignent de l'entassement hétéroclite de ces vulgaires « objets du désir » de la société capitaliste et mondialisée où règnent le factice et l'artificiel. Le ton presque célinien (avec les répétitions du « ça » qu'on peut lire comme une citation) témoigne de l'ironie désespérée du personnage.

Un autre Charlottenburg, dans les limites du *Bezirk* cette fois-ci, fascine également le personnage d'Honecker au point que ce dernier convaincra sa compagne de venir s'y installer. En effet, au chapitre XI, le protagoniste traverse Teufelsberg et est l'objet d'une « révélation »[398] qui le pousse à décider d'acheter un appartement dans la cité imaginée par Le Corbusier. L'immeuble, véritable objet de fascination pour le protagoniste apparaît comme une utopie architecturale, un repoussoir de la ville traditionnelle et de ses omniprésentes injonctions capitalistes :

> Et puis, sur la houle noire de la forêt, il y avait la masse somptueuse et solitaire de Corbusierhaus traversant la nuit, lancée dans l'immobilité de toute la puissance de ses feux, avec panache de fumée blanche, ses passerelles illuminées, ses invisibles passagers en partance pour un jour nouveau. C'était bien le vaisseau rêvé par son architecte au temps des transatlantiques, bien la machine à habiter baptisée de son nom.[399]

[397] Jean-Yves CENDREY, *Honecker 21*, *op. cit.*, p. 25-27.
[398] *Ibid.*, p. 117.
[399] *Ibid.*, p. 115.

La métaphore filée du vaisseau dit bien la volonté de nouveau départ pour l'anti-héros Honecker : cette « cité radieuse » berlinoise constitue bien une utopie au sens d'un lieu imaginaire. Le chapitre est tout entier gagné par la fantasmagorie : la forêt de Grünewald qui entoure Teufelsberg devenant une forêt de conte de fées, et l'immeuble personnifié est doté de forces bienveillantes :

> Honecker repartait conquis. […] Les portes de verre s'ouvrirent devant lui, le rendirent à la nuit, et à l'irrésolution.
> Il alla s'adosser à un pilotis pour en éprouver la puissance, et peut-être en tirer quelque force.[400]

Parce qu'il constitue un ailleurs pour Honecker, le Corbusierhaus est investi par le fantasme, d'autant qu'il est le lieu d'habitation de la troublante Kubain, l'employée du Joli-Monsieur. Cendrey propose donc au sein même d'un même quartier deux versions de Berlin : la citadine, centrale et incarnant toute la décadence de la grande ville mondialisée, *versus* la sauvage (de par l'omniprésence des sangliers), la secrète, et la sombre (par opposition aux « lumières de la ville » et de ses néons). Ainsi la mise en réseaux des quartiers peut-elle s'effectuer au sein du même *Bezirk.* Cette mise en opposition de deux Charlottenburg est aussi l'occasion de proposer une vision de Berlin moins touristique car plus complexe, plus disparate et également moins lisible pour le non-initié.

Chez Jean-Philippe Arrou Vignod aussi, Charlottenburg est le lieu d'une fascination trouble qui métamorphose le quartier. En effet, le narrateur, qui séjourne dans un hôtel aux abords de l'Alexanderplatz, pénètre, sur les traces de Meyer Meyer dans le bâtiment du Berliner Erotik Museum : son séjour dans le musée va être l'occasion de confidences de la part du mystérieux personnage dans cette « grotte capitonnée »[401]. Tout indique l'artificialité du lieu :

> C'était le milieu de la matinée, une heure incongrue pour ce genre d'endroit, je sentais sous mes pieds vibrer les haut-parleurs des cabines de projection privée – mais y avait-il au monde un endroit moins érotique que celui-là ? Il m'est arrivé autrefois, à certaines époques de ma vie, de fréquenter les sex-shops, les cinémas pornos de la rue Saint-Denis. Le Berliner Erotik Museum était tout le contraire : un sanctuaire lugubre exposant en reliques les moignons de saints martyres. Il y avait bien des soies délicates, des scènes de gaité chinoises, des vues de lanternes magiques, mais je ne bandais pas. […][402]

Or de ce temple maudit situé aux abords de la célèbre Ku'Damm, le quartier se caractérise par un anonymat propre à toutes les grandes villes. Rien ne semble attirer l'attention du narrateur pourtant remarquée par son guide :

> Sur le Ku'damm, les trottoirs avaient été déneigés, j'étais dans la partie florissante de Berlin, une longue avenue de compagnies bancaires et de magasins chic, les Champs-Elysées de l'Ouest,

[400] *Ibid.*, p. 120.
[401] Jean-Philippe ARROU-VIGNOD, *Histoire de l'homme que sa femme vient de quitter*, *op. cit.*, p. 73.
[402] *Ibid.*, p. 71.

> disait mon guide. Des immeubles cossus aux corniches ourlées de neige, des pâtisseries, des boutiques de mode et des bijouteries gardées par des vigiles équipés d'oreillettes futuristes.[403]

C'est la même volonté qui préside au projet romanesque de Jean- Philippe Toussaint qui a souhaité[404] éviter la carte postale d'une ville où le passé est omniprésent, pour en faire une « une ville quotidienne, contemporaine ». Ainsi le récit se situe en immense majorité dans l'ouest Berlinois et dans le Bezirk Charlottenburg-Wilmersdorf qui comprend les quartiers de *Halensee* (où le narrateur se rend au parc) et Grünewald (où il vit). Sont également évoqués le *Bezirk* de Steglitz-Zehlendorf avec Dahlem (où se situe le Musée) et le *Bezirk* de Reinickendorf avec l'aéroport de Tegel (où il accompagne sa famille qui part en vacances sans lui). La description des abords de son appartement répond au souhait de banaliser la ville de Berlin.

> Arrivé sur la Arnheimplatz, non loin de chez moi, je longeai une petite haie de buis derrière laquelle se trouvait un parking désert qui bordait les devantures de quelques commerces pour la plupart fermés en juillet, une blanchisserie, un magasin de cycles et un salon de coiffure. Un peu plus loin, sur un terrain vague que délimitait une petite balustrade de colonnettes en stuc, s'étendait l'espace d'exposition d'un magasin de décoration de jardin, avec toute une série de statuettes imitation antique, pâtres et Praxitèles en plâtre, abandonnés là sur un gazon pelé, petites fontaines girondes, bas-reliefs ultrakitsch et en toc. J'étais entré dans une petite librairie-papeterie où j'avais mes habitudes, et je trainais entre les rayons, je pris distraitement le journal sur un présentoir, et me rendis à la caisse, où je le déposai sur le comptoir.[405]

En effet, le seul nom propre correspondant à des coordonnées précises est fictif : l'Arnheimplatz n'existe pas à Berlin. Et les commerces qui jouxtent la place restent anonymes, en plus que d'être fermés. Ainsi, rien dans cette description ne laisse supposer qu'il s'agit de la capitale de l'Allemagne : il s'agit davantage de composer une impression de Charlottenburg, impression déterminée par le regard que porte le narrateur sur les alentours.

. *La ville-réseau : déplacements dans la ville*

L'intérêt pour les quartiers se démontre à travers une sensibilité à leurs particularismes : un quartier se singularise en effet par la confrontation avec d'autres. La représentation de la ville gagne ainsi en dynamisme par cette mise en relation des différents quartiers. Souvent les itinéraires des personnages sont l'occasion de cette traversée de l'espace urbain : qu'il s'agisse d'itinéraires quotidiens (comme le trajet de Martin pour se rendre de son domicile à son lieu de travail dans *Palladium*) ou de déplacements exceptionnels (comme la longue errance nocturne de Salv avec Ada dans *Berlin Trafic*), le déplacement dans la ville est une nouvelle occasion de s'approprier l'espace de la ville entre continuité et discontinuité. Ainsi le choix du moyen de transport n'est jamais indifférent : il conditionne le regard posé sur la ville selon les mots de Pierre

[403] *Ibid.*, p. 63.
[404] Voir document d'enquête en annexe I.
[405] Jean-Philippe TOUSSAINT, *La Télévision*, *op. cit.*, p. 47‑48.

Sansot : « Le véhicule qualifie, lui aussi, le voyage et il dévoile, d'une certaine façon le paysage. […]L'espace n'est jamais donné ; il est toujours à parcourir. Et une ville, plus que tout autre réalité sensible, se défait quand nous n'en assurons la synthèse »[406]. Ainsi la mise en réseau de la ville participe-t-elle de sa territorialisation : la ville et l'espace urbain existe et fonctionne à travers les usages qu'en font ceux qui la peuplent.

Plusieurs moyens de transport s'offrent à celui qui veut se déplacer dans la ville. Le premier d'entre eux, et le plus simple, restant la marche. Tout le monde a déjà fait cette expérience d'un engagement du corps, mais aussi et plus encore de la pensée, et de la perception propre au déplacement piétonnier dans la ville. Pour l'anthropologue Pierre Sansot, « la ville se compose et se recompose, à chaque instant, par les pas de ses habitants »[407]. La promenade permet une construction perceptive de la ville de l'ordre du décodage et de l'exploration. Rien d'étonnant que les protagonistes de nos romans fassent tous l'expérience de la marche. Par son rythme ralenti, en décalage avec le mouvement perpétuel de la ville, elle offre une posture d'observateur qui renouvelle la perception de lieux pourtant familiers. C'est Honecker, rentrant à pied du Paris-Bar jusqu'à son domicile, qui détaille chaque boutique, chaque vitrine sur son chemin :

> Quand un taxi les eut délivrés du discoureur, Honecker prit Turid par la taille et lui proposa de rentrer à pied malgré l'heure tardive et le vent glacial qui balayait la Kantstrasse, le vieil Ouest démodé. [….]
> Passant devant le Sunshine, Honecker et Turid restèrent un instant en arrêt, surpris de voir un corps s'agiter entre les mâchoires ouvertes d'un caisson de bronzage profilé comme un requin blanc.[408]

Lorsque le trajet est habituel, la marche permet une appropriation de l'espace même hors du quartier : les points de repère, un moment ou une durée itérative témoignent de ce phénomène, ainsi dans les trajets quotidiens de Hell, la boxeuse d'ombres :

> Mein Tagesablauf ist immer derselbe. Zwei Stunden Training am Morgen, mit nüchternem Magen. Danach ein langes Frühstück und ein Mittagsschlaf, der vom Rausch der verflossenen Anstrengung getragen wird. Nachmittags mache ich ziellose Spaziergänge in meinem Viertel oder laufe vom Hackeschen Markt über den Alexanderplatz bis zur Stadtbibliothek, wo es kostenlose Zeitungen gibt und billigen Zitronentee, der nach Automat schmeckt.[409]

Qu'elle ait un but ou non, qu'elle soit itérative ou non, la promenade prend une dimension initiatique lorsqu'elle favorise l'introspection et le retour sur soi. Dans cet extrait de *Caspar Friedrich Strasse*, outre sa dimension réflexive, la promenade devient une expérience sensible (où tous les sens sont mobilisés) et sociale (elle est l'occasion d'un partage avec des pairs).

> J'avais quelques amis du même âge et nous lisions ensemble, assis sur les bancs des cimetières, marchant dans les allées vides, au milieu des érables et des bouleaux, dans la lumière dorée de

[406] Pierre SANSOT, *Poétique de la ville*, *op. cit.*, p. 296.
[407] *Ibid.*, p. 209.
[408] Jean-Yves CENDREY, *Honecker 21*, *op. cit.*, p. 25‑27.
[409] Inka PAREI, *Die Schattenboxerin*, *op. cit.*, p. 42.

> l'automne, ou cherchant l'abri des chaleurs écrasantes de l'été, nous récitions des vers encore inconnus la veille, nous partagions nos découvertes, nous étions cinq et chacun de nous écrivait. Ces promenades dans les cimetières où aucune tombe ne nous appartenait, où les morts anonymes et lointains veillaient sur les débuts de notre vie – notre vraie vie – où nous cherchions peut-être, sans le savoir, à déchiffrer l'énigme d'un passé silencieux en regardant les dates et les noms, ces promenades dans les cimetières scandées de nos lectures, Kleist, certains poèmes de Goethe, Hölderlin, bien sûr, et d'autres, moins connus à l'époque, comme Rilke ou Trakl, nous apportaient à chacun une paix intérieure où se dessinaient, vagues comme les ombres sur la lune, les prémices d'une confiance en l'avenir.[410]

La déambulation nocturne s'accompagne également d'une introspection, comme l'indique Pierre Sansot dans son chapitre éponyme, elle est une « quête de soi dans une ville »[411]. Elle témoigne aussi des enjeux affectifs de ces itinéraires piétons : Salv est effrayé par la ville qu'il traverse, en proie à des hallucinations, ses souvenirs douloureux envahissent et perturbent sa perception de Berlin :

> J'ai marché…je ne savais même plus que je venais de quitter Ada… j'ai marché sans savoir où j'allais…je suis arrivé sur les bords de la Spree… J'ai entendu un saxophoniste jouer tout seul sur la rive… et des bruits d'eau… je regardais le fleuve qui était comme un étang verdâtre… Et soudain, j'ai vu un orbe immense en haut d'un mur, c'était du cristal bleu…j'ai vu deux danseurs de tango s'écorcher les bras nus devant un canot vide et Matthew allant vers eux…[412]

Ici la promenade confine à l'errance, mais témoigne bien de ce que Pierre Sansot considère comme un « un sillage [qui modifie] la face visible de l'espace urbain »[413]. Car la marche mobilise toujours une subjectivité qui se lit dans un rythme, une manière de regarder, une façon d'appréhender l'espace toujours particulière.

Le vélo tient également une place non négligeable dans notre corpus. Si un certain nombre des protagonistes de nos romans sont des cyclistes, c'est d'abord pour nos auteurs l'occasion de rendre compte de l'ampleur de cet *habitus* typiquement allemand, ce qui explique ses nombreuses occurrences du côté des romans francophones. Le vélo est le moyen de transport le plus utilisé à Berlin[414], les pistes cyclables y sont très nombreuses et le vélo le moyen de transport le plus commode avec un métro qui n'offre pas toujours toutes les possibilités de liaison entre les différents quartiers de la ville. C'est cette dernière raison qu'invoque Eduard pour faire l'achat de deux vélos afin de se rentre à son travail à Bauch :

> Es gab nur ein Mittel, im den Dauerstau auf dem Berliner Ring oder in der Berliner Stadtmitte zu vermeiden, die Anschaffung von zwei Fahrrädern. Mit dem ersten fuhr Eduard zum

[410] Cécile WAJSBROT, *Caspar-Friedrich-Strasse*, *op. cit.*, p. 34-35.
[411] Pierre SANSOT, *Poétique de la ville*, *op. cit.*, p. 230.
[412] Julien SANTONI, *Berlin trafic*, *op. cit.*, p. 222-224.
[413] Pierre SANSOT, *Poétique de la ville*, *op. cit.*, p. 217.
[414] Voir à ce sujet : J. VON ANKER, M. FALKNER, B. KÖHLER et J. NÖHRING, *Radboom führt zu Stau auf Berlins Fahrradwegen*, http://www.morgenpost.de/berlin/article1598386/Radboom-fuehrt-zu-Stau-auf-Berlins-Fahrradwegen.html, consulté le 12 septembre 2013.

> Einsteigebahnhof in Charlottenburg, mit dem anderen vom Aussteigebahnhof in Bauch zum Institut und zurück.[415]

Parce qu'il est un moyen de transport pratique pour éviter de se sentir isolé du reste de Berlin, et qu'il offre une grande liberté de déplacement, les jeunes héros d'Arnaud Cathrine l'ont adopté, qu'il s'agisse de Jakob[416] ou de Kaspar dans *Exercices de deuil* :

> Je me suis acheté un appartement à Potsdamer Platz. […]. Dans le même temps, je me suis procuré un vélo pour sortir le soir à Kreuzberg, et voilà.[417]

Au-delà de cette extraordinaire mobilité, le vélo offre à la différence de la marche, la sensation de la vitesse et de la liberté retrouvée. Ainsi Salv poursuit-t-il Ada à travers les rues de Berlin dans une course qui lui rend son enfance, la ville redevient un terrain de jeu :

> Même à vélo dans la grande nuit, elle est encore délicieuse avec ses mitaines vert pomme, son ridicule chapeau péruvien et son manteau informe qui lui donne un air d'épouvantail. Le Grizzi est à Friedrichshain. On file vers l'Est. Ada pédale comme une damnée. On fend l'air froid, on descend à toute allure Unter den Linden, on passe entre le Palais de la République en breloque et le Dom, on tombe sur l'Alex et on prend la Karl-Marx Allee jusqu'à la Warschauerstrasse.[418]

Seul Jean-Yves Cendrey ose offrir un contrepoint à cette carte postale idyllique de Berlin la cyclophile en rapportant les dangers et les inconvénients de la pratique de la petite reine dans un envirronnement nocturne et hivernal :

> Meurtri, Honecker resta sans réaction tandis qu'un des braillards lui enfilait son manteau, que le second lui passait une écharpe au cou. Et il se laissa embarquer. Il ne moufta même pas quand il apprit que le raid se ferait à vélo. Il décadenassa le sien avec un air soumis, l'enfourcha en geignant et, encadré de ses anges gardiens et diables de casse-bonbons, il pédala sans jamais desserrer les dents vers le jardin; zoologique et le Landwehrkanal, la vue brouillée, par les larmes, la pluie fine et glacée, les mille reflets des illuminations sur la chaussée glissante.[419]

La voiture offre la même liberté que le vélo quant à la mobilité et à la vitesse mais l'impression qui s'en dégage est opposée. Si la voiture permet toujours de relier un point à un autre, il n'est plus ici question d'observer la ville, encore moins de faire corps avec elle. Les descriptions disparaissent. Au contraire, la voiture, en tant que machine, déshumanise la ville, la rendant presque illisible pour Eduard, le héros de Peter Schneider :

> Zu spät erinnerte Eduard sich an seine letzte Fahrt mit Klott. Zwar herrschte diesmal Tageslicht, dafür legte ein prasselnder Reger einen dichten Wasservorhang vor die Frontscheibe. Eduard hatte das Gefühl, im Innern einer geschlossenen Waschanlage zu sitzen. Immer nur sekundenweise gaben die Scheibenwischer die Umrisse der Stadtviertel frei, die sie durchrasten. Klott; fuhr mit einer Unbekümmertheit, als sitze er am Lenkrad eines Spielautomaten. Erst auf

[415] Peter SCHNEIDER, *Eduards Heimkehr*, *op. cit.*, p. 197.
[416] Arnaud CATHRINE, *Faits d'hiver*, *op. cit.*, p. 87 : J'ai fait la bise à Grace et nous avons réintégré le froid polaire de Berlin. J'ai détaché mon vélo et Anna s'est installée à l'arrière.
[417] Arnaud CATHRINE, *Exercices de deuil*, *op. cit.*, p. 21‑22.
[418] Julien SANTONI, *Berlin trafic*, *op. cit.*, p. 185‑186.
[419] Jean-Yves CENDREY, *Honecker 21*, *op. cit.*, p. 136‑137.

> regenüberfluteten Pisten, erklärte er, könne er sein Bestes geben. Übrigens rede er nicht gern, während er fahre.[420]

Chez Cendrey, les trajets effectués par Honecker en voiture ne permettent aucune observation. La paysage défile aussi vite que le temps fuit, « conduisant » le personnage à s'égarer, devenant l'instrument de sa perte.

> Il fit demi-tour devant l'Ahlbecker Hof et s'élança vers Swinoujscie, traversa la forêt sans s'inquiéter du fait qu'il traversait toujours mal les forêts, dépassa sans la voir la baraque à frites incendiée et se retrouva en Pologne […].[421]

Plus avant dans le roman, la voiture est prétexte à une savoureuse satire sociale[422] qui dit toute l'illusion d'intégration sociale consumériste que la voiture convoque dans nos sociétés actuelles. Et c'est un fait : les occurrences ne concernent que des personnages déjà accomplis socialement. En effet les embouteillages berlinois sont moins fréquents et moins célèbres que leurs homologues parisiens, de même que la ville étant bien moins dense, la présence des automobiles y est bien plus discrète.

Seul Martin, le héros de *Palladium*, est un automobiliste régulier puisqu'il accomplit ses trajets quotidiens de son domicile à son travail par ce mode de transport[423]. Dans le roman, et contrairement aux autres œuvres de notre corpus, l'essentiel des descriptions de la ville se font par le biais de ces déplacements, Perikles Monioudis privilégiant le mode d'organisation chronologique dans les descriptions. Ce mouvement nécessaire pour observer la ville semble s'inscrire dans une dialectique particulière au roman entre mouvement et immobilité. En effet comme semble l'indiquer la citation liminaire de Reinhadt Lettau (« Nachts mit fest geschlossenen Augen vor den Spiegel hintreten. Sich auf den Augenblick vorbereiten. Nun die Augen schnell öffnen »), *Palladium* peut se lire comme le réveil d'un homme, un chemin vers la prise de conscience et vers la vie.

Aucun tableau de grande ville ne serait complet sans une évocation des transports en commun. Aucun de nos romans n'échappe à la règle, avec une prédilection pour les U et S-Bahn, métro et RER berlinois. Mais l'autobus est également l'occasion d'évoquer la mixité sociale et la promiscuité pas toujours agréable caractéristique de ces moyens de transports. Brièvement évoqué dans *La Télévision*[424], l'autobus offre « un angle d'observation idéal »[425] qui permet au

[420] Peter SCHNEIDER, *Eduards Heimkehr*, *op. cit.*, p. 383.
[421] Jean-Yves CENDREY, *Honecker 21*, *op. cit.*, p. 199.
[422] Jean-Yves CENDREY, *Honecker 21*, *op. cit.*, voir en particulier les pages 68 à 71.
[423] Perikles MONIOUDIS, *Palladium*, *op. cit.*, voir en particulier les chapitres 2, 3, 8, 11, 15 et 20.
[424] Jean-Philippe TOUSSAINT, *La Télévision*, *op. cit.*, p. 136.
[425] Christina HORVATH, *Le roman urbain contemporain en France*, *op. cit.*, p. 73.

narrateur de contempler la ville « de façon purement béate, vague, et légère, flâneuse et vagabonde »[426].

A l'opposé, le trajet en autobus est l'objet d'une longue scène dans *Die Schattenboxerin* qui provoque des émotions opposées à l'héroïne. L'auteur évoque une des caractéristiques des mentalités urbaines au sens simmélien, cette « intensité de la vie nerveuse »[427] due à une surstimulation qui pousse le citadin à anticiper de façon ridicule l'arrivée du bus :

> Schon während der überlange, innen mit einem Ziehharmonkaglied beweglich gemachte Wagen, noch drei Querstrassen von uns entfernt, in die Strasse einbiegt, geht ein Ruck durch die Menge der Wartenden. Frauen öffnen die Verschlüsse ihrer wie Brustwehren gehaltenen Handtaschen, um Fahrkarten hervorzuholen. Ungehaltene Blicke richten sich auf Uhren mit pfenniggroßen Zifferblättern. Versehrte zerren verknautsche Dokumentenhüllen aus dem Futter zu enger Brusttaschen. Lange bevor der Bus in die Ausbuchtung mit dem gelbgrünen Pfahl einschwenkt, hält fast jeder irgendeine Karte, die ihn zum Einsteigen berechtigt, mit steil nach oben gestrecktem Arm in die Höhe, Sammelausweise, Einzelkarten und die gelben Seniorenmarken mit der aufgestempelten Nullfünf für den Monat Mai.[428]

Hell, qui vient de subir un viol, vit cette confrontation avec la foule hystérique comme une autre épreuve. Le passage témoigne de la violence qui règne dans le bus, chacun doit mener un vrai combat pour accéder au bus ou pour en sortir, puis résister aux chocs dus aux secousses provoquées par le véhicule :

> Unter Zuhilfenahme von zittrigen Ellbogen und mit Wandermarken gepflasterten Stöcken sucht jeder sich einen Platz. Ich schiebe mich in die mit Halteschlaufen bestückte Stellfläche gegenüber dem Ausgang, eingezwängt zwischen einer rollbaren Einkaufstasche aus Wachstuch und dem Kinderwagen eines auf dem Nuckel seiner Teeflasche herumreißenden, mit erdbeerfarbenem Eis beschmierten Zweijährigen.
> Wir fahren über die Kanalbrücke. Scharfes Bremsen fegt den faltbaren Regenkopfschutz einer Frau mit silberviolett getönten Haaren durch den Gang.[429]

Le métro, s'il partage avec l'autobus son statut de transport en commun, est le moyen de transport qui connaît le plus d'occurrences dans notre corpus. En effet, il fait partie des lieux incontournables du roman urbain parce qu'il « offre […] l'échantillon le plus représentatif du brassage humain qui s'opère dans les métropoles de la surmodernité »[430]. Souvent perçu comme un voyage en soi, la convivialité de l'autobus en moins, il s'inscrit, pour Pierre Sansot, dans la continuité de la ville en ce qu'il « met en évidence ce qu'elle a d'épuisant, de contraignant, à l'égard des humbles et des travailleurs, […] parce qu'il impose un effort supplémentaire [aux travailleurs] dans leur labeur quotidien »[431] alors même qu'il est souvent envisagé comme un lieu hétérotopique avec ses propres codes et ses figures propres.

---

[426] Jean-Philippe TOUSSAINT, *La Télévision*, *op. cit.*, p. 136.
[427] Georg SIMMEL, « Les grandes villes et la vie de l'esprit », *op. cit.*
[428] Inka PAREI, *Die Schattenboxerin*, *op. cit.*, p. 82.
[429] *Ibid.*, p. 83.
[430] Christina HORVATH, *Le roman urbain contemporain en France*, *op. cit.*, p. 73.
[431] Pierre SANSOT, *Poétique de la ville*, *op. cit.*, p. 317.

L'image du métro berlinois dans notre corpus n'échappe pas à ce paradoxe. Tantôt c'est la continuité de la ville qui est évoquée et notamment sa continuité juridique en témoigne la présence incontournable des contrôleurs chez Cendrey :

> Et Honecker songea qu'il n'avait même plus de vélo pour se rendre à Pankow. Il devrait prendre la S-Bahn. Bien sûr il voyagerait en fraude. Bien sûr il se ferait prendre. Son allure le désignerait, et aussi son esseulement au milieu de ceux qui d'eux-mêmes, avec un ensemble sinistre et la servilité réjouie des gens honnêtes, lèveraient bien haut leur titre de transport sitôt l'apparition des contrôleurs, et de fait le dénonceraient.[432]

Inka Parei évoque elle aussi les contrôleurs au chapitre 17 de sa « Boxeuse d'ombres ». Hell se fait arrêter et est contrainte de descendre du métro. Si le métro est mentionné à de nombreuses reprises[433] dans notre corpus, deux évocations dépassent la simple allusion pour offrir une description plus détaillée de cette ville en-dessous de la ville. Ainsi Julien Santoni profite du premier trajet de son héros pour livrer une micro-analyse sociologique sur le style des Berlinois que « l'écrin » des wagons du U-Bahn semble particulièrement mettre en valeur :

> Je m'engouffre dans le métro. C'est là que ça devient violent avec cette lumière blafarde et toutes ces banquettes en Skaï gris, jaune pisse ou caca d'oie… Et les nanas, c'est du kif, elles sont habillées comme les banquettes… On m'a un peu prévenu… On m'a dit que les Berlinois, c'est pas des péteux, c'est pas des snobs. Mais ce qu'on a oublié de me dire, c'est qu'ils ont tous gardé leurs fringues des années quatre-vingt… cryotechnique y paraît…un vrai film d'époque, c'est saisissant. C'est d'une précision dans le détail, les coiffures surtout, orange fluo, eighties. C'est spectaculaire… les tifs coupés ras si possible.[434]

Peter Schneider évoque à plusieurs reprises[435] le S-Bahn berlinois dans son roman et témoigne d'une singularité berlinoise. Si tous les métros du monde témoigne de leur caractère textuel (par les inscriptions qu'il est nécessaire de déchiffrer pour s'orienter à bon escient), le métro berlinois pousse cette caractéristique beaucoup plus loin. En effet les bâtiments et les wagons sont également recouverts des mêmes graffitis qui recouvrent les façades des immeubles :

> Fast alle der dunkel grauen, abblätternden Fassaden waren mit Graffitis bedeckt. Aber auch die frisch verputzten heller Wände, sogar die Fenster und Türen des Bahnwaggons waren markiert. Zu Anfang, als si aufgekommen waren hatte Eduard die Sprayaufschriften mit Neugier und einem undeutlichen Optimismus wahrgenommen, als Botschaften einer unterirdischen order zukünftigen Zivilisation. Als sie sich überallhin ausbreiteten, sah er darin nur noch die Zeichen einer Auflösung und Verwahrlosung, Ankündigungen einer Welt ohne Grammatik. Die Agenten dieser Gegenwelt hinterließen ihren Zeichen wie Pissmarken auf jeder leeren Fläche, die groß genug für einen Schwenk mit der Spraydose war, und das einzige Geheimnis dieser Hieroglyphen bestand darin, dass die keine Bedeutung hatten. Sie waren nicht entzifferbar, weil si nichts verschlüsselten. Wenn man die Allgegenwart der Markierungen bedachte, musste man auf eine

[432] Jean-Yves CENDREY, *Honecker 21*, *op. cit.*, p. 169.
[433] Voir à ce sujet : Perikles MONIOUDIS, *Palladium*, *op. cit.*, p. 87‑94 ; Tanja DÜCKERS, *Spielzone*, *op. cit.*, p. 15, 39 ; Jean-Philippe ARROU-VIGNOD, *Histoire de l'homme que sa femme vient de quitter*, *op. cit.*, p. 78 ; Inka PAREI, *Die Schattenboxerin*, *op. cit.*, p. 42, 98, 127 ; Cécile WAJSBROT, *Caspar-Friedrich-Strasse*, *op. cit.*, p. 45, 127 ; Irina LIEBMANN, *Die freien Frauen*, *op. cit.*, p. 141 ; Cécile WAJSBROT et Brigitte BAUER, *Fugue*, *op. cit.*, p. 12, 78.
[434] Julien SANTONI, *Berlin trafic*, *op. cit.*, p. 79.
[435] Peter SCHNEIDER, *Eduards Heimkehr*, *op. cit.*, p. 23, 37, 272.

> riesige Armee von Autoren schließen. Eine nach Tausende zählende Sprayguerilla war in meist nächtlichen Einsätzen damit beschäftigt, die Werke der Tageszivilisation mit ihren Chaosbotschaften zu überschreiben. Und die Tageswelt schien sich allmählich vor den Sprayern zu ergeben, sie arbeitete ihnen sogar zu. Zornig registrierte Eduard, dass die grünen schwarzen und rosa Striche auf den neuen Plastikbezügen der Waggonsitze nicht etwa aufgesprayt, sondern gedruckt waren. Die S-Bahn-Designer hatten einfach ein Grundmunster der Graffiti-Kämpfer kopiert und für die Massenfertigung der Sitzbezüge übernommen. Wahrscheinlich wollten sie ihnen damit sagen : Hier bitte nicht, hier habt ihr schon gesiegt.[436]

Au chaos habituel des importants mouvements de foule imposés par les transports en commun s'ajoutent ceux de ces inscriptions sans signification qui recouvrent les murs berlinois et les sièges des wagons du S-Bahn. L'ironie mordante de Peter Schneider montre l'illisibilité de ces inscriptions et l'illusion de cette « civilisation » factice et « underground ».

Ainsi parce qu'ils offrent la possibilité de mettre en réseau la ville et de témoigner des relations identitaires entre les quartiers qui organisent la ville, les moyens de transport font l'objet de nombreuses occurrences dans notre corpus. Mais le choix du moyen de transport revêt une importance considérable en ce qu'il détermine le regard de celui qui l'emprunte (par les trajets qu'il propose et la vitesse de déplacement). De même, le choix du métro ou de la voiture n'est pas anodin en ce qu'il est un indicateur des usages sociaux de leurs usagers. En effet, les trajets quotidiens renseignent sur les habitudes et les fréquentations des personnages, permettant ainsi de caractériser le personnage, et parfois même de faire avancer l'intrigue, mais offrent également l'occasion de mettre en relief les différents quartiers par des effets de contraste, attribuant ainsi de nouvelles connotations aux différents quartiers. Ces connotations peuvent être l'occasion de rendre compte précisément des divisions socio-ethniques des différentes portions de l'espace berlinois mais traduisent également les sentiments subjectifs que les différents quartiers inspirent aux personnages.

. *Est / Ouest*

A l'instar de leurs personnages, nos auteurs témoignent de leur environnement de prédilection, leur territoire, leur espace d'expérimentation urbaine par le choix du découpage urbain qu'ils offrent à lire d'une ville qu'ils connaissent bien. La chute du Mur de Berlin n'est pas si lointaine et il est remarquable d'observer que l'ancienne partition berlinoise reste sensible dans nombre de romans. Ainsi peut-on constater une attention particulière aux anciens quartiers constituant l'ancien Berlin-Est chez Irina Liebmann, qui situe l'action de son roman *Die freien Frauen* dans le quartier de Mitte où elle vit déjà depuis son enfance. Le roman retrace l'évolution du quartier, de l'ancien ghetto juif jusqu'au Mur et même sa gentrification active après la *Wende.* Si d'autres

[436] *Ibid.*, p. 24.

quartiers sont évoqués (Charlottenburg entre autres), ce quartier est un véritable objet de fascination pour l'écrivaine qui lui a consacré un essai (*Stille Mitte von Berlin*[437]) et tout récemment un ensemble de poèmes (*Das Lied vom Hackeschen Markt* publié en 2013[438]).

Cécile Wajsbrot développe elle aussi une attention presque archéologique à la recherche des traces de l'histoire sur ces anciens quartiers de l'est : la *Caspar-Friedrich-Strasse* qu'elle évoque dans son roman éponyme, si elle est une rue fictive, se situe cependant dans un Mitte à la topographie particulièrement référencé. L'écrivain qui réside en partie à Berlin, témoigne d'une connaissance quasi muséographique de la ville dans ce roman où le narrateur part à la rencontre de son passé.

Le renouveau de l'est berlinois fascine également la jeune génération d'écrivains de culture occidentale (français ou de l'ouest de l'Allemagne) venus séjourner à Berlin pour goûter à l'énergie dégagée de ces nouveaux quartiers à la mode. Mais c'est davantage dans une recherche de contraste où la comparaison avec l'ouest est nécessaire. Au petit jeu de la comparaison, c'est la vitalité de ces nouveaux quartiers qui attirent jeunes et artistes qui est mise en avant face à un Ouest (généralement Charlottenburg) vieillissant et assoupi sinon triste et populaire (avec Neukölln en quartier de référence). C'est le cas de Julien Santoni, né en 1979, qui séjourna à Berlin dans le cadre d'un programme de bourses et qui évoque plus particulièrement Prenzlauer Berg (où Salv réside), Friedrichshain (où vit Ada) et Mitte (où se situe la galerie où il travaille), trois quartiers de ce nouveau Berlin qui s'opposent à l'ouest chic du bordel de Dahlem et l'ouest pauvre de Neukölln. Chez Arnaud Cathrine, né en 1973, qui bénéficia du même programme de bourse un quartier de l'ancien Berlin Ouest est comparable à ces nouveaux eldorados : c'est Kreuzberg, le quartier de Jacob, évoqué dans *Faits d'hiver*, qui trouve dans l'ancien Est son équivalent Prenzlauer Berg, le quartier d'Anna. Prenzlauer Berg est également le lieu des amours et des sorties de Roman et Kaspar dans *Exercices de deuil* à l'opposé de la froide et mystérieuse Potsdamer Platz. Pour Tanja Dückers, née en 1968 à Berlin Ouest, le bouillonnant *Kiez* où déménage Katharina, à Prenzlauer Berg ne fait pas regretter Neukölln, son cimetière et ses magasins bon marché. Inka Parei, né en 1967 et originaire de Frankfurt, évoque le Berlin de l'immédiat après Wende où Mitte est encore un champ de ruine mais où l'horizon est tout de même plus dégagé pour Hell que dans le mortifère Neukölln où elle se terrait.

Il est remarquable que l'ancienne partition de Berlin se réitère dans une autre partition, cette fois entre générations. Lorsque la jeune génération concentre son attention sur le renouveau de ces

[437] Irina LIEBMANN, *Stille Mitte von Berlin. Eine Recherche rund um den Hackeschen Markt.*, Berlin, Nicolaische Verlagsbuchhandlung, 2002, 106 p.
[438] Irina LIEBMANN, *Das Lied vom Hackeschen Markt: Drei politische Poeme*, Berlin, Hanani, 2012, 112 p.

quartiers de l'est, une génération d'écrivains, plus mûre, met l'accent sur les quartiers de l'ouest. Ici, ce souci de rendre compte de l'atmosphère d'un microcosme au sein de la capitale se confond avec le choix du sous-genre du roman écologique dans le roman urbain. C'est le cas de Jean-Philippe Toussaint dont le narrateur évolue presque exclusivement dans les quartiers de l'ouest : du Musée de Dahlem (p 44), à Tegel (p 49), de Halensee (p 48) au Kurfürstendamm (p 61). Chez Jean-Yves Cendrey, de la même année de naissance, le champ d'action de son Honecker se réduit à Charlottenburg (où il vit) et à Tiergarten. Enfin Perikles Monioudis, benjamin de ce trio de l'ouest berlinois car né en 1966, choisit comme port d'attache Charlottenburg, quartier de travail et d'adultère pour Martin, donc le lieu où il passe la majeure partie de son temps, ce qui n'exclut cependant pas l'évocation d'autres quartiers comme Mitte (où se trouve la Museuminsel qu'il affectionne) et Schöneberg (le temps d'une soirée avec Katharina). Deux écrivains refusent de choisir entre est et ouest : Peter Schneider et Jean-Philippe Arrou-Vignod, par le choix de l'étude-portrait, tendent de faire un compte-rendu plus complet et plus complexe de la ville que leurs acolytes.

Chez Tanja Dückers, l'opposition entre les quartiers de Neukölln et de Prenzlauer Berg s'enrichit de nombreuses nuances. Ainsi Neukölln apparaît comme un quartier presque provincial, où l'ennui pointe dans le quotidien de ses habitants, en témoigne les différents récits de co-observation entre Rosemarie, la retraitée et Laura et l'adolescente avant leur « rencontre »[439]. Le cimetière de la Thomasstrasse, véritable point cardinal des rencontres entre les différents protagonistes, en dit long sur ce quartier tombé en désuétude, qui s'appauvrit depuis la Réunification et dans lequel le sentiment d'insécurité progresse, en témoigne les inquiétudes de Rosemarie à la sortie de Karstadt[440] ou les déguisements masculins de Katharina pour se protéger des agressions verbales des hommes du quartier[441]. Un quartier à l'image dévalorisée où les populations qui y vivent ont peur d'une marginalisation accrue tandis que la ville sort de la période de repli du mur. A l'opposé le sulfureux quartier de Prenzlauer Berg et ses nombreuses possibilités de sorties légales ou illégales, où les rencontres sont nombreuses et la « gentrification » du quartier plus que certaine, incarne l'ambition de la ville, d'une capitale culturelle et branchée. Un lieu que Katharina, le trait d'union des deux parties du roman, ne tarde pas à faire sien, témoignant des processus d'acculturation à l'œuvre dans ces quartiers-villages aux modalités d'habitation singulières. La galerie de personnages se réduit et ses variations générationnelles et sociales aussi : Laura, Ada, Moritz et Nils appartient à cette nouvelle génération de jeunes gens aux mœurs festives et débridées. A la fin du roman, elle choisira de quitter ce nouvel eldorado pour un autre plus ensoleillé : l'Italie.

[439] Tanja DÜCKERS, *Spielzone*, *op. cit.*, p. 56.
[440] *Ibid.*, p. 39.
[441] *Ibid.*, p. 99.

. Troisième partie
Expériences de la ville

S'interroger sur la territorialité de la ville, c'est nécessairement prendre en compte celui qui l'habite. En effet, l'étude des occurrences de Berlin comme territoire marque une appropriation de l'espace de la ville, une revendication identitaire, et donc l'expression d'une subjectivité. Bertrand Gervais rappelle qu'elle est toujours le résultat d'une expérience singulière :

> La ville existe indépendamment de nous, elle est un objet du monde. Nous n'avons accès cependant qu'à une partie de cet objet complexe, en fonction de notre propre expérience et de nos connaissances. Nous ne la connaissons qu'en tant que nous sommes capables de nous la représenter, de nous la figurer. [...] La ville est le résultat de nos expériences, une construction imaginaire. Un idéal ou à l'opposé, un symptôme.[442]

Le choix d'une problématique du lieu a pour nécessaire corollaire le questionnement de l'identité : ce sera l'objet de cette troisième partie. On y interrogera les fonctions de cet espace représenté dans ses rapports avec les personnages et les situations, comment en définitive s'établit cette dynamique du roman avec la ville.

Marc Brosseau, dans son essai consacré aux romans-géographes, établit le rôle spécifique de l'écrivain, auteur d'une géographie sensible de sa ville. Il distingue la géographie science de l'espace (*space*) et la géographie, science des lieux (*place*) à l'œuvre dans les romans urbains : « Valeurs, représentations, intentions, subjectivité, identité, enracinement, expérience concrète, perception, autant de notions mobilisées pour remettre le sujet au centre des [....] réflexions sur les rapports homme-lieu »[443]. Armand Frémont et sa notion d'e*space vécu*[444] ouvre un champ de réflexion sur cette géographie subjective, où l'homme est *sujet* de son propre espace.

Mais dans un même temps, il s'agira aussi de rendre compte de cette nouvelle condition urbaine à l'aube du XXI° siècle. En effet, les particularités de l'espace urbain agissent sur l'instance

---

[442] Bertrand GERVAIS, *La ligne brisée: labyrinthe, oubli et violence - Logiques de l'imaginaire, tome 2*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2008, p. 95.
[443] Marc BROSSEAU, *Des romans-géographes*, Paris, L'Harmattan, coll. « Géographie et Cultures », 1996, p. 33.
[444] Antoine BAILLY et Renato SCARIATI, *L'Humanisme en géographie*, Paris, Anthropos, coll. « Géographie », 1990, 172 p.

narrative. Des années de sociologie de la ville, Georg Simmel en tête, ont montré l'étroit lien qui se noue entre la ville et le sujet qui l'habite. L'homme urbain n'est pas un homme comme les autres, il pense, agit, sent, autrement. Son rapport à l'espace marqué par l'immédiateté, la proximité mais aussi parfois la solitude modifie sa manière d'être à l'autre. L'environnement urbain influence la voix narrative : quel « moi » s'exprime dans la multitude des villes ? Il conviendra de s'interroger sur les solutions choisies par nos auteurs pour rendre compte des spécificités de l'identité urbaine.

Le choix de Berlin enfin est signifiant. « Epicentre du XX° siècle » selon l'expression de Walter Benjamin, Berlin est d'abord une ville d'Histoire, l'histoire du XX° siècle. Cette omniprésence historique marque durablement l'imaginaire de nos écrivains et provoque chez eux des interrogations inhérentes au choix de ce cadre pour leur roman. Berlin est aujourd'hui une ville de mémoires, une ville-mémorial, gardienne du passé où l'on vient trouver les clés du futur. Elle questionne l'identité de la nation allemande, et à plus large échelle, celle de la vieille Europe, en proie aux doutes après un siècle de bouleversements. Champ d'expériences urbaines et d'expérimentations littéraires, Berlin reste un lieu privilégié pour étudier les rapports entre identité, histoire et territoire.

Enfin, le recours au motif de la ville spatialise également l'écriture : les romanciers empruntent désormais à la géométrie pour décrire la ville. L'espace linéaire du livre gagne volume et profondeur par un penchant assumé pour l'hétérogénéité, la dislocation ou l'indétermination. La fragmentation de l'écriture ou le partage des voix narratives participent également de cette collusion de l'espace fictionnel avec les autres espaces auquels il se raccorde (géographique, social, imaginaire…).

I. Perspectives narratives

1. Points de vues

Le dictionnaire Le Littré[445] définit l'expérience comme acte d'éprouver (sens 1) et comme connaissance des choses acquises par l'usage (sens 2). L'expérience de la ville se mesure donc à l'aune d'une subjectivité et d'une pratique de la ville. Par là-même, elle est confrontation de soi avec l'autre, et avec la ville, lieu du groupe social par excellence. Dès lors, on comprend le choix, partagé par tous les romanciers, d'une narration qui privilégie le point de vue interne. La réalité est ainsi présentée sous le prisme des personnages choisis par le romancier. Ce choix permet de rendre compte au plus près des sentiments et des perceptions du personnage, mais aussi de construire une image de la ville qui rende compte de ses interactions avec le sujet qui l'habite. Car le discours sur la ville à l'œuvre dans nos fictions ne se veut pas neutre, mais contient au contraire toutes les traces d'une subjectivité affirmée. Comme le rappellent Jean-Michel Adam et Françoise Revaz, « le narrateur fait partie du texte »[446]. L'observateur, qu'il soit voyageur ou habitant de la ville, apparaît avec une identité personnelle (âge, sexe, éducation, vécu préalable, appartenance à une souche socioculturelle, profession) et une identité culturelle (nationalité, expérience préalable de la ville) porté par une subjectivité pensée comme continuité. Il s'agit, pour paraphraser Paul Ricœur, de se pencher sur la question de *l'identité narrative*, cette « sorte d'identité que les êtres humains acquièrent à travers la médiation de la fonction narrative »[447], ce « qui » qui semble prendre des décisions et agir dans l'histoire racontée par le transfert de la dialectique gouvernant le récit aux personnages eux-mêmes.

. *Moi et l'Autre*

Ainsi la connaissance de la ville qui se construit au fur et à mesure de l'ouvrage est toute entière tributaire de l'interaction avec le protagoniste. Tout comme l'identité du personnage se construit dans cette interaction, dans un double mouvement. Interaction qui met un sujet observant, un point de vue, en relation avec d'autres sujets, avec un environnement, des objets, des mots. Comme le précise Nathalie Heinrich :

> Le regard est l'instrument premier de l'interaction, sans lequel aucun marqueur d'identité ne peut agir : regard porté par le sujet sur l'autre qui possède telles propriétés et occupe telle position, contribuant à guider l'investissement de propriétés et de positions analogues ou, au contraire, différenciées; regard porté sur le sujet par les autres, qui le confirmeront ou le contesteront dans sa capacité à posséder ces propriétés, à occuper cette position.[448]

---

[445] « Expérience », *in Dictionnaire le Littré en ligne*.
[446] Jean-Michel ADAM et Françoise REVAZ, *L'analyse des récits*, Paris, Seuil, coll. « Memo », 1996, p. 80.
[447] Paul RICOEUR, *Temps et récit, tome 3*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1991, p. 442-443.
[448] Nathalie HEINICH, *États de femme: L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, coll. « Nrf essais », 1996, p. 333.

La nationalité du protagoniste est le premier élément signifiant de ce paradigme de la connaissance sur la ville. En effet, il définit un premier horizon d'attente du lecteur sur le sujet berlinois. Ainsi, les écrivains français ont tendance pour décrire ce qui est étranger à ramener l'inconnu à du connu du destinataire par la comparaison. Le voyageur voit en effet le référent nouveau à travers le prisme de sa propre culture, de ses connaissances. Il s'ensuit des effets de miroirs où l'auteur se projette d'une certaine façon, -et projette son lecteur-, dans ce qu'il observe. Comme le remarque Robert Franck, ce regard « met en scène une image d'autrui, souvent instrumentalisée en fonction de ce que l'on espère ou de ce que l'on redoute pour soi »[449], en somme une image *pour* soi, davantage qu'une image *en* soi. C'est ce que Bertrand Westphal[450] nomme le point de vue exogène, celui du voyageur, empreint d'exotisme.

Le personnage originaire de la ville ou qui partage la langue des habitants se sent nécessairement plus familier que celui qui découvre la ville, apprend ou qui ne connaît pas la langue allemande. Ainsi la première altérité est d'abord linguistique : si tous les protagonistes francophones se montrent désireux de s'approprier la langue allemande et savent communiquer avec les autochtones, les différences linguistiques les rattrapent le temps d'une anecdote. C'est le narrateur de *La Télévision*, à la recherche un essuie-main[451], qui découvre les nuances de la langue allemande ou la narratrice de *Fugue* qui se rappelle le privilège de ne pas être comprise lorsqu'elle le souhaite :

> Cette fois, quelqu'un s'est approché, un garçon, celui qui m'a servi, j'oublie que je n'écris pas dans leur langue, c'est une protection supplémentaire qui m'évite de cacher. Ils ne pourront pas lire.[452]

Les passages relatant un certain exotisme linguistique sont communs à l'ensemble des ouvrages mais plus nombreux dans ceux où le narrateur s'exprime avec plus de difficulté dans la langue de Goethe. Ainsi Julien Santoni ponctue régulièrement son texte de vocables allemands[453] tandis que les paroles des interlocuteurs du héros de *l'Histoire de l'homme* sont reproduites au discours direct :

> -Geschäftsreise ? Ferien ? Voyage d'affaires ou d'agrément, monsieur ? Paskontrolle, bitte.[454]

Outre ce particularisme linguistique, l'origine étrangère conditionne le regard sur l'autre, et se manifeste sur le plan culturel. Les ouvrages qui mettent en scène un voyageur français à Berlin renouent avec la tradition du récit du voyage, c'est-à-dire d'un espace rendu exotique et avec elle

---

[449] Robert FRANCK, « Qu'est ce qu'un stéréotype ? », *in* Jean Noël JEANNENEY (dir.), *Une Idée fausse est un fait vrai: les stéréotypes nationaux en Europe*, Paris, Odile Jacob, 2000, p. 19.
[450] Bertrand WESTPHAL, *La géocritique*, *op. cit.*, p. 208.
[451] Jean-Philippe TOUSSAINT, *La Télévision*, *op. cit.*, p. 48.
[452] Cécile WAJSBROT et Brigitte BAUER, *Fugue*, *op. cit.*, p. 81.
[453] Julien SANTONI, *Berlin trafic*, *op. cit.*, p. 90, On est frei, frisch, gesund, intellektuel...
[454] Jean-Philippe ARROU-VIGNOD, *Histoire de l'homme que sa femme vient de quitter*, *op. cit.*, p. 25.

une certaine tendance au stéréotype culturel. Celui-ci se définit comme un schème collectif figé, une opinion généralisée et concerne, le plus souvent, un type d'individus, un groupe ou une classe sociale. L'espace, régi par la stéréotypie, est alors ramené au territoire, un espace tenu pour homogène, ou à la « nation » qui est une historicisation de cet ensemble. C´est la définition du « hétéro stéréotype » : en effet l'origine de cette réflexion est dans l´opposition « nous » et « ils ». Comme l'explique Bertrand Westphal, ce regard renoue avec des pages sombres de notre histoire et témoigne d'un point de vue surplombant sur l'autre :

> Le regard continue de se poser sur l'Autre, de charrier l'étonnement, l'effroi ou l'indifférence, d'alimenter un discours réservé à l'usage du même. [...] Ce regard-là est celui du colonisateur. Il conforte la bipolarité traditionnelle. Un sujet, toujours le même, observe un objet, toujours l'Autre; une culture regardante se focalise sur une culture regardée [....].[455]

Les stéréotypes appartiennent à un système complexe d'émotions, de situations, et d'images qui sont les aboutissements des expériences d´une société avec une autre, avec elle même ou avec une autre réalité. L'étranger nouvellement arrivé, sera tenté de confirmer et d'infirmer ses *a priori* sur les habitants de la ville comme le fait Salv à son arrivée :

> On m'a un peu prévenu… On m'a dit que les Berlinois, c'est pas des péteux, c'est pas des snobs. Mais ce qu'on a oublié de me dire, c'est qu'ils ont tous gardé leurs fringues des années quatre-vingt… cryotechnique y paraît…un vrai film d'époque, c'est saisissant.[456]

C'est dans les romans constitués en étude-portrait que cette particularité est la plus flagrante. En effet, l'examen de ses préjugés s'établit par une confrontation entre des attentes et des projections sur la ville et une expérience et des découvertes par le biais de rencontres et de visites inattendues. Même si dans l'ensemble les romanciers qui connaissent bien la capitale allemande ont souhaité évité l'écueil du cliché national, il reste cependant quelques stigmates de cette tentative de synthèse des mœurs berlinoises. Ainsi le héros de *La Télévision* offre à plusieurs reprises des exemples de micro- sociologies berlinoises. Son portrait des Drescher joue ainsi de certains stéréotypes généralement attribués aux Allemands : rigidité (les différents types d'arrosage), écologie (la multiplication des plantes), manque de culture gastronomique (le café soluble). De même la description de la population du parc d'Halensee offre quelques clichés des *habitus* allemands du barbecue à la pratique du naturisme.

Cependant dans tous les romans adoptant le point de vue d'un étranger sur la ville, la durée du séjour impose une forme de familiarité qui se noue entre l'observateur et l'espace de référence. De fait, le point de vue exogène ne peut perdurer sur un temps illimité, les interactions entre le

[455] Bertrand WESTPHAL, *La géocritique*, *op. cit.*, p. 201.
[456] Julien SANTONI, *Berlin trafic*, *op. cit.*, p. 78.

narrateur et son nouvel environnement contribuent à faire de Berlin un espace qui « sans que celui-ci leur soit encore familier, [...] ne demeure [pas] exotique »[457].

Même si ces exemples de confrontation à l'imaginaire social allemand sont finalement peu nombreux, la question de l'altérité est cependant essentielle et recouvre des significations particulières dans notre corpus. En effet, deux écrivains, deux femmes, une allemande et autochtone (Irina Liebmann), l'autre française mais passionnée par l'histoire de Berlin et d'autres pays de l'Est[458] choisissent d'adopter le point de vue d'un Allemand de l'ex-Allemagne de l'Est. Et ce point de vue à la fois endogène car berlinois et exogène car appartenant à une réalité autre que celle du Berlin actuel, réactive une forme de dissension entre le moi du sujet narrateur et l'autre, l'autre « Berlinois ». Pour l'héroïne de *Die freien Frauen*, la question n'est pas simple, d'autant plus que ses origines russes ajoutent à cette confusion identitaire. Et si la question de la Réunification s'incarne particulièrement avec le personnage de Manne Schubert, pour qui ce changement radical a été particulièrement profitable, pour Elisabeth, il est synonyme d'une liberté perdue et avec elle d'une forme de nostalgie de sa vie passée :

> « Wir waren frei », sagte Elisabeth Schlosser, und dass man es keinem mehr vermitteln könne, diese Freiheit, die sie mal hatten im Osten als Frauen, als Geld keine Rolle spielte und Ansehen auch nicht [...].[459]

L'arrivée du capitalisme et avec lui celle d'un mode de vie superficiel handicape ces femmes qui peinent à retrouver leurs repères. Si son passé de citoyenne de la RDA conditionne et handicape son regard sur la ville (elle se perd à Charlottenburg, un quartier de l'Ouest), l'altérité que ressent Elisabeth avec ces autres Berlinois n'empêche pas un rapprochement : à son quartier de Mitte, aujourd'hui désert, autrefois vivant, répond celui de « l'autre monde », Charlottenburg. Et son amie Gabi, « passée à l'ouest », témoigne de cette altérité qui n'en est peut-être pas une.

> Sonja, hier, wo ich sitze, das ist die älteste Berliner Gegend, aber menschenleer. Gerade war ich noch in Charlottenburg. Zwischen diesen Vierteln liegen Welten, seit das eine vierzig Jahre lang Osten war und das andere Westen, aber leer sind sie beide. Früher dagegen war beides die City, und beides war schwarz von Menschen.[460]

De même le protagoniste de *Caspar Friedrich Strasse* évoque cette question à de nombreuses reprises dans le roman. Au début du roman, il décline son identité d'écrivain et précise tout de suite que sa qualité de citoyen de l'ex-Allemagne de l'Est a profondément influencé, pour ne pas dire conditionné sa façon d'écrire :

> Je suis ce qu'on appelle un homme public, ou disons qu'une partie de ma vie est publique, qu'elle peut se lire dans mes œuvres, dans mes poèmes, bien qu'ils soient suffisamment vagues et sibyllins

[457] Bertrand WESTPHAL, *La géocritique*, *op. cit.*, p. 209.
[458] Voir à ce sujet : Cécile WAJSBROT, *Mémorial*, Paris, Zulma, 2005, 173 p.
[459] Irina LIEBMANN, *Die freien Frauen*, *op. cit.*, p. 173.
[460] *Ibid.*, p. 146.

> pour qu'on ne sache pas exactement ce qu'ils désignent, ni les personnes ni les sentiments. Au cours de ce régime que beaucoup d'entre vous n'ont pas connu parce qu'ils vivaient de l'autre côté, nous avions l'habitude de dissimuler une partie de ce que nous pensions, pour faire passer certaines idées, il fallait les travestir, trouver des métaphores, une façon de les présenter qui ne fasse pas peur, des expressions à double entente, par la force des choses, nous étions plus intelligents qu'aujourd'hui – et nos lecteurs aussi –, plus subtils, moins primaires, mais je m'égare.[461]

La présence des deux pronoms personnels « nous » et « vous » qui jalonne le texte (et le roman tout entier) témoigne d'une opposition encore sensible aujourd'hui. Au-delà d'une simple dénonciation de la censure, l'écrivain montre le poids de ces années de régime dans la façon même de penser : une expérience qui contamine le psychisme. Plus loin dans le roman, le narrateur fait état de cette condition qui demeure malgré la Réunification : un « mur invisible » qui sépare ces ex-citoyens de autres, les condamnant à rester dans cette dichotomie du « nous » *versus* « les autres » : un obstacle infranchissable.

> Quand le mur existait encore, il nous barrait l'horizon, soulignait notre histoire, ses accidents, ses abîmes, nous nous heurtions à sa présence trop solide et effrayante pour pouvoir nous abstraire, à l'Ouest, il vous entourait, transformant votre ville en île et vous-mêmes en naufragés, à l'Est, il nous séparait, nous mettant à l'abri des tentations que votre argent et vos objets scintillants plaçaient sur notre route comme autant d'obstacles impossibles à surmonter. Mais maintenant que le mur n'existe plus, que ses traces s'amenuisent, que certains le regrettent tandis que d'autres aimeraient voir tout disparaître, maintenant que le mur n'existe plus, même si on peut encore parler d'un mur invisible, je le vois comme la marque, certes, d'une histoire – la nôtre – mais aussi d'un état, ou plutôt d'une condition, de notre obligation à vivre, séparés, divisés, séparés de nous-mêmes, de ce qui nous est le plus cher, selon la vie que nous vivons, divisés entre ce que nous faisons et ce que nous aimerions faire, entre nos obligations et nos aspirations, cherchant à sauter, à franchir l'obstacle, comme les transfuges trouvaient les moyens les plus improbables – creuser un tunnel, ou partir en ballon.[462]

Et justement, le roman est aussi le récit d'un amour impossible, d'un amour déchiré par ce mur d'abord palpable puis invisible. Ici l'altérité sexuelle est redoublée par cette altérité de citoyenneté, rendant les obstacles, réels ou supposés, d'autant plus infranchissables[463].

Le choix de ces narrateurs de la « périphérie » pour paraphraser Bertrand Westphal, est comparable à ce processus de « ré-vision »[464] propre aux littératures des minorités ethniques, religieuses et sexuelles qui bouleversent cette hiérarchie des regards propres aux récits de voyage. Comme l'explique le géocritique :

---

[461] Cécile WAJSBROT, *Caspar-Friedrich-Strasse*, *op. cit.*, p. 14.
[462] *Ibid.*, p. 50.
[463] *Ibid.*, p. 74, Nous étions dans la même ville, une ville libre et ouverte, une ville fluide, un fleuve sans barrage, et moi qui ne m'étais jamais vraiment aventuré à l'Ouest, je prenais le métro, l'autobus, je marchais, approchant son quartier sans oser y entrer, comme s'il était défendu par une enceinte, d'anciens remparts sur lesquels se dressaient de nouveaux gardiens.
[464] Voir le chapitre « La Multifocalisation ou comment sortir de ses foyers » in Bertrand WESTPHAL, *La géocritique*, *op. cit.*

> Celui ou celle que l'on avait « regardé » pendant des décennies, voire des siècles, se mettait soudain à regarder le « regardant » traditionnel, jusque sur son territoire situé quelque part entre déterritorialisation et reterritorialisation, à portée d'un renouveau culturel.[465]

Enfin, les choix d'Arnaud Cathrine dans *Faits d'hiver* et de Tanja Dückers dans *Spielzone* sont remarquables par le fait qu'ils brisent cette hiérarchie des regards : pas de rapport de domination sexuelle chez Cathrine où le point de vue d'un homme et d'une femme se répondent dans une logique de contrepoint, pas de regard géo-, ethno-centré chez Tanja Dückers où les protagonistes sont de sexe, d'âge, d'origine et de milieux sociaux différents.

. *Rencontres*

Car outre la nationalité, c'est l'âge et le sexe qui peuvent également conditionner la perception de la ville. Concernant le sexe, il est remarquable que le point de vue choisi par chacun de nos écrivains soit bien souvent celui de leur sexe. Seules exceptions : Cécile Wajsbrot choisit le point de vue d'un homme pour son roman *Caspar Friedrich Strasse*, et Arnaud Cathrine et Tanja Dückers choisissent des points de vue multiples, masculins et féminins, pour leurs romans respectifs : *Faits d'hiver* et *Spielzone.* Dans la mesure où la majeure partie de nos romans sont le fait d'écrivains, le point de vue masculin domine sur la ville. Le genre du protagoniste conditionne particulièrement le regard sur la ville lorsque cette dernière est associée à une rencontre amoureuse. Comme le rappelle Christina Horvath, « les métropoles de la surmodernité sont créatrices de liens de tout genre : elles offrent des milliers de possibilités pour des rencontres fortuites et imprévisibles »[466].

En effet le personnage principal dans nos romans est souvent célibataire, ce statut favorisant une observation de la ville et un retour à soi, il doit en effet « échapper non seulement aux contraintes qui pèsent sur l'homme actif mais également à celle de la vie de couple »[467]. En somme, il offre une « disponibilité narrative » qui renouvelle le type baudelairien du flâneur. Les héros célibataires ont émergé avec les romanciers réalistes et sont nombreux à la fin du XIX^{e} siècle dans les romans décadents et fantastiques[468]. Ces célibataires « fin de siècle » ont en effet de nombreux points communs avec nos héros de roman urbain. Nathalie Prince énonce quatre éléments constitutifs : un personnage masculin, solitaire, reclus et cultivé[469]. Notre corpus offre en effet de nombreux hommes célibataires : Salv (*Berlin Trafic*), le romancier de *Caspar Friedrich Strasse*, Kaspar, le comédien endeuillé d'*Exercices de deuil*, Jacob, l'adolescent de *Faits d'hiver*. Si le point de

[465] *Ibid.*, p. 203.
[466] Christina HORVATH, *Le roman urbain contemporain en France*, *op. cit.*, p. 115.
[467] *Ibid.*, p. 84.
[468] Voir à ce sujet, Nathalie PRINCE, *Les célibataires du fantastique: essai sur le personnage célibataire dans la littérature fantastique de la fin du XIXème siècle*, Paris, Harmattan, coll. « Critiques Littéraires », 2002, 382 p.
[469] *Ibid.*, p. 12.

vue masculin domine, nos célibataires peuvent cependant être des femmes célibataires : c'est le cas de la boxeuse d'ombre chez Inka Parei, d'Anna dans *Faits d'hiver*, de la mystérieuse héroïne de *Fugue*. Enfin de nombreux personnages de *Spielzone*, dont la jeune Katharina, sont également concernés par le célibat. Pour les autres héros, si leur célibat n'est pas avéré dans le roman, ils offrent cependant cette même « disponibilité narrative » parce qu'ils sont temporairement séparés de leur conjoint et obligations familiales (les héros d' *Eduards Heimkehr, Histoire de l'homme* et de *La Télévision*) ou qu'ils connaissent une importante crise conjugale (*Die freien Frauen, Honecker 21, Palladium*). Cette crise conjugale se double généralement d'une crise identitaire, un autre des points communs avec les personnages célibataires des romans étudiés par Nathalie Prince.

Cette « disponibilité » encourage les rencontres : aussi notre corpus regorge d'exemples de ces coups de foudre amoureux, qu'il s'agisse d'une femme comme dans *Berlin Trafic* avec Ada, la danseuse ou la jeune professeur d'allemand de *Caspar Friedrich Strasse*; la prostituée Kubain (*Honecker 21*), ou Katharina (*Palladium*). Pour ces quatre romans, cette rencontre, toujours éphémère, sera l'occasion d'arpenter la ville qui offre quantité de lieux de rencontre pour les amants : ainsi le protagoniste de Caspar Friedrich Strasse retrouve la femme qu'il aime dans un cimetière tandis que Martin retrouve Katharina à l'hôtel, au parc ou au musée. Comme le remarque Christina Horvath, « La ville fonctionne [...] comme le lieu par excellence de la communication et de l'échange entre personnages du sexe opposé »[470]. Du côté des femmes, Berlin peut s'incarner sous les traits d'un homme mort (Bastian dans *Faits d'hiver)* ou mystérieusement disparu (*Fugue)* qui lie la ville au motif de la perte.

Car les rencontres amoureuses sont rarement synonymes de bonheur durable : les probables suicides de Salv le héros de *Berlin Trafic* sans nouvelle d'Ada et d'Honecker dans le roman éponyme, le Mur qui sépare les deux amants de *Caspar Friedrich Strasse*, Elisabeth dans *Die freien Frauen* est malheureuse dans sa vie de famille, Hell, la boxeuse d'ombres, abandonne März à Planterwald, la déception amoureuse de Katharina avec Felix dans *Spielzone*...D'autres font le choix d'une irrésolution qui laisse un peu de place à l'optimisme : la rencontre de Renaud, « nouveau frère » dans *Exercices de deuil*, l'espoir de retrouver Anna dans *Faits d'hiver*, les retrouvailles familiales dans *Eduards Heimkehr* ou *La Télévision*, la promesse de retrouvailles avec Hélène dans *Histoire de l'homme...* Enfin certains romans font le choix d'une perception de la ville qui ne sera pas directement liée à la quête amoureuse : c'est le cas des romans *Die Schattenboxerin, Eduards Heimkehr, Histoire de l'homme..., La Télévision,* et *Spielzone.*

[470] Christina HORVATH, *Le roman urbain contemporain en France*, *op. cit.*, p. 117.

. *Générations*

Un autre critère essentiel qui influe grandement sur la perception de la ville est l'âge des protagonistes de nos romans. Il est souvent en étroite relation avec l'âge de l'écrivain : exceptions faites de Tanja Dückers, dont les personnages appartiennent à toutes les générations, et de Cathrine qui s'adresse à des jeunes adolescents dans son roman *Faits d'hiver*. Plus que les précédents critères, il constitue un vrai point de rupture du corpus davantage que la nationalité ou le sexe en ce qu'il détermine absolument le portrait de la ville et le discours qui en découle.

Deux générations se distinguent à l'aune de nos romans :

-celles des « anciens » qui correspondent à des personnages entre 40 et 60 ans, à l'image des héros de *Caspar Friedrich Strasse, Fugue, Histoire de l'homme, Honecker 21* et *La Télévision* côté français et *Die freien Frauen, Eduards Heimkehr*, et *Palladium* côté allemand. L'appartenance à cette génération coïncide également avec l'appartenance à un milieu social plutôt privilégié. En effet, tous ces personnages sont installés dans la vie, ont un métier (écrivain, avocat, chercheur, professeur) correspondant à une certaine aisance financière (seule exception : Elisabeth dans *Die freien Frauen* qui ne semble pas avoir d'activité professionnelle). Souvent leur âge est synonyme d'une certaine stabilité sentimentale : les narrateurs de *La Télévision, Eduards Heimkehr, Die freien Frauen* et *Palladium* sont tous en union maritale avec des enfants, les héros d' *Histoire de l'homme* et de *Honecker 21* sont également mariés. Seuls les personnages de Cécile Wajsbrot peinent à trouver un partenaire durable. Cette génération était déjà dans la vie adulte à la chute du Mur et certains en ont été des témoins privilégiés voire oculaires : c'est le cas des héros de *Caspar Friedrich Strasse* et de *Die freien Frauen*, qui sont d'anciens citoyens de la RDA mais aussi d'Eduard, le héros de Peter Schneider, qui lui aussi a fréquenté le Berlin d'avant la Réunification. Dans ces trois derniers romans, les liens avec l'histoire de la ville sont constants, une forme de nostalgie peut poindre à certains passages, le ton est plus mélancolique. Ce sont par exemple les remarques de Jenny, la femme d'Eduard, sur un Berlin désormais disparu :

> Jennys Blick führte Eduard wie im Replay Veränderungen in der Stadt noch einmal vor, die er schon nicht mehr wahrnahm. Manchmal fragte er sich, ob etwas, was Jenny überraschte, überhaupt jemals anders gewesen war. Dass die Doppeldeckerbusse dreistellige Nummern anzeigten und Endstationen, an denen man noch nie gehalten hatte; dass die Telefonbücher einen Stoß von fünf Banden ausmachten; dass man auf den Trottoirs in Charlottenburg überall Russisch hörte – war es nicht immer so gewesen? Selbst die Ostberliner Ampeln, behauptete Jenny, hätten sich verändert. Das blinkende Fußgängerzeichen sei früher schlanker gewesen, nicht so füllig und wohlstandsrund wie jetzt.[471]

[471] Peter SCHNEIDER, *Eduards Heimkehr*, *op. cit.*, p. 391‑392.

Le questionnement identitaire commun à tous ces romans se constitue comme un bilan dans lequel Berlin, son histoire chaotique et son passé sombre peut s'incarner comme reflet des tourments présents et passés.

-l'autre génération est celle des « jeunes », où l'étalonnage est plus vaste, du lycéen Jacob de *Faits d'hiver* aux jeunes adultes de *Berlin Trafic, Exercices de deuil* et côté allemand de la boxeuse d'ombres. Le regard sur la ville est vierge de tout *a priori*, les protagonistes sont davantage attentifs aux bouleversements actuels de la ville qu'aux stigmates de son histoire. Côté français, on repère une certaine fascination pour la capitale branchée, son hédonisme et ses lieux improvisés de fête : des bars de Friedrichshain dans *Berlin Trafic*[472] aux soirées « Black Girls Coalition » chez Grace dans *Faits d'hiver*[473]. La chronique sociale touche souvent des milieux plus marginaux (prostituées chez Santoni, squatteurs chez Parei), et/ou créatifs (comédiens chez Cathrine et Santoni). La seule référence à l'histoire berlinoise est celle des deux dernières décennies. Le questionnement identitaire est davantage tourné autour de la rupture, du deuil, de la conduite du changement et Berlin, en pleine phase de reconstruction, incarne le reflet de ce chantier identitaire résolument tourné vers l'avenir. Seule l'issue du héros de *Berlin Trafic* semble moins optimiste. Par le choix de héros jeunes, par ces récits de parcours qui relève bien souvent de l'initiation, ces romans s'inscrivent d'ailleurs davantage dans le schéma du *Bildungsroman* que les précédents. Un choix d'une grande commodité narrative pour Jacques Dubois :

> La trajectoire d'un individu en formation est particulièrement propice à une riche moisson de découvertes et d'expériences. Le héros apprenti possède une grande capacité d'absorption des phénomènes et des contingences. Il est par excellence acteur réceptif, sensible à la grande diversité du monde. Il sera donc un médiateur d'intensité et d'expansion, condensant toute une connaissance du monde autour de sa seule personne conquérante.[474]

Si la biographie du protagoniste est une entrée essentielle pour comprendre le choix du Berlin représenté, une autre donnée temporelle s'y ajoute : celle de la décennie choisie. Peu de romans sont ainsi précisément référencés sur la question du temps de la diégèse : le court roman d'Arnaud Cathrine fait par exemple référence aux récentes publications du programme PISA, on peut supposer que l'action de ce roman, publié en 2004, a lieu en 2003, année la plus récente de publications des résultats de PISA. De même, le roman d'Irina Liebmann fait référence à l'inauguration de la Place du 18 mars à proximité de la Brandenburger Tor, cet événement historique eut lieu en 2000, ce qui permet de situer plus précisément la diégèse. Pour les autres romans, il convient de se baser sur la date de publication des romans qui coïncide avec le Berlin

[472] Julien SANTONI, *Berlin trafic*, *op. cit.*, p. 280.
[473] Arnaud CATHRINE, *Faits d'hiver*, *op. cit.*, p. 57.
[474] Jacques DUBOIS, *Les romanciers du réel : de Balzac à Simenon*, Seuil., Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2000, p. 81.

décrit dans les fictions. Une brève analyse nous permet ainsi de classer le corpus selon deux catégories :

-les romans évoquant la première décennie après la chute du Mur (1989-1999). On y inclut deux romans côté français : *Histoire de l'homme...* de Jean-Philippe Arrou-Vignod et *La Télévision* de Jean-Philippe Toussaint ; et l'ensemble des romans allemands puisque la dernière année de publication de ces romans est 2000 (*Palladium* et *Die freien Frauen*).

-les romans évoquant la deuxième décennie après la chute du Mur : le reste du corpus français.

Cette précision sur le temps de la diégèse a son importance : en effet la mutation de Berlin, si elle a débuté dès la Chute du Mur, concerne de façon plus intense cette deuxième décennie. Ainsi la reconstruction de la Potsdamer Platz, débutée en 1998 par la construction de l'immeuble DaimlerChrysler ne s'est-elle achevée que très récemment. Le roman de Peter Schneider évoque cette place symbolique du nouveau Berlin comme « le plus grand chantier d'Europe » (on est à la fin des années 90) lorsque Arnaud Cathrine évoque « le terrain vague disparu »[475] où Roman ne « reconnaîtrai[t] rien »[476] en 2004.

De même, le devenir touristique de Berlin s'est considérablement développé depuis la Coupe du Monde de football de 2006 : son aura sur le plan international s'est formidablement élargie. Cela vient confirmer que cet attrait de la capitale allemande s'est intensifié durant cette deuxième décennie, et avec elle le renouveau de certains quartiers de l'Est comme Prenzlauer Berg ou Friedrichshain... Pas étonnant dès lors que les Français écrivent davantage dans cette deuxième période. Ainsi les personnages de touristes séjournent à Berlin pour des motifs professionnels dans la première décennie (chez Arrou-Vignod, Toussaint et même Schneider), tandis que les décisions personnelles de ce séjour sont majoritaires dans la deuxième décennie (Wajsbrot, Santoni).

Un tableau récapitulatif permet une rapide comparaison des corpus francophone et germanophone.

Points de vue : corpus francophone

Œuvres/ critères	**Santoni/** ***Berlin...***	**Wajsbrot/** ***Caspar...***	**Cathrine/** ***Exercices...***	**Cathrine/** ***Faits d'hiver***	**Wasjsbrot/** ***Fugue***	**Arrou-Vignod/** ***Histoire...***	**Cendrey/** ***Honecker...***	**Toussaint/** ***La Télévision...***
Nombre de points de vue	1 Salv	1 anonyme	1 pr la première partie Kaspar	2 Anna et Jakob	1 Anonyme	1 Anonyme	1 Honecker	1 anonyme

[475] Arnaud CATHRINE, *Exercices de deuil*, *op. cit.*, p. 22.
[476] *Ibid.*, p. 21.

Narration et focalisation	« je », focalisation interne	« je », focalisation interne	« je », focalisation interne	« il », focalisation interne	« je », focalisation interne	« il », focalisation interne	« il », focalisation interne	« je », focalisation interne
Nationalité	française	Allemande	Allemande	Allemande	française	française	Allemande	française
Sexe	M	M	M	M+F	F	M	M	M
Âge	Env 30	Env 50	Env 30	Env 18	Env 40	Env 40	Env 40	Env 40
Publication = Temps de la diégèse ?	2008	2002	2004	**2003 (justifié par le rapport Pisa)**	2005	1999	2009	1997
Profession	Comédien, prostitué	Ecrivain de l'ex RDA	Comédien	Etudiante et lycéen	Professeur	Ecrivain	Commercial	Universitaire

Points de vue : corpus germanophone

Œuvres/ critères	**Liebmann/** ***Die freien ...***	**Parei/** ***Die Schattenboxerin***	**Schneider/** ***Eduards Heimkehr***	**Monioudis/** ***Palladium***	**Dückers/** ***Spielzone***
Nombre de points de vue	1	1	1	1 pour la plupart des chapitres	Multiples
Narration et focalisation	« je », focalisation interne	« il », focalisation interne	« il » focalisation interne	« il », focalisation interne	« il », focalisation interne
Nationalité	Allemande	Allemande	Allemande	Allemande	Allemande
Sexe	F	F	M	M	M+ F
Âge	Environ 50	Environ 30	Environ 50	Environ 40	Tous âges
Temps de la diégèse	**2000**	1999	1999	2000	1999
Profession	Sans emploi	Sans emploi	Chercheur	Avocat	Multiples

Une rapide confrontation de ces deux tableaux permet de dégager quelques zones de rupture entre les deux corpus :

-la moyenne d'âge des protagonistes du corpus francophone est inférieure à celle des protagonistes du corpus germanophone. Cette relative jeunesse côté français conditionne le regard des protagonistes sur la ville : les considérations sur l'histoire de la ville sont moins nombreuses côté français (exception : Wajsbrot), moins référencées, et concernent davantage l'histoire plus récente de la ville (en particulier le Berlin du Mur et de la Réunification). Outre-Rhin, on sera davantage attentif à l'évolution de la ville depuis le début du XX°siècle et en particulier de ce Berlin de l'avant Shoah (chez Schneider et Liebmann en particulier).

-le temps de la diégèse conditionne également le regard sur Berlin. Côté allemand, la production est restée stable tandis que l'intérêt français pour la capitale allemande croît considérablement dans les années 2000, témoignant d'une internationalisation de la ville et de son devenir. La

décennie contemporaine (2010-2020) a confirmé cet engouement avec une augmentation de ces romans berlinois (on pense aux récents romans de Yannick Haenel, *Cercle*, Marie NDiaye, *Y Penser sans cesse*, ou Noémie Lefebvre, *L'Autoportrait bleu*) et l'installation de nombreux écrivains français dans la capitale allemande[477].

-enfin le choix des professions des protagonistes est également révélateur du regard posé sur Berlin. Côté allemand, des notables installés dans une vie bourgeoise (chercheur, avocat) ou des marginaux (les héros de Dückers ou la boxeuse d'ombres d'Inka Parei) : une ville où la Réunification n'est qu'un demi-succès avec ses nantis et ses laissés-pour-compte (Schneider, Parei), où le spectre du Mur est encore largement perceptible (Liebmann, Schneider). Côté français, des comédiens (Cathrine, Santoni), des écrivains (Arrou-Vignod, Wajsbrot), des professeurs (Toussaint, Wajsbrot) : témoins de l'attraction culturelle d'une capitale, mais aussi de son caractère « branché » (Cathrine, Santoni).

[477] Voir à ce sujet, Odile BENYAHIA-KOUIDER, « Berlin, capitale des écrivains français », *op. cit.*

2. Perceptions

L'expérience sensorielle du citadin est forgée par une série de filtres de perception, propres à son identité personnelle (sexe, âge, appartenance sociale, situation économique et activité professionnelle, origines géographiques, et culturelles). Mais le mot *perception* peut désigner à la fois « la fonction par laquelle l'esprit se représente les objets » et « une opération de l'intelligence, une représentation intellectuelle »[478]. Ce terme désigne ainsi la perception par l'esprit mais aussi la perception par les sens. Il s'agira ici de s'interroger sur le deuxième sens consacré à l'appréhension sensible de la ville. La ville est à lire comme un ensemble de signes qui peuvent être étudiés en tant que perçu, vécu ou représenté, dans le cadre d'une géographie des perceptions comme l'indique la géographe Magali Laurencin :

> C'est probablement sur le mode du sensible que la ville s'appréhende le mieux. L'imaginaire a pu trouver un épanouissement considérable par le biais des artistes qui définissent et donnent à voir un espace comme aucune considération objective ne saurait le faire.[479]

L'histoire de la ville et sa matérialité spécifique conditionnent-elle son appréhension par les sens ? En ce sens, la métropole allemande apparaît alors comme un paysage sensitif, un environnement particulier à décoder. Les différences de perception de Berlin d'un corpus à un autre sont-elles rendues par ce travail de définition par les sens ? L'ambition de cette partie sera ainsi double : interroger d'une part l'importance, certes inégale, de tous les cinq sens dans la perception et d'autre part le façonnement d'un espace urbain spécifique, celui de Berlin.

Appliquer l'idée de perception sensorielle à une œuvre littéraire pourrait sembler, à première vue, inapproprié. Certains diraient qu'un roman reste, avant tout, de l'encre et du papier. Par ailleurs, il est intéressant d'établir une comparaison avec le cinéma. Le septième art exploite des leurres (sons amplifiés, effets visuels) pour capter l'attention du spectateur et transmettre un effet de réalité. Quand l'entrée dans la fiction est purement mentale, comme dans un roman, de tels leurres perceptifs, matériels sont impossibles. La lecture d'un roman reste un acte intellectuel qui consiste à déchiffrer les signes graphiques qui traduisent le langage oral. Néanmoins, Jean-Marie Schaeffer Schaeffer explique dans son article « *Pourquoi nous croyons aux contes de fées* » :

> Lors de la lecture d'une œuvre littéraire, l'activité perceptive est indispensable puisqu'elle va permettre au lecteur de s'immerger dans l'univers fictif. Celui-ci est créé par les représentations mentales provoquées par la compréhension de texte. Néanmoins, il reste à souligner que plus l'écriture est imagée, riche en descriptions faisant appel à l'odorat, à l'ouïe, à la vision, au toucher, plus le lecteur aura de facilité à imaginer l'univers fictif et à s'immerger dans la fiction.[480]

---

[478] « Perception », *in Le Petit Robert*.
[479] Magali LAURENCIN, « Mille et une nuits en Méditerranée : Regarder la ville avec le cinéma », *Annales de la recherche urbaine*, septembre 2000, n° 87, p. 108.
[480] Jean-Marie SCHAEFFER, « Pourquoi nous croyons aux contes de fées », *Le Nouvel Observateur, Hors-Série*, décembre 2006, n° 64, p. 6.

Pierre Ouellet va plus loin. Il distingue d'un côté science et philosophie, du côté du concept (le *logos)*, de l'autre peinture et musique, du côté du percept (la *tecknè*), la littérature constituant une sorte de « troisième voie », qui « ne s'adresse pas de prime abord aux sens [....] mais ne se destine pas non plus au seul entendement »[481]. En effet, pour Ouellet,

> La chose perçue, dans le roman, semble ainsi tantôt la langue, tantôt le monde, sans que leur rapport, qui est pourtant l'*objet* de la littérature, en soit davantage éclairci. En fait le matériau littéraire, qu'on identifie de prime abord à la langue en sa manifestation concrète, n'est pas un matériau comme un autre, pigment coloré ou pure onde sonore, dans la mesure où les mots et les phrases, sont des entités qui ne valent pas pour elles-mêmes, mais pour *autre chose*, qu'elles *visent* tout comme notre regard, notre mémoire ou notre imagination [...].[482]

La perception sensorielle en littérature peut se traduire tout simplement dans les passages où l'écrivain fait allusion aux cinq sens soit à travers son personnage qui perçoit physiquement son environnement, soit dans une description où il évoque, par exemple, les odeurs, les bruits, la lumière relatifs à l'objet. Si la tradition littéraire occidentale est soumise à une hiérarchie des sens où la vue domine encore largement, Bertrand Westphal parlant même d'une « hégémonie »[483], la ville s'offre également à l'ouïe ou à l'odorat en une multitude de portraits fugaces sous la forme de scènes banales, de drames ordinaires, de routines ou d'événements surgissant comme des fragments du réel. Pour Bertrand Westphal, cette « polysensorialité influe sur la représentation que le sujet se fait du contexte »[484]. L'espace est ainsi soumis aux variations et à l'infinie variété de la perception sensorielle. Ainsi pour le géocritique :

> L'odorat, le toucher et le goût seraient des sens intimes, corporels, passifs, tandis que la vue et l'ouïe, seraient des sens distants, cérébraux [....].[485]

On rencontre tantôt des paysages dominés par l'un des sens, tantôt des paysages synesthésiques. Il conviendra donc de s'interroger sur le choix des perceptions pour rendre compte de cette appropriation sensible de la ville : travail spécifique sur un sens, polysensorialité critique de cette ville qui se donne à « sentir » de jour comme de nuit.

. *Jeux d'optique : une capitale à voir*

Depuis l'Antiquité et plus particulièrement *L'Art poétique* (*Ut pictura poesis)* d'Horace, la composition littéraire semble étroitement liée à la peinture. De même pour les Grecs Stésichore et Simonide de Céos (VI[e] siècle av. JC), la poésie était déjà « une peinture parlante »[486].Cette

---

[481] Pierre OUELLET, *Poétique du regard: littérature, perception, identité*, Limoges, Les éditions du Septentrion, coll. « Pulim », 2000, p. 7.
[482] *Ibid.*, p. 8.
[483] Bertrand WESTPHAL, *La géocritique*, *op. cit.*, p. 213.
[484] *Ibid.*, p. 217.
[485] *Ibid.*, p. 215-216.
[486] Mario PRAZ, « Ut pictura poesis », *in Mnemosyne: The Parallel Between Literature and the Visual Arts*, Princeton, Princeton University Press, 1975, pp. 3-27.

analogie se fonde selon Judith Labarthe-Postel sur le fait que ces deux modes de représentation contribuent à créer dans l'imaginaire du lecteur une suite d'images sans pour cela qu'il y ait une solution de continuité. Daniel Bergez justifie cette fonction de représentation de la littérature, dont le célèbre ouvrage d'Erich Auerbach, *Mimesis*[487] retrace toute l'évolution :

> Le texte peut certes référer à la « vision intérieure de l'écrivain », ou se donner comme autoréférentiel. Il n'en a pas moins d'abord une fonction signifiante et représentative : puisque le mot n'est pas instrumentalisé par une visée discursive particulière, il est en premier lieu un moyen de désignation du monde.[488]

Le terme d'« image » désigne d'ailleurs tout à la fois l'œuvre plastique et le procédé utilisé par l'écrivain sous forme de métaphore et de comparaison. Rien d'étonnant dès lors que dans de nombreuses langues européennes, dont le français, les verbes « décrire » et « peindre » (« dépeindre ») soient parfaitement synonymes. Cette correspondance entre les deux arts trouve son apogée au XIX° siècle selon Julien Gracq, qui, dans son article « Proust considéré comme terminus », explique, en effet, que « le pouvoir séparateur de l'œil – de l'œil intime – a doublé », au dix-neuvième siècle, créant un « saut qualitatif dans l'appareillage optique de la littérature »[489]. Par cela, il entend que les romans réalistes ont tendance à se focaliser plus seulement sur les actions et les pensées des personnages, mais aussi sur les objets ou le lieu, le cadre de l'action. Pour Julien Gracq, le lecteur de romans du dix-neuvième siècle, « voit » bien en lisant les œuvres. Il voit une ville et non pas, pour citer Pierre Ouellet, dans *Poétique du regard : Littérature, perception, identité*, « quelques traces d'encre organisées dans un certain ordre »[490]. Et ce regard, loin de rendre aux personnages une forme de passivité, peut être au contraire source d'une grande liberté narrative puisqu'il offre des potentiels narratifs importants par la « motilité imaginaire de la vue » :

> L'organe de la vue, le système de la vision, ont leur propre *jeu* d'articulation, qui les apparente à un corps mouvant, doué d'une motilité qui a pour particularité d'être une pure mobilité sans déplacement, comme la vision poétique, telle qu'elle s'exprime dans le langage, est pure visibilité sans véritable vue.[491]

Le premier chapitre du roman de Tanja Dückers répond tout entier à cette poétique du regard détaillée par Pierre Ouellet. Le titre du chapitre, *Kobaltblau*, bleu de cobalt, est déjà une notation visuelle de couleur. Le narrateur de ce premier chapitre est un écrivain qui fait de la vue son sens de prédilection à l'image du passage du roman de Thomas Mann, *Les confessions du chevalier*

---

[487] Erich AUERBACH, *Mimésis : La Représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1977, 559 p.
[488] Daniel BERGEZ, *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 44.
[489] Julien GRACQ, « Proust considéré comme terminus », *in En lisant en écrivant, Œuvres complètes, tome 2*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, p. 624-625.
[490] Pierre OUELLET, *Poétique du regard*, *op. cit.*, p. 8.
[491] *Ibid.*, p. 266.

d'industrie Felix Krull, où il est question d'un couple observé, cité dès les premières pages[492].Ce premier narrateur utilise différentes focales : tantôt observateur attentif de sa ville, et de son quartier (lorsqu'il s'agit de mesurer les litres d'eau qui passent par les filtres de Tempelhof à Neukölln), tantôt voyeur maniaque lorsqu'il épie les moindres faits et gestes de ses voisins et jusqu'à leurs ébats. Ce sont eux qui, en véritables objets de fascination pour le narrateur, qui initient ce premier récit :

> Da sind sie. Für Sekonden bohrt sich die Spitze des Fleischspiesses durch ihre Köpfe, die in der dunstbeschlagenen Scheibe eines Döners-Laden gespiegelt werden. Sie stolzieren weiter die Hermannstrasse entlang. Zurück in ihre Wohnung. Vor ihnen schwankt ein Mann in abgelatschten Cowboystiefeln. Eine Bierspur auf dem frisch gefallenen Schnee.[493]

L'utilisation du pronom personnel de reprise *sie* dans la première phrase du roman témoigne de la proximité de narrateur avec ses « personnages ». De même la répétition du verbe *spiegeln* (réfléchir), dans les phrases initiales et finales du chapitre semble témoigner d'une structure circulaire, où le narrateur utilise Jason et Elisa (les images réelles) comme des espaces de projections de ses fantasmes (les images mentales) :

> Morris' und Elidas kobaltblaue Plateau-Lackstiefel, gespiegelt auf den verschmierten Scheiben vom « Sarg Discount », gespiegelt vor den Teppichen mit türkischen Märchenmotiven, vor den Plastikengeln in der Hermann-Apotheke.[494]

Un autre auteur se montre particulièrement sensible à rendre compte des perceptions visuelles de narrateur-téléspectateur. La synecdoque « Mon regard, des plus posés, fit lentement le tour de la pièce [....] »[495] témoigne de son effacement progressif pour ne demeurer qu'un sujet observant. Chez Toussaint, la langue même répond à cette logique : c'est en tous cas le postulat du linguiste Rémy Porquier, qui en analysant le roman *La Réticence* a remarqué la profusion de relatives « différées » qui s'avèrent souvent également être des relatives déictiques introduites par un verbe de perception. Ces multiples occurrences qui relèvent du style de l'auteur s'expliquent par :

> [...] le caractère narratif-descriptif du roman, où l'auteur-narrateur, du début à la fin, décrit ce qu'il voit et perçoit, ce qui est vu et perçu. La structure des relatives différées, plutôt que de marquer quelque rupture ou une forme de syncope, tente apparemment de reproduire en texte, en le segmentant et en l'ordonnant de façon séquentielle, le flux, le fur et à mesure, le continu rythmé de la perception.[496]

Ces remarques s'appliquent également à notre roman qui conte les tentatives infructueuses du narrateur d'arrêter de regarder la télévision. Sa condition de drogué du petit écran s'expose dès les premières pages du roman lors d'une séance de « shoot » d'images superposées, une période qui

---

[492] DUECKERS, Tanja, *Spielzone,* op. cit., p 14.
[493] Tanja DÜCKERS, *Spielzone*, *op. cit.*, p. 9.
[494] *Ibid.*, p. 17.
[495] Jean-Philippe TOUSSAINT, *La Télévision*, *op. cit.*, p. 27.
[496] Rémy PORQUIER, « Des relatives de Toussaint. Une syntaxe du regard », *Linx. Revue des linguistes de l'université Paris X Nanterre*, 1 décembre 2002, nº 47, p. 129.

s'étale sur près de trois pages, composées d'anaphores en « c'était », marquant l'impossibilité à rompre avec cette aliénation du visuel :

> Partout c'était les mêmes images indifférenciées, sans marges et sans en-têtes, sans explications, brutes, incompréhensibles, bruyantes et colorées, laides, tristes, agressives et joviales, syncopées, équivalentes, c'était des séries américaines stéréotypées, c'était des clips, c'était des chansons en anglais, c'était des jeux télévisés, c'était des documentaires, c'était des scènes de film sorties de leur contexte, des extraits, c'était des extraits, c'était de la chansonnette, c'était vivant, le public battait des mains en rythme, c'était des hommes politiques autour d'une table, c'était un débat, c'était du cirque [....]...[497]

Cette accumulation d'images témoigne du regard captif du narrateur pour la télévision. Une aliénation dont il est fait montre à d'autres moments du roman : ainsi lorsqu'il se promène dans les rues, il ne peut s'empêcher de regarder les téléviseurs exposés dans les vitrines des magasins d'électronique. De même, au travail, il réalise que Titien, par ses initiales (T.V. pour Tiziano Vecellio), lui rappelle la télévision, alors que l'écran de son ordinateur le ramène à celui du téléviseur. Cette aliénation, le narrateur la constate également chez les autres : dans une scène nocturne fantomatique, qui ne contredirait pas les réflexions de George Simmel dans *Métropoles et Mentalités* sur la solitude des hommes de la ville, chacun fait face à son petit écran :

> De retour chez moi, j'allai éteindre la petite lampe halogène que j'avais laissée allumée dans le salon et, m'avançant à tâtons dans l'obscurité, je m'approchai de la fenêtre. Il faisait très sombre dehors, et je devinais la ligne régulière des toits dans la nuit. Quelques téléviseurs étaient encore allumés ici et là aux fenêtres des immeubles d'en face. Dans chaque appartement où un téléviseur était allumé, la pièce principale baignait dans une sorte de clarté laiteuse qui, toutes les dix secondes environ, à chaque changement de plan du programme diffusé, disparaissait et laissait la place à un nouveau cône de clarté qui se déployait en deux temps dans l'espace. Je regardais tous ces faisceaux lumineux changer ensemble devant moi, ou tout au moins par grandes vagues successives et synchrones qui devaient correspondre aux différents programmes que chacun suivait dans les différents appartements du quartier, et j'éprouvais à cette vue la même impression pénible de multitude et d'uniformité qu'au spectacle de ces milliers de flashes d'appareils-photo qui se déclenchent à l'unisson dans les stades à l'occasion des grandes manifestations sportives.[498]

Le paradoxe entre la « multitude » et « l'uniformité » revient également dans le texte du philosophe allemand qui évoque un accroissement de la culture objective – collective, du groupe- et de la régression de la culture subjective – individuelle[499] –. Surtout, ces « faisceaux lumineux » agissent pour chaque téléspectateur de façon fallacieuse, le conduisant à une forme de passivité, provoquant une anesthésie de l'esprit proche du scepticisme et de « l'esprit blasé » décrit par Simmel : « Ainsi notre esprit, comme anesthésié d'être aussi peu stimulé en même temps

---

[497] Jean-Philippe TOUSSAINT, *La Télévision*, *op. cit.*, p. 19-20.
[498] *Ibid.*, p. 37.
[499] Georg SIMMEL, « Die Grosstädte und das Geistesleben », *in* Thomas PETERMANN (dir.), *Die Grossstadt. Vorträge und Aufsätze zur Städteausstellung*, Dresden, Zahn und Jaensch, 1903, p. 205, Übersehen wir etwa die ungeheure Kultur, die sich seit 100 Jahren in Dingen und Erkenntnissen, in Institutionen und Komforts verkörpert hat, und vergleichen wir damit den Kulturfortschritt der Individuen in derselben Zeit - wenigstens in den höheren Ständen - so zeigt sich eine erschreckende Wachstumsdifferenz zwischen beiden, ja in manchen Punkten eher ein Rückgang der Kultur der Individuen in Bezug auf Geistigkeit, Zartheit, Idealismus.

qu'autant sollicité, demeure-t-il essentiellement passif en face de la télévision. De plus en plus indifférent aux images qu'il reçoit, il finit d'ailleurs par ne plus réagir du tout lorsque de nouveaux signaux lui sont proposés »[500]. La télévision condamne son spectateur à une perception sensorielle partiale et partielle, un monde sensoriel incomplet car « c'était pourtant comme ça que la télévision nous présentait quotidiennement le monde : fallacieusement, en nous privant, pour l'apprécier, de trois des cinq sens dont nous nous servions d'ordinaire pour l'appréhender à sa juste valeur »[501].

Pour résister à un tel traitement, le narrateur offre une parade : se construire ses propres images à partir de celles offertes par l'écran. Ainsi, alors qu'il regarde un match de handball féminin, « imaginant vaguement une de ces joueuses nue sous son maillot à bretelles, un peu passivement, sans vrai effort d'investigation... »[502], il constate que « c'est pourtant comme ça qu'il faudrait regarder activement la télévision : les yeux fermé »[503]. Ainsi *La Télévision* offre une critique sarcastique de la télévision et par là-même de l'hyper-sollicitation de la vue dans notre monde contemporain, et réhabilite dans le même temps le sujet percevant lorsque celui-ci a l'occasion d'expérimenter une forme de libre arbitre perceptif, de liberté créative où les images virtuelles de la télévision sont remplacées par des images mentales. Comme l'explique Olivier Mignon :

> Si le héros de Toussaint apprécie ces moments où la télévision se voit privée du son, qu'elle soit seule face à lui ou démultipliée derrière les fenêtres d'un immeuble voisin, c'est précisément parce qu'elle se voit altérée. Dépossédée de l'une des deux parties sur laquelle rebondit et s'entretient éternellement son soliloque, la télévision laisse la place à la réplique du spectateur, qui peut alors prendre la forme spirituelle de l'imagination ou de la contemplation.[504]

D'autres images témoignant d'une liberté créative se donnent à voir dans notre corpus : celles de l'art. En effet, nombre de nos romans intègrent en leur sein des passages descriptifs qui concernent les arts visuels : peinture en premier lieu, mais également sculpture et spectacle vivant. Ce dialogisme artistique ne date pas d'hier. En effet, Judith Labarthe-Postel remarque, dans *Littérature et peinture dans le roman moderne : une rhétorique de la vision*, qu'il y « aurait une sorte de grand XIX^e^ siècle, comparable à un « siècle d'or » où la littérature entretiendrait par prédilection une analogie avec les arts visuels en général, et la peinture en particulier »[505]. Elle explique alors que la manière dont le genre romanesque observe le monde et le donne à voir a changé au dix-neuvième siècle, sous l'impulsion « d'une série de facteurs conjugués et différents

[500] Jean-Philippe TOUSSAINT, *La Télévision*, *op. cit.*, p. 22.
[501] *Ibid.*, p. 170.
[502] *Ibid.*, p. 134.
[503] *Ibid.*
[504] Olivier MIGNON, « Presque sans lumière », *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, 15 décembre 2010, n° 38, p. 71.
[505] Judith LABARTHE-POSTEL, *Litterature et peinture dans le roman moderne, une rhétorique de la vision*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 17.

selon chaque culture, chaque pays, comme l'évolution de la peinture, l'environnement littéraire mais aussi les mutations historiques, sociologiques »[506]. Les romanciers, hantés par cette question, choisissent brusquement de multiplier les descriptions de peinture dans leurs romans et donnent un rôle capital, inouï, à ce qui pourrait n'être vu que comme des objets décoratifs. Daniel Bergez, dans son ouvrage *Littérature et peinture*[507] paru en 2004, explore les différentes modalités de ce dialogue entre les deux arts et leurs « lieux communs » (l'histoire, le portrait, le paysage). Surtout, il rappelle que ces arts qu'on a dit « sœurs » possèdent une parenté dans la pulsion graphique qui pousse l'écrivain à écrire, et le peintre à peindre. Roland Barthes avait bien senti cette parenté archaïque lorsqu'il affirmait : « dans l'écriture, mon corps jouit de tracer, d'inciser rythmiquement une surface vierge »[508]. Si les deux arts proposent un redoublement de la réalité[509], ils divergent cependant radicalement par leurs modes de symbolisation : ainsi le « réalisme » littéraire, parce qu'il passe par un médium qui diffère de son objet, est nécessairement plus illusionniste que la peinture figurative. Le texte littéraire s'impose comme un lieu où la réalité est interrogée, recomposée, éventuellement subvertie. Comme le rappelle Daniel Bergez « la littérature se maintient ainsi à l'intérieur d'une double polarité entre représentation et signification »[510].

Dans trois de nos romans, ce dialogue entre les arts "soeurs" est évoqué à travers la présence de trois figures emblématiques de la peinture : Le Titien pour *La Télévision* (le narrateur doit rédiger une étude de son portrait de Charles Quint), Caspar David Friedrich qui donne son nom au roman de Cécile Wajsbrot et Francesco Salviati pour *Berlin Trafic* (« Salv » partage avec lui son patronyme),. Cet hommage appuyé va être l'occasion de revisiter la biographie et les œuvres de ces artistes. Mais l'ambition de nos auteurs va au-delà : en plus de désigner des modèles picturaux dans leur objectif de dépeindre une réalité sensible, la fréquentation des œuvres d'art est souvent l'occasion d'un enrichissement des perceptions sensibles. Au-delà, les commentaires esthétiques qui enrichissent le discours des narrateurs de nos romans tendent à se confondre avec l'*ekphrasis* de l'Antiquité comme nous avons pu l'étudier dans notre analyse de la description.

Le narrateur de *La Télévision* offre ainsi un autoportrait à la tasse de café qui témoigne d'un sens extrêmement développé de la composition et des nuances (avec les termes de « clair-obscur » et de « pénombre ») digne d'un peintre :

> Puis, mon petit déjeuner achevé, tandis que je traversais le clair-obscur de l'appartement pour rejoindre mon bureau, j'aperçus ma silhouette au passage dans le miroir de l'entrée, et il

[506] *Ibid.*, p. 40.
[507] Daniel BERGEZ, *Littérature et peinture*, *op. cit.*
[508] Roland BARTHES, « Préface », *in La civilisation de l'ecriture*, Paris, Fayard, coll. « Dessain et Tolra », 1976, p. 8.
[509] L'expression est de Daniel Bergez in Daniel BERGEZ, *Littérature et peinture*, *op. cit.*, p. 42.
[510] *Ibid.*, p. 47.

> m'apparut que c'était une image de moi assez juste, cette longue silhouette voûtée dans la pénombre du couloir, une tasse de café à la main, qui s'avançait à l'aube vers son bureau et les mille promesses de travail encore intactes qu'il devait receler.[511]

Comme pour le peintre, l'autoportrait romanesque marque la quête d'une vérité intérieure par une appréhension de l'enveloppe extérieure. Mais l'autoportrait se nourrit également d'une réflexion sur la temporalité : le portrait fixe l'image d'un être non pas en niant sa dimension temporelle mais en l'inscrivant pour mieux la dépasser : ici Jean-Philippe Toussaint joue du contraste entre une image de la vieillesse et de la mort (« la silhouette voûtée », « la pénombre du couloir ») et l'espoir de renouveau offert par son travail inachevé. Un autre portrait, quelques pages plus loin, se construit dans une comparaison avec le portrait de Charles Quint par le Titien à la Pinacothèque de Munich :

> J'étais assis les jambes croisées dans mon fauteuil [...]. J'étais immobile dans mon fauteuil, pensif, et j'observais de tout petits nuages blancs allongés dans le ciel de Berlin. Presque tout, à ce moment-là, dans mon attitude, évoquait Charles Quint, je trouvais, le Charles Quint fatigué de la Pinacothèque de Munich, le visage pâle et pathétique, un gant à la main, assis là comme de toute éternité dans son fauteuil monacal. Je n'avais pas de gant à la main, bien sûr, mais [...], je devais dégager la même impression de calme et de sérénité inquiète que celle qui apparaissait de la personne de l'empereur telle que le Titien l'avait saisie à Augsbourg devant un riche fond de maroquin doré, le corps digne et las, et la même pâleur dans le visage que la mienne, la même inquiétude dans le regard. A quoi pensions-nous donc ? De quoi avions-nous peur si sereinement ?[512]

[511] Jean-Philippe TOUSSAINT, *La Télévision*, *op. cit.*, p. 40.
[512] *Ibid.*, p. 43.



Portrait de Charles Quint par Le Titien, 1548. (Pinacothèque de Munich)

Le dialogue entre les deux « œuvres », l'une ayant une réalité sensible, l'autre pure création mentale, est prétexte à une forme de retour sur soi teinté d'ironie et de scepticisme. Cet autoportrait imaginaire qui se nourrit de commentaires critiques sur le tableau du Maître italien emprunte son sens de la mise en scène aux conventions du tableau d'apparat. Il témoigne de ce que Daniel Bergez nomme l'écriture du pictural, c'est-à-dire « une écriture qui, par ses caractéristiques stylistiques, désigne [...] son référent comme étant de nature picturale »[513]. Mais la confrontation avec la figure de Charles Quint est prétexte à une forme d'« extro-spection », un retour sur soi teinté d'étrangeté.

Un passage de *Palladium* fonctionne sur le même principe d'une perception et d'une écriture guidées par des notions picturales. Le héros du roman Martin contemple en compagnie de sa femme une photographie de sculpture, « la belle tête de Pergame », qu'il a pu voir au Pergamon Museum : celle-ci est ensuite comparée avec une autre photographie, issue d'un ouvrage plus ancien, et avec les souvenirs – récents – de la visite de Martin au Musée :

[513] Daniel BERGEZ, *Littérature et peinture*, *op. cit.*, p. 188.

> Auch das eigene Bild kann Hilbert nicht mit dem vereinbaren, was er vor sich liegen hat. Die drei Bilder sind unterschiedlich, Perspektive, Licht, denkt er, und es gefällt ihm, dass auch die Statuen, wie die Menschen, immer anders aussehen. Er betrachtet Marianne; sie steht auf und geht zur Schiebetür. Sie schaut in den Garten hinaus.[514]

Dans ce passage, l'auteur rend sensible cette éducation du regard en train de se construire chez Martin par la fréquentation des statues présentes dans l'Île aux Musées. Regarder attentivement les statues lui permet de poser un regard renouvelé sur sa femme et ses actions.

Le personnage de Julien Santoni convoque lui aussi régulièrement des réminiscences d'un peintre italien du XVI° siècle dont il partage le patronyme : Francesco Salviati, pseudonyme de Francesco de Rossi, peintre maniériste florentin. Si le peintre n'est pas cité dès le début du roman, le narrateur évoque cependant le musée de Monte-Cimmerio dans les environs de Venise, qu'il associe à une de ses frayeurs d'enfance. Si le musée semble être une référence fictive, il existe en revanche bel et bien un Palazzo Salviati à Venise, attraction touristique et siège d'une verroterie du même nom. Mais c'est au chapitre 12, que l'auteur développe son admiration pour le peintre : le chapitre démarre sur une analepse, réminiscence d'un dessin du peintre évoquant « Jupiter et Ganymède ». Le dessin représente le viol finalement consenti du jeune Ganymède par Jupiter qui souhaite en faire son amant et l'échanson des Dieux. L'*ekphrasis* chez Santoni intègre peu de remarques à proprement picturales et se concentre davantage sur l'intériorité des personnages représentés. Si le jeune Salv se projette dans le personnage de Ganymède, c'est qu'à ce ce moment-là du roman, il scelle son destin de prostitué. A la suite de la description du dessin, le narrateur fait partager ses impressions sur le peintre :

> J'aimais aussi beaucoup d'autres dessins de Francesco Salviati. C'est toujours des raz de marée de corps à poil, des chairs en nage et des silves d'os, corniches d'ivoire, sceptres africains et Victoires drapées dans le cartilage. C'est du cul et de l'éther... Et derrière la soldatesque endormie, toujours le Corps Glorieux... Tout à fait moi, en fait, non, je plaisante, moi, j'aimerais bien mais je n'ai que la gueule en ostensoir, avec les mots, les putains de mots, tout le dico en sautoir...[515]

Ici le peintre et l'esthétique pré-baroque du maniérisme italien à laquelle il est associé sont décrits comme un modèle explicite pour l'écriture. L'auteur va même jusqu'à proposer une hiérarchie des arts dans laquelle la peinture affirme sa supériorité sur l'écriture. Pourtant le passage témoigne d'un travail méticuleux de la langue (mélange de registres, rimes intérieures), d'une artificialité volontaire qui semble traduire en littérature les traits du maniérisme italien.

Quelques chapitres plus tard, au contraire, il n'est pas tendre sur le milieu de la peinture contemporaine, lorsque Salv, invité par son client Pollack se rend à un vernissage pour rencontrer Andy Jasper :

---

[514] Perikles MONIOUDIS, *Palladium*, *op. cit.*, p. 55.
[515] Julien SANTONI, *Berlin trafic*, *op. cit.*, p. 113.

> La semaine suivante, j'ai été bien gentil avec lui : je l'ai accompagné à un vernissage triste à pleurer où je découvrais les gossips bohèmes, les galeristes gavroches en Galliano, les lignes dans des chiottes où des empapaoutés pétés de thune se la jouaient manouches canailles...[516]

Si le regard n'est pas tendre pour cette population de trafiquants en tous genres, le roman de Santoni est peuplé de figures d'artistes pour lesquels le néophyte berlinois témoigne beaucoup d'admiration : Hilla, Andy Jaspers et Franck Biberpelz pour le théâtre, Ada, la danseuse. Salv rencontre surtout le père d'Ada, Sam, un artiste underground, qui le fait poser dans son atelier :

> [...] Sam créchait à Prenzlauer, évidemment. J'ai sonné. Un grand blond à rousseurs m'a ouvert et m'a conduit à l'atelier où un petit gars mince et blême intriguait devant un établi et astiquait des bocaux d'où sortaient de fortes exhalations de White Spirit... Sam avait l'air de travailler encore à l'ancienne. A côté de cet attirail antique, j'apercevais toute une installation de caméras et d'appareils numériques dernier cri. La cambuse était assez encombrée. Derrière de grands panneaux en verre, serpentait une foule de diodes chevelues, un genre d'étranges comètes qui envoyaient sur un morceau de tôle ondulée des éclaboussures vertes et rousses, c'était féerique. Sur les murs, des séries de nus mâles traînaient ici et là. Dans tous les coins, on trébuchait sur des espèces de praticables comme au théâtre, je m'y prenais les pieds tous les deux pas. De grands canevas avaient échoué au fond de la pièce et tout l'atelier puait une forte odeur de poussière, de curry wurst et d'huile de lin... Une vraie caverne aux trésors... du high-tech Toshiba, une nipponerie ultra-moderne et, à côté de ça, la fantaisie des ruines, l'atelier artiste en peau de claouis...[517]

Au-delà de la satire du milieu artistique berlinois (sa « digitalisation des roubignolles » est « LA sensation berlinoise »[518]), c'est un long passage consacré au personnage qui comprend également un retour sur son parcours chaotique aux quatre coins du monde. Si l'ironie est toujours présente, c'est davantage à l'encontre du public du peintre qu'envers lui. Et si le nom de Salviati n'apparaît pas dans ce passage, le peintre contemporain a en commun avec le modèle de la Renaissance le choix des sujets et le sens de la mise en scène.

Cécile Wajsbrot dans son roman *Caspar Friedrich Strasse* offre elle aussi un dialogue vivant avec la peinture et plus particulièrement avec l'œuvre du peintre romantique allemand Caspar David Friedrich. Le dialogue avec les arts constitue un pilier de l'esthétique de Wajsbrot qui a publié également dans notre corpus *Fugue*, intégrant les photographies de Brigitte Bauer, mais également le cycle « Haute mer », un ensemble de romans sur l'art et sa réception qui comprend les *Conversations avec le maître* (2007) et *L'Île aux musées* (2008), qui ont pour objets respectifs la musique d'une part, et la peinture et la sculpture de l'autre. *Sentinelles*, publié en 2013, s'intéresse, lui, à la vidéo.

Le roman *Caspar Friedrich Strasse* est divisé en neuf chapitres, qui débutent tous de la même manière : par une description d'un tableau parmi les connus du maître allemand (*Ruines du*

[516] *Ibid.*, p. 140.
[517] *Ibid.*, p. 228-229.
[518] *Ibid.*, p. 229.

monastère Eldena près de Greifswald, Chêne dans la neige, Un homme et une femme contemplent la lune...) qui donnent son nom au chapitre. Les descriptions sont rendues par le procédé de l'hypotypose et de la mise en abyme : la représentation est à la fois transitive (elle donne à voir l'objet décrit), et spéculaire (elle symbolise le travail de l'écrivain). Elles sont selon les termes de Daniel Bergez à la fois commentaire explicatif – *analogon* – (le texte se faisant mimétique de ce qu'il désigne) et création littéraire autonome. La peinture du maître romantique exerce donc une fonction médiatrice en ce qu'elle permet à l'écrivain de traduire une vision du monde et de formuler une esthétique, elle permet d'enclencher le processus d'écriture de l'écrivain narrateur.

Les raisons du choix du peintre dans l'œuvre sont multiples : le peintre constitue à la fois un « modèle d'un sens esthétique du quotidien qu'il s'agit de reconquérir »[519], le symbole d'une identité tronquée (que l'absence du « David » dans le patronyme vient rendre lisible) et indéfinie : ses tableaux représentent en effet des ruines, des horizons flous, des obscurités difficilement percées par la lumière – ce que le sculpteur David d'Angers nommera « la tragédie du paysage » lors d'une visite à l'atelier de Friedrich en 1834. Le chapitre intitulé *Le matin sur les monts géants* débute sur la notion d'horizon, absent à Berlin, en comparaison avec Paris. La description de *Chêne sous la neige* évoque l'arbre « du silence » qui paralyse le regard et l'action :

> C'est l'arbre du silence qui se dresse devant vous, noir, sec, dénudé, sur ses branches rien ne peut plus pousser, son élan vers le ciel est coupé et son socle est la neige, dure comme le marbre froid des pierres monumentales qui couvrent les murs du cimetière. Voyez comme il est étrange, dans le paysage, voyez comme il fait irruption, rendant impossible toute parole, toute vie, nous voudrions l'éviter et pourtant, nous ne pouvons que le voir, le regarder, il fixe notre attention, il emplit le champ de notre vision, rien n'existe autour, rien n'a poussé, aucune vie n'est revenue et il attend, mais son attente est vaine et sans objet.[520]

Le peintre comme la plupart des Romantiques choisit le paysage comme lieu d'expression privilégié. Les notions d'horizon et de vision y sont intrinsèquement associées. La nature y nourrit le sentiment du sublime comme elle peut entretenir l'angoisse de la mort, elle renvoie l'homme à sa condition déchirée et son aspiration à l'idéal comme l'indique Daniel Bergez :

> Le paysage romantique offre à la conscience la chance d'une extase (c'est-à-dire littéralement d'une sortie hors de soi), dans une jubilation du dehors. L'évolution de la notion d'« horizon » est liée à cette expérience : désignant d'abord une frontière, celle qui sépare la terre et le ciel, le mot voit sa signification s'infléchir à partir du XVIII°siècle dans la langue littéraire pour connoter l'infini.[521]

A la suite de ce parcours au cœur des sensations visuelles, Berlin s'offre donc comme une ville à voir, où le personnage observateur est sollicité par le mouvement et l'agitation présents dans toute

[519] Nella ARAMBASIN, *Littérature contemporaine et « histoires » de l'art: récits d'une réévaluation*, Genève, Librairie Droz, 2007, p. 19.
[520] Cécile WAJSBROT, *Caspar-Friedrich-Strasse*, *op. cit.*, p. 29.
[521] Daniel BERGEZ, *Littérature et peinture*, *op. cit.*, p. 107.

grande ville. Ce tableau de métropole s'enrichit également d'une dimension spéculaire par la présence au sein de la ville et de nos romans, de nombreuses œuvres picturales qui offrent l'occasion d'une éducation du regard.

. *Tendre l'oreille aux bruits de la ville*

Si l'image et les perceptions visuelles sont essentielles pour rendre compte de la ville, ce paysage multiforme en perpétuel mouvement, nombre de nos romans témoignent d'une attention toute particulière à la « symphonie d'une grande ville » qui caractérise Berlin selon Walter Ruttmann[522]. Cette recherche des éléments rythmiques et sonores propres à rendre compte de l'expérience urbaine est comparable au montage des bruits dans le cinéma sonore. Il s'agit de recréer artificiellement un « paysage sonore » selon l'expression de Raymond Murray Schafer[523], c'est à dire une combinaison de sons dans un environnement immersif. Cette notion s'applique tout aussi bien à un environnement sonore naturel composé de sons comme ceux de la mer ou du vent, qu'à ceux créés par l'homme, dont la révolution industrielle a modifié radicalement le rapport au son, à la musique – et au silence. Gageons que le « paysage sonore » berlinois proposé par nos auteurs témoigne de cette évolution fondamentale. Pour Christina Horvath, cette attention portée aux sons remplit d'abord une fonction narrative :

> La mise en œuvre d'une bande sonore, composée de bruits et de musiques divers, remplit [...] la fonction élémentaire de la recréation d'une ambiance capable d'illustrer les pensées, les dialogues ou les actions des personnages.[524]

Recréer une ambiance mais aussi chercher à percevoir la singularité acoustique d'un lieu, ce que Murray Schafer nomme les marqueurs sonores, ces « sons caractéristiques d'un endroit qui forment l'identité acoustique d'une communauté »[525]. A cet égard, le roman d'Inka Parei fait figure de modèle, l'héroïne Hell présentant une forme d'hyperacuité des sens, en particulier auditif depuis son initiation au Kung-fu. Les bruits de la ville emplissent son quotidien : celui du tram quand elle est chez elle, celui des usines lorsqu'elle se promène dans les quartiers industriels de Berlin, les bruits sont des repères spatiaux et temporels pour elle ce dont atteste ce passage :

> Glasklirren. Kirstenscharren auf nassem Grund, unterbrochen von halblaut verteilten Zurufen. Bei den Händlern, die im rückwärtigen Hof einen Schnapsladen mit Spätlizenz betreiben, ist Feierabend, ich kann sie durch mein Flurfenster hören. Wenn die beiden noch auf haben, kann es nicht allzu spät sein. Höchstens zehn Uhr.[526]

[522] Walter RUTTMANN, *Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt*, Fox Europa, 1927.
[523] Raymond MURRAY SCHAFER, *Le Paysage sonore: Le Monde comme musique*, Marseille, Wildproject, coll. « Domaine Sauvage », 2010, 328 p.
[524] Christina HORVATH, *Le roman urbain contemporain en France*, *op. cit.*, p. 243.
[525] Raymond MURRAY SCHAFER, *Le Paysage sonore*, *op. cit.*, p. 17.
[526] Inka PAREI, *Die Schattenboxerin*, *op. cit.*, p. 70.

Le héros de Jean-Philippe Toussaint est lui aussi marqué par une forme d'hyperacuité des sens dont l'ouïe fait partie. Dans cet extrait, le bruit (et le silence) sert également de frontière entre deux espaces distincts, celui de la nature (Halensee) *versus* celui de la civilisation, la ville :

> Je faisais la planche dans le lac, à une vingtaine de mètres environ du rivage, loin du tumulte du bord de l'eau et des rumeurs de la ville qui me parvenaient assourdies.[527]

Mais le son c'est aussi la musique, souvent présente dans le roman urbain. Elle constitue un domaine particulier de l'intertextualité (ou de l'intermédialité) qui consiste à faire intervenir du non verbal dans le domaine verbal. Cette pratique courante peut s'expliquer, comme dans la bande-son de la ville, par l'omniprésence de la musique dans le territoire urbain contemporain : bars, lecteurs MP3, etc... Elle rend aussi compte de l'influence du cinéma et des bandes-originales de film dans la littérature contemporaine. C'est le cas notamment dans le roman de Tanja Dückers où les références musicales abondent et permettent de changer de personnage et d'environnement d'un chapitre à l'autre : ainsi la « bande-originale » de la première partie du roman intègre des artistes aussi diversifiés que Bach, The Byrds, Maria Callas, Diana Ross, David Bowie, Donna Summer, ou Boney M... à l'image de la diversité des personnages qui peuplent *Spielzone*. Elle peut également constituer un repère temporel : ainsi le refrain du groupe Tokio Hotel[528] qui ponctue à deux reprises le récit de Jean-Yves Cendrey s'offre comme un symptôme de cette époque de l'extrême contemporain où la musique se réduit à un bruit de fond répétitif et peu compréhensible pour son auditeur. Au contraire, elle peut aussi s'incarner dans un personnage comme c'est le cas dans le roman de Perikles Monioudis, *Palladium.* Dans ce roman, la musique est le domaine de l'autre femme, Katharina, dont c'est le métier. Elle a donné à Martin un disque d'un concerto de sa création que Martin écoute régulièrement dans sa voiture au point que le trajet en voiture devient un prétexte pour écouter cette musique comme le suggère ce passage :

> Die Klimaanlage läuft, auf der untersten Stufe, sie soll keine störenden Geräusche verursachen. Es fällt ihm auf, dass Katharinas Konzert wieder an der Stelle einsetzt, an der er es ausgeblendet hatte. Das Gerät merkt sich die Stelle, als ob es die eigentliche Bestimmung wäre, im Auto zu sitzen, und das Aussteigen eine lästige Unterbrechung.[529]

Pour d'autres encore, la musique constitue, à l'instar d'autres arts comme la peinture, un modèle esthétique, où l'analogie fonctionne en métaphore. C'est le cas de Cécile Wajsbrot. Comme l'explique Marguerite Gateau dans son article *La place de la radio dans l'œuvre de Cécile Wajbsrot*[530], la musique a toujours été au centre du projet littéraire de l'écrivain : du projet avorté de devenir

[527] Jean-Philippe TOUSSAINT, *La Télévision*, *op. cit.*, p. 73.
[528] Jean-Yves CENDREY, *Honecker 21*, *op. cit.*, p. 10, 201.
[529] Perikles MONIOUDIS, *Palladium*, *op. cit.*, p. 151.
[530] Marguerite GATEAU, « La place de la radio dans l'oeuvre de Cécile Wajsbrot », *in* Roswitha BOHM et Margarete ZIMMERMANN (dirs.), *Du silence à la voix - Studien zum Werk von Cécile Wajsbrot*, Göttingen, V&R unipress, 2010, p. 158.

chanteuse, au rêve d'écrire un texte comme on écrit une sonate dans *Atlantique,* jusqu'à ses nombreux projets radiophoniques. Dans *Fugue*, qui emprunte un titre musical, la composition narrative reprend les notions de thème et de variations puisque la logique du récit suit celle du discours de sa narratrice, fait de commentaires, de digressions, de réajustements à l'opposé d'une chronologie factuelle des événements rapportés comme l'indique Roswitha Böhm :

> Zugleich aber ist der gesamte Text von einer Poetik der Bewegung bestimmt, einer Struktur des Rufens und Antwortens, indem in ihn eine ganze Reihe von Themen verwoben sind, die leitmotivisch in immer neuen Variationen abgerufen werden, und unterhalb der Textoberfläche eine weitere, wenn nicht mehrere Bedeutungsebenen zum Schwingen bringen. Wenn die Fuge als wichtigste und fesselndste kontrapunktische Form wie ein musikalisches Gespräch wirkt, bei der drei oder mehr Personen ein oder zwei musikalisches Themen bespreche, so dass der Eindruck einsteht, in ihr fliehe das Thema von einer Stimme zur anderen, so findet sich diese Verwobenheit und Polyphonie auch in Wajsbrots Text wieder.[531]

De même la poétique wajsbrotienne se construit en relation avec la notion de silence, dans la tradition de Stéphane Mallarmé ou Virginia Woolf. Cette notion de silence est liée au thème récurrent de l'Holocauste dans l'œuvre de l'auteur comme l'explique Margarete Zimmermann :

> « Silence » gehört wie Abwesenheit, Mangel, Leere zu dem Begriffsfeld der Absenz – Absenz von Geräuschen, aber auch von Stimmen oder Sprechakten. Es ist ein stets historisch zu verortende Absenz, die ihre Besondere, wenn auch nicht ausschließliche Bedeutung bei Cécile Wajsbrot vor dem Hintergrund des Holocaust erhält. « Silence » verweist auf das inhaltliche wie auch auf das produktions- und rezeptionsästhetische Zentrum ihres Werks. Ihre Texte werden erstens von einer vielfach differenzierten Semantik des Schweigens (und der Stille) durchquert, und zweitens von einer dieser Semantik inhärenten Reflexion über die Möglichkeit – oder die Unmöglichkeit- der Umsetzung von « silence » in « littérature ».[532]

L'analogie musicale se lit également dans les romans polyphoniques de notre corpus. La notion bakhtinienne de « roman polyphonique » renvoie à un roman qui intègre en son sein une pluralité des voix, de multiples centres de narration, et qui tend vers une forme de simultanéité des voix narratives. C'est dans ce projet que s'inscrit Tanja Dückers dont le roman *Spielzone* suit des points de vue différents (sexe, âge) tous issus de la population berlinoise. *Exercices de deuil* du français Arnaud Cathrine se concentre quant à lui sur un duo de protagonistes dont les destins se croisent à plusieurs reprises : Anna et Jacob. Une autre forme de dialogisme est également perceptible dans le roman d'Irina Liebmann, *Die freien Frauen*, dans lequel l'héroïne, Elisabeth Schlosser s'adresse à une interlocutrice imaginaire Sonja Trotzkij-Sammler, au travers des lettres qu'elle rédige.

---

[531] Roswitha BOHM, « « Rien ne retient mon regard »-Text-Bild-Relationen in Fugue », *in* Roswitha BOHM et Margarete ZIMMERMANN (dirs.), *Du silence à la voix - Studien zum Werk von Cécile Wajsbrot*, Göttingen, V&R unipress, 2010, p. 212.

[532] Margarete ZIMMERMANN, « Trop de Mémoire - trop de silence. Schweigen und Vergessen im Werk von Cécile Wajsbrot », *in* Roswitha BOHM et Margarete ZIMMERMANN (dirs.), *Du silence à la voix - Studien zum Werk von Cécile Wajsbrot*, Göttingen, V&R unipress, 2010, p. 128‑129.

Enfin, il faut évoquer ce qu'Aude Locatelli nomme « les romans de voix » présents dans notre corpus :

> La catégorie du « roman de voix » relève moins de la fiction musicale que de la mise en voix de l'écriture [...].[533]

A cet égard, Jean-Pierre Martin distingue deux modalités différentes de mise en scène du « moi-voix » : l'une qui cherche à « donner l'illusion de la voix, à la façon dont auparavant le roman voulait donner l'illusion du réel »[534] sur le modèle de Céline ou Duras, et l'autre qui interroge la primauté de la voix qu'elle dénonce comme « trompe-l'ouïe »[535] à l'instar de Beckett ou Sarraute. Cet usage particulier de la voix narrative nécessite une narration homodiégétique pour la première catégorie, seule représentée dans notre corpus. « L'illusion du réel » dont parle Jean-Pierre Martin est au cœur du projet du roman urbain, ce qui justifie un travail tout particulier sur le langage pour ceux qui choisissent de représenter les classes les plus populaires de la ville : souvent, ces personnages possèdent un véritable idiolecte, un vocabulaire et des tics de langage qui leur sont propres, à la manière de la population du Scheunenviertel que Biberkopf fréquente dans *Berlin Alexanderplatz* d'Alfred Döblin.

Chez Céline, qui marque profondément le roman de Julien Santoni, la quête du réalisme est mise de côté au profit du style qui se définit notamment par de nombreux emprunts à la langue populaire, la superposition des niveaux de langue (soutenu, courant, familier), le style indirect libre et les points de suspension. Le roman de Santoni est tout entier marqué par cette influence célinienne : comme chez son maître, on retrouve dans le roman de Santoni un mélange des registres de langue, des emprunts au parler populaire qui vont des traces d'un argot parisien des années 30 au nouveau parler argotique (verlan notamment), ainsi que de nombreuses ruptures syntaxiques (points de suspension, alternances phrases longues et courtes).... Mieux, l'oralité et le caractère hétéroclite de cette voix narrative sont dénoncés par le narrateur lui-même lorsqu'il évoque les deux « voix » qui l'habitent :

> Je vous cause là avec ma petite voix de fange, l'argot purotin. Mais j'ai aussi une petite voix d'éther. D'ailleurs dans ce calepin, il y a quelques feuillets que j'ai écrits à la clinique de Janowski. Je vous les ferai lire plus tard peut-être… L'éther, c'est les mots rares et précieux, c'est le grand style. Faudrait l'entendre, si possible, avec la voix de Fanny Ardant, dans le rôle de Phèdre. L'éther et la fange… Elles sont en bisbille ; ces deux petites voix, elles se détestent, c'est le combat sans merci. C'est la guerre, la vraie. […] En attendant, l'étrange cas du Dr Jekyll et Mr Hyde, c'est moi. C'est fatigant…[536]

---

[533] Aude LOCATELLI, *Littérature et musique au XXe siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2001, p. 86.
[534] Jean-Pierre MARTIN, *La bande sonore*, Paris, José Corti, 1998, p. 26.
[535] *Ibid.*, p. 162.
[536] Julien SANTONI, *Berlin trafic*, *op. cit.*, p. 56-59.

Chez Cécile Wajsbrot également, on peut parler de l'émergence d'une « voix » qui a tout naturellement conduit Roswitha Böhm et Margarete Zimmermann à intituler leur volume consacré à l'auteur *Du silence à la voix*[537]. Les marques de l'oralité y sont nombreuses : utilisation de périodes, ponctuation vive, nombreux déictiques; mais procèdent d'une musicalité toute personnelle comme l'explique Marguerite Gateau qui a travaillé à la réalisation de ces textes pour la radio :

> Il me semble que la scansion et la longueur des phrases Cécile Wajsbrot sont plus proches de la phrase classique allemande que de la phrase classique française. J'ai le curieux sentiment que, si elle le pouvait, Cécile Wajbsrot mettrait les verbes à la fin des phrases. Ce n'est pas qu'une boutade, c'est l'expérience concrète du studio qui m'a amenée à regarder ces phrases autrement. Musique donc, mais musique personnelle, à contre-chant, contre-temps, contre-courant.[538]

D'autres voix se mêlent également à celle de la narratrice : des voix anonymes, inaudibles comme dans le premier chapitre de *Fugue*, ce qui fait que le roman n'est jamais tout à fait un soliloque :

> Dans le grincement des voies, sous les roues décalées, j'entendais comme des cris, l'expression d'un effroi dont je fuyais la cause – le train laissait en arrière cette partie de moi que j'abandonnais- j'entendais comme des cris qui déchiraient l'espace, une supplication.
> -N'allez pas si vite.
> -Prenez le temps de nous regarder.
> -De vous attarder.
> -Loin de nous l'idée de vous retenir.
> -Indûment.
> -Mais nous sommes là.
> -Ne nous méprisez pas.
> Qui êtes-vous ? pensais-je. Rien ne vous définit, vous êtes nombreux, tant de voix qui se mêlent et se fondent, le chœur que vous formez chante une mélodie grinçante, une complainte sans paroles, et le train accélère, vous criez, des sons, des mots – quelle langue parlez-vous ?[539]

Ces paroles "perdues et qui, demeurées en suspens, sont entendues et restituées »[540], sont au centre du projet wajsbrotien de faire entendre, dans la continuité du *Quart Livre* de François Rabelais, les « paroles gelées », ces bulles de pensée figées dans le livre imprimé et qu'il faut ramener à la vie.

Berlin, comme toute métropole, se caractérise par un champ acoustique riche et diversifié : des bruits et du chaos caractéristiques de la grande ville, de la musique omniprésente, mais aussi des bulles de calme et de silence qui rendent possible une autre écoute de la ville. Les romans de notre corpus ont choisi de faire la part belle à cette dimension sensible particulière de la capitale allemande.

---

[537] Roswitha BOHM et Margarete ZIMMERMANN (dirs.), *Du silence à la voix - Studien zum Werk von Cécile Wajsbrot*, Göttingen, V&R unipress, 2010, 245 p.
[538] Marguerite GATEAU, « La place de la radio dans l'oeuvre de Cécile Wajsbrot », *op. cit.*, p. 158.
[539] Cécile WAJSBROT et Brigitte BAUER, *Fugue*, *op. cit.*, p. 30‑31.
[540] Cécile WAJSBROT, *Beaune la Rolande*, *op. cit.*, p. 52.

. *Le parfum de la ville*

A la lumière de ce premier parcours dans l'appréhension sensitive de la ville, on conviendra avec Arlette Attali et Richard Wagner que, « dans les recherches contemporaines sur les processus de connaissance du monde, ce sont essentiellement les activités visuelles et, dans une moindre mesure, auditives qui sont étudiées »[541]. Cependant, bien que les odeurs aient été longtemps ignorées par les chercheurs ou les philosophes, elles ont, bien évidemment, toujours été présentes et certaines considérées comme caractéristiques de la grande ville. Ainsi Emmanuel Kant (1724-1804), plaçait l'olfaction en bas de la hiérarchie des sens, avec le toucher. De plus, le philosophe maintenait la disqualification esthétique de ce sens, puisque sentir assimilait l'homme à l'animal. Pour Alain Corbin[542], il faut attendre le médecin français Jean-Noël Hallé (1754-1822) pour que l'odorat retrouve sa juste place notamment pour son utilité : il permet en effet de détecter les dangers recelés dans l'atmosphère et d'anticiper la menace[543].

Depuis le XIX° siècle de Zola et de Dickens, les métropoles européennes regorgent des parfums les plus divers, bien que l'émanation des excréments – animale ou humaine- semble la plus commune. Souvent l'évocation des odeurs de la ville se construit dans une comparaison avec les parfums de la campagne : ville et campagne semblent être totalement opposées sur le plan olfactif. Dans l'évocation de ce Berlin contemporain, cette dichotomie est beaucoup moins évidente : la ville, réputée verte par la présence de nombreux parcs et jardins, offre au contraire un paysage olfactif qui pourrait rappeler la campagne.

Ainsi Elisabeth, l'héroïne de *Die freien Frauen* s'aperçoit du retour de l'été dans la capitale par l'odeur entêtante des tilleuls qui parvient jusqu'à sa fenêtre malgré la poussière du chantier exécuté dans son immeuble :

> Elisabeth Schlosser, in Hausschuhen, mit ihren Briefen, stand da in den Staubwolken des eigenen Hauses, sie atmete es bereits ein, da erreichte sie etwas anderes auch : Die Linden blühten. Sie roch es plötzlich. [...]
> Wenn die Linden blühten, hatten in ihrem Leben immer die Ferien begonnen, die Familienausflüge ins Grüne. Da fand man sie wieder vor den Gastwirtschaften stehen, alle diese dicken Linden in Buch und Bernau, und auch jetzt standen sie vermutlich noch da und verströmten ihren Geruch.
> An den Wänden eines Museums auf dem Ufer gegenüber flimmerten Lichtreflexe. Die Spree reflektierte das Sonnenlicht auf den Wellen. Immer war es so, wenn die Sonne schien, natürlich, sie erinnerte sich und gähnte.[544]

---

[541] Arlette ATTALI et Richard WALTER, *Langage et représentations de l'odeur*, http://www.culture.gouv.fr/culture/dglf/francais-aime/parfums/lcpe/intro.htm, consulté le 1 juin 2014.
[542] Alain CORBIN, *Le miasme et la jonquille : L'odorat et l'imaginaire social aux XVIIIe et XIXe siècles*, Paris, Flammarion, coll. « Champs Histoire », 2008, 425 p.
[543] *Ibid.*, p. IV, V.
[544] Irina LIEBMANN, *Die freien Frauen*, *op. cit.*, p. 151‑152.

L'odorat, sens plus intuitif, est ici directement relié à la mémoire involontaire, l'odeur convoque le souvenir d'autres paysages plus ruraux (Buch, Bernau) et opère un bouleversement sensoriel chez Elisabeth qui passe de la poussière et du bruit du chantier de l'immeuble au parfum et à la lumière de l'été dans Berlin. C'est aussi le parfum des fleurs qui enveloppe Martin, le héros de *Palladium,* dans la pourtant bruyante Kantstrasse : là encore le paysage sensoriel berlinois contrarie les clichés de la grande ville occidentale :

> Hilbert fühlt sich, jetzt, da er aus der Kanzlei tritt, gut, sehr gut dabei. Er beachtet die Auslagen in der lärmigen Kantstraße nicht, nur bei einem Blumenladen bleibt er kurz stehen und riecht an den Tulpen und Rosen.[545]

Surtout, ces extraits tendent à montrer que l'expérience sensorielle urbaine est avant tout conditionnée par l'état d'esprit du personnage percevant. En effet, le bonheur de souvenirs d'enfance qui resurgissent pour Elisabeth, et la joie d'un rendez-vous prévu avec Katharina pour Martin, les amènent à sélectionner dans les sollicitations perceptives nombreuses de la grande ville, celles qui coïncident le mieux avec leur état d'esprit du moment.

. *Approches polysensorielles*

Rares cependant sont les perceptions olfactives qui se définissent seules, elles procèdent généralement d'une coopération où différents sens s'expriment selon une approche polysensorielle et synesthésique ainsi que Bertrand Westphal a pu l'expliquer dans sa *Géocritique*[546]. La notion même de paysage, invention de la modernité, n'est autre qu'un tableau esthétique composant une unité visuelle, plus ou moins homogène, qui témoigne du travail de synthèse des perceptions à l'œuvre dans une description. Les géographes des sens, avec comme chef de file Paul Rodaway[547] réfutent l'idée d'une perception du monde qui pourrait se réduire à une approche uni-sensorielle.

De fait, nombre sont les descriptions de la ville qui intègrent et qui sollicitent plusieurs sens. C'est le cas de *Berlin Trafic,* où le narrateur Salv témoigne du choc de son arrivée à Berlin et de l'hyper-sollicitation des sens qui atteste de l'intensité de la vie nerveuse pour paraphraser Georges Simmel :

> Je prends la ligne U2 qui m'emmène jusqu'à la Theodor-Heuss-Platz, à l'Ouest, c'est là que j'ai pris une chambre pas trop chère dans une résidence étudiante, en attendant de faire des repérages pour trouver un quartier qui me plaise. J'arrive… C'est un immense carrefour dans l'axe de la grande artère qui conduit jusqu'à la porte de Brandebourg… Mais ce n'est pas une place, c'est cap Canaveral, c'est une rampe de lancement, ça fait le bruit de cent réacteurs, ça pue, ça pétarade sur quinze voies, ça donne le tournis, c'est noir de suie…[548]

---

[545] Perikles MONIOUDIS, *Palladium*, *op. cit.*, p. 32.
[546] Bertrand WESTPHAL, *La géocritique*, *op. cit.*, p. 217.
[547] Paul RODAWAY, *Sensuous Geographies : Body, Sense, and Place*, Oxon, Routledge, 1994, 198 p.
[548] Julien SANTONI, *Berlin trafic*, *op. cit.*, p. 79‑80.

Plus surprenant, les odeurs qui imprègnent la ville ne correspondent pas nécessairement à des parfums extérieurs. Ainsi le narrateur d'*Exercices de deuil* évoque-t-il « l'odeur acre » de sa chambre de Prenzlauer Berg « où l'air ne se renouvelle pas »[549] tandis que Honecker et sa compagne admirent « en esthètes », « le béton peint et l'odeur d'hôpital, le linoléum gris et les tubes au néon des couloirs infinis »[550] de la Corbusier Haus. Là encore ces tableaux d'intérieur, que le terme d'« esthète » chez Cendrey vient confirmer, procèdent d'une sollicitation de tous les sens et n'en sont pas moins urbains puisqu'ils correspondent à des constructions typiques de la grande agglomération : immobilier vétuste de centre-ville et « cité radieuse » de la périphérie.

Comme l'indique Bertrand Westphal, « la représentation, lorsqu'elle est conduite selon une logique polysensorielle, nourrit la réflexion sur le stéréotype et l'exotisme »[551], elle témoigne toujours de la singularité d'un point de vue, qui peut être endogène ou exogène, ou conditionné par un état psychologique. En effet, certains passages descriptifs relevant d'une logique polysensorielle, renouvellent la perception de Berlin selon une logique émotionnelle. Ainsi, Martin Hilbert, le héros de *Palladium*, sort bouleversé d'un rendez-vous avec sa maîtresse Katharina et ne peut rentrer chez lui. Epuisé, il se laisse guider vers le Schlossbrücke où il semble redécouvrir les statues du pont, porté par des sensations multiples et contradictoires :

> Sein Kopf ist dumpf, als hätte er den ganzen Tag am See geangelt. Kann er die Arme bewegen? Hilbert fasst den Lenkrad. In derselben Bewegung öffnet er die Tür und stemmt sich hoch, er setzt den linken Fuß auf den Asphalt, steht dann auf einmal draußen. Er wirft die Tür zu, drückt auf den Schlüssel, und alle Türen verriegeln sich. Er macht sich zur Schlossbrücke auf. Er erreicht den Gehsteig und lässt sich von der Menge mittragen. Der leichte Wind führt den Geruch von Parfum, von verbranntem Benzin an seine Nase. Hilbert bemüht sich, nur flach zu atmen, was ihn noch mehr ermüdet. Er blickt über die Köpfe und Hüte, zwischen die gerollten Schlafmatten, die aus Rucksacken herausragen, nach vorne, da sieht er die Schlossbrücke mit den Statuen. Jetzt, da die Sonne hinter den Gebäuden verschwunden stehen die Statuen frei auf den meterhohen Sockeln vordämmrigem Licht, hoch und weiß. Sie schimmern, leuchten förmlich, der Carrara-Marmor muss vor kurzem poliert worden sein.[552]

[549] Arnaud CATHRINE, *Exercices de deuil*, *op. cit.*, p. 17‑18.
[550] Jean-Yves CENDREY, *Honecker 21*, *op. cit.*, p. 81.
[551] Bertrand WESTPHAL, *La géocritique*, *op. cit.*, p. 222.
[552] Perikles MONIOUDIS, *Palladium*, *op. cit.*, p. 117.



L'état de grande fatigue et le malaise dont il est victime semble produire chez lui une nouvelle disponibilité des sens, le rendant plus attentif aux modifications de son environnement urbain. La fatigue et l'émoi amoureux ne sont pas les seuls états qui bouleversent les perceptions de nos personnages. Ainsi le héros de *Histoire de l'homme que sa femme vient de quitter* croit apercevoir Claire, une amie récemment décédée, à proximité d'un cimetière[553]. Le personnage ne croit pas tout à fait à son hallucination et fait immédiatement le lien avec le chagrin qui l'habite encore. Dans *Honecker 21*, le personnage éponyme entreprend la visite de Teufelsberg, alors qu'il est hanté par des idées de suicide. Teufelsberg, littéralement la montagne du diable, est une montagne artificielle érigée avec les gravats du Berlin de l'après-guerre. Le chapitre 10 est tout entier consacré au lieu : sa visite par un Honecker aux abois, entrecoupée d'analepses de promenades avec ses parents en écho à l'histoire singulière du lieu. Les notations olfactives sont omniprésentes dans ce passage – sans pour autant que les autres sens soient absents – et attestent d'une hiérarchie des sens dans laquelle l'auteur privilégie des sens intimes et corporels afin de témoigner du trouble de son personnage :

> C'était comme la maison d'enfance. Elle vous attend volets tirés, pleine de sa noire humidité, de son odeur à elle qui va guider vos pas aussi sûrement qu'autrefois quand, tout ensommeillé, il vous fallait aller faire pipi au milieu de la nuit et que vous préfériez marcher droit dans l'obscurité plutôt que tâtonner le long des murs, effrayé par l'idée de rencontrer une main ou une patte poilue à la place de l'interrupteur. Et une forêt, plus encore qu'une maison, c'est infesté de pattes poilues, alors Honecker laissait l'odeur commander à ses jambes le milieu du sentier.[554]

Le protagoniste renoue avec ses peurs primales de petit garçon, il peine à s'orienter dans cet espace inquiétant, qui devient métonymie de sa solitude et de ses errements :

> [...] Il se tordait les chevilles dans les ornières. Il divaguait de droite et de gauche, trébuchait comme un homme ivre d'épuisement égaré dans une parfumerie, car l'odeur qui guidait ses pas c'était le musc, pas celle roborative de l'encaustique.[555]

[553] Jean-Philippe ARROU-VIGNOD, *Histoire de l'homme que sa femme vient de quitter*, *op. cit.*, chapitre 4.
[554] Jean-Yves CENDREY, *Honecker 21*, *op. cit.*, p. 107‑108.
[555] *Ibid.*, p. 113.

Puis le personnage aperçoit du sommet de Teufelsberg l'immeuble de Le Corbusier, vision familière qui le sécurise et le tranquillise : ses noires pensées s'éloignent et il pense désormais à l'avenir avec optimisme. Dès lors, le texte même dénonce les erreurs perceptives amenées par l'état psychologique instable du protagoniste :

> Il tordit le cou vers le plateau nu. Il vit un losange noir danser devant la lune en agitant sa queue. Tout à l'heure il aurait prétendu que c'était un vampire croisé d'oiseau de paradis, mais maintenant non, il ne jouait pas à se glacer le sang. Il voyait un cerf-volant et se disait que c'en était un.[556]

La hiérarchie des sens est modifiée : c'est la vue qui reprend sa place de sens dominant et de principe ordonnateur des perceptions. L'appréhension de l'environnement se fait sur le mode de l'élucidation. Ainsi, si la subjectivité est la marque des perceptions, elle marque aussi la manière de percevoir : un état d'esprit, un sentiment, peut déterminer ou privilégier une logique perceptive plutôt qu'une autre.

. *La nuit urbaine, espace d'égarement pour les sens*

Un autre facteur peut aussi amener à une redistribution des sens et de leur hiérarchie : il s'agit de la temporalité. Qu'il s'agisse de l'âge du protagoniste, du moment de la journée, de la saison, le temps influe également sur les perceptions que l'on a de son environnement. Dans ce cadre, la nuit modifie considérablement nos perceptions, ne serait-ce que par l'obscurité qui la caractérise, de même qu'elle modifie également l'espace urbain, et complique dès lors son appréhension. De plus, la nuit est un objet de fascination dans nos cultures occidentales comme l'expliquent les géographes Catherine Espinasse et Peggy Buhagiar :



> En Occident, le temps et en particulier la nuit, ont inspiré les penseurs, les écrivains, les poètes et les artistes au fil des siècles, comme en témoignent certaines périodes [...] de notre histoire, avec des courants tels le romantisme, qui sous le clair de lune, développe le thème de la mélancolie nocturne, le surréalisme plus fasciné par les lumières électriques que naturelles, ainsi que le septième art qui nécessite pour être projeté, l'obscurité d'une salle.[557]

Parce que son obscurité réduit considérablement les possibilités perceptives de la vue, parce qu'elle est souvent synonyme d'un éclairage qui redistribue le regard entre monuments et façades éclairées, et zones d'ombres laissées pour compte, la nuit urbaine offre une relecture de l'espace qui perd en lisibilité. Les sens sont trompés et le personnage percevant est réduit à faire des hypothèses pas toujours vérifiables sur les éléments qui l'entourent. Ainsi le héros de l'Histoire *de*

[556] *Ibid.*, p. 115-116.
[557] Catherine ESPINASSE et Peggy BUHAGIAR, *Les passagers de la nuit. Vie nocturne des jeunes : motivations et pratiques*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2004, p. 26.

l'homme que sa femme vient de quitter traverse la ville de nuit et dans l'hiver. Les nombreuses zones de chantier qui envahissent Berlin se ressemblent toutes, et il est impossible pour lui de se repérer précisément :

> Nous avions gagné la périphérie de la ville. Une zone de friches cernée de palissades, des trous béants d'où émergeaient des grues. Par instants, la nuit s'éclairait du brasillement d'une lampe à arc, révélant l'intérieur d'un chantier, la façade crevée d'un immeuble en construction dans lequel s'affairaient de minuscules silhouettes humaines. Le trou de Potsdamer Platz pensai-je. Mais nous étions trop loin, la nuit était trop sombre, les repères se perdaient dans le poudroiement lumineux de la neige que renvoyaient les phares. Puis un bâtiment surgit, une manière de vaste entrepôt frigorifique qui semblait dans la nuit un cube de béton brut.[558]

La nuit urbaine peut également être synonyme de jeux de lumière. L'éclairage public, qui vise à réduire le sentiment d'insécurité, met également en lumière l'espace urbain. Entre les réverbères, les phares des voitures et les écrans publicitaires, la nuit urbaine a donc également une dimension spectaculaire évidente qui peut provoquer l'admiration ou la sidération des observateurs. C'est le cas de Salv qui contemple la féerie irréelle de l'ouest berlinois de sa fenêtre :

> Avant de me coucher, je vais fumer une cigarette sur le petit balcon qui donne sur la Theodor-Heuss-Platz. La place est éclairée par une nuée de soucoupes volantes… A droite, l'énorme bâtiment de la chaîne de télévision RBB a l'air d'un robot ménager avec une tête de chiot sinistre qui me dévisage derrière sa visière rouge. Au loin, on aperçoit un bout de navette spatiale sortie d'un film de science-fiction à petit budget… un genre d'Etoile de la Mort à la Star Wars ou de moteur hydraulique géant monté à Babelsberg.[559]

La ville est totalement méconnaissable par ce travail d'enveloppement lumineux : la vision du narrateur s'enrichit de comparaisons empruntées à la science-fiction. La métropole ainsi transfigurée par la nuit offre un cadre propice à la réflexion solitaire, loin de l'agitation diurne. Pierre Sansot voit dans la déambulation nocturne l'occasion d'une « quête de soi dans une ville »[560] : le temps semble suspendu, une ambiance particulière se met en place, contrastant singulièrement avec l'animation diurne de la ville et ébranlant les certitudes rationnelles du jour.
C'est le cadre et le temps idéal d'un retour à une forme d'intimité avec soi-même qui n'exclut pas une forme de fragilité ou d'inquiétude comme lorsque le narrateur d'*Histoire de l'homme* évoque son père décédé, qui lui a rendu visite durant la nuit :

> La nuit aussi, les morts viennent nous visiter. Ils sont là, se font reconnaître de nous, consolent parfois notre peine, puis ils s'éloignent, disparaissent à nouveau [...]. Mon père m'est apparu la nuit précédente. Il y avait des années que je n'avais pas rêvé de lui. Je ne l'ai pas aimé, mais dans mon rêve, il me manquait terriblement, je m'étais mis à sangloter en songe et sans doute est-ce ce qui m'avait réveillé, les yeux étrangement secs dans la chambre silencieuse : la douleur provoquée par la netteté de ses traits, le poids de sa main sur mon épaule, le timbre de sa voix.[561]

[558] Jean-Philippe ARROU-VIGNOD, *Histoire de l'homme que sa femme vient de quitter*, *op. cit.*, p. 99.
[559] Julien SANTONI, *Berlin trafic*, *op. cit.*, p. 88.
[560] SANSOT, Pierre, *Poétique de la ville*, *op. cit.,* p. 230-247.
[561] Jean-Philippe ARROU-VIGNOD, *Histoire de l'homme que sa femme vient de quitter*, *op. cit.*, p. 40.

Dans *Die Freien Frauen,* le chapitre 3[562] évoque une nuit d'hiver à Berlin, la narration évoque les monologues intérieurs du personnage de Manne Schubert qui regrette le temps du mur où certes il rêvait d'être propriétaire mais où il parvenait à trouver le sommeil, du père d'Elisabeth qui lui aussi ne parvient pas à dormir à l'hôpital et enfin de Rosie, à Charlottenburg, qui rêve d'une meilleure situation professionnelle. Car de même que la ville connaît des modifications souvent synonymes de simplifications ou de caricatures de la ville diurne, l'urbain noctambule subit lui aussi une métamorphose. Plus attentif à son environnement, il est aussi plus sensible et plus vulnérable :

> La moindre aspérité devient abîme, la maison se fait bastide, le parc ou le jardin se font repaires de dépravés et de brigands, le léger chagrin s'enfle en détresse, le lit se mue en alcôve. Sans doute que cette métamorphose du monde n'est en rien étrangère à celle du promeneur lui-même dont l'œil, l'esprit, l'instinct et l'ouïe héritent d'une nouvelle acuité.[563]

La nuit est en effet souvent associée au danger, parce qu'elle est « plus propice que le jour aux audaces inavouables voire aux entreprises criminelles »[564], elle est un temps de la transgression : inquiétante pour les spectateurs, libératrice pour les acteurs. Et la nouvelle acuité du noctambule peut être exercée à recenser les signes d'un danger imminent, comme la boxeuse d'ombres alors qu'elle rentre chez elle avec März après une altercation musclée avec les vigiles de la gare. Ses sens sont en éveil (la lumière relative des réverbères, l'odeur d'urine) et ses sensations décuplées (les mains qui sentent encore la pression sur le cou) :

> Zwei Uhr morgens, der Schnee ist geschmolzen, der Rosenthaler Platz ein mit Wasser bedeckter, entleerter Knotenpunkt ohne Mitte. März hat seit dem Zwischenfall am Bahnhof nicht mehr gesprochen, er trottet neben mir her wie ein nasser, geprügelter Hund. Meine Hände habe ich en Taschen des Anoraks versteckt. Sie fühlen sich fiebrig und kraftlos an, und an den Kuppen von Daumen und Zeigefingern haftet noch der Druck auf zwei Hälse, links und rechts der Adamsäpfel. An der Ecke zur Lehniner Strasse ist die Beleuchtung ausgefallen, drei von Steinen zerschmissene Laternen. Wir tasten uns in den Hauseingang, treten in den Pfütze, es riecht nach hopfengeschwängertem Urin, und März, der ein Loch im Schuh zu haben scheint, hebt mit rauhem Jaulton sein Bein.[565]

Le danger pourtant éliminé semble encore proche et la peur de la narratrice est palpable. C'est la même peur qui habite Katharina, un des personnages de *Spielzone,* alors qu'elle évoque les agressions verbales et physiques dont elle a été victime dans son quartier de Neukölln[566] et qui la poussent à redoubler de vigilance à chaque rencontre masculine dans l'obscurité. Et le protagoniste *d'Histoire de l'homme que sa femme vient de quitter* n'est pas rassuré non plus, de ce qu'il

---

[562] Irina LIEBMANN, *Die freien Frauen*, *op. cit.*, p. 67-71.
[563] Luc BUREAU, *Geographie de la nuit*, Montréal, L'Hexagone, coll. « La ligne du risque », 1997, p. 63.
[564] Luc GWIAZDZINSKI, *La nuit, dernière frontière de la ville*, La Tour d'Aigues, Editions de l'Aube, coll. « Monde en Cours », 2005, p. 34.
[565] Inka PAREI, *Die Schattenboxerin*, *op. cit.*, p. 107.
[566] Tanja DÜCKERS, *Spielzone*, *op. cit.*, p. 100.

perçoit de l'activité de son hôtel : les cris, les pleurs d'une jeune femme et les initiatives étonnantes du veilleur de nuit Krantz. Toute une faune nouvelle pour le parisien en voyage[567].

Car si la nuit est le temps des dangers pour ses observateurs inquiets, elle peut aussi être l'occasion d'une renaissance pour d'autres, l'occasion de s'affranchir des limites de la société du jour pour retrouver son moi authentique, ou au contraire, dans une perspective plus ludique, endosser des identités secondaires. Cela peut être juste dans l'intimité de la maison, où une voisine du narrateur de *La Télévision* s'offre nue à son regard, alors qu'elle est à la recherche d'un pyjama[568]. Si l'offre nocturne urbaine est plus limitée en lieux de sortie ou de visite, elle offre malgré tout des lieux très variés correspondant à des identités diverses : du bar à la boîte de nuit, du lieu de rencontre homosexuel ou happening arty jusqu'aux territoires de la prostitution. Entre ces multiples propositions, la nuit urbaine joue le rôle de vecteur d'identification de soi, en ce qu'elle permet d'exprimer un aspect de sa personnalité que la ville diurne ne permet pas. La sortie nocturne constitue un espace de liberté identitaire parce qu'elle est « le retour à un soi auquel on colle vraiment ; le changement du faux soi en soi authentique »[569]. Elle est souvent l'occasion d'un vécu unique et particulier durant lequel les relations à l'autre sont plus intenses et plus directes. C'est aussi l'occasion pour les timides de s'affirmer ou d'oser aller vers l'autre : ainsi Katharina, un des personnages de *Spielzone,* débute une relation amoureuse avec Félix dans l'obscurité de la nuit[570], tandis que Jacob rencontre Anna lors d'une soirée Black Girls Coalition et fait davantage sa connaissance la soirée suivante[571].

Cet objectif de la nuit peut cependant se révéler un échec : Jean-Yves Cendrey dénonce ainsi l'illusion de la nuit libératrice des tensions et promotrice de rapports fluidifiés et plus authentiques en évoquant la joie forcée de la nuit du Nouvel An où Honecker suit à contrecœur ses camarades masculins :

> Leur projet était en fait d'entraîner leur pote Hony à Tiergarten, où chaque 31 décembre à minuit, autour de la colonne de la Victoire, une foule formidable crache du feu d'artifice dans la plus totale anarchie. […]
> Meurtri, Honecker resta sans réaction tandis qu'un des braillards lui enfilait son manteau, que le second lui passait une écharpe au cou. Et il se laissa embarquer. Il ne moufta même pas quand il apprit que le raid se ferait à vélo. Il décadenassa le sien avec un air soumis, l'enfourcha en geignant et, encadré de ses anges gardiens et diables de casse-bonbons, il pédala sans jamais desserrer les dents vers le jardin zoologique et le Landwehrkanal, la vue brouillée, par les larmes, la pluie fine et glacée, les mille reflets des illuminations sur la chaussée glissante.

[567] Jean-Philippe ARROU-VIGNOD, *Histoire de l'homme que sa femme vient de quitter*, *op. cit.*, p. 33.
[568] Jean-Philippe TOUSSAINT, *La Télévision*, *op. cit.*, p. 38.
[569] Anne CAUQUELIN, *La ville la nuit*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « La politique éclatée », 1977, p. 121.
[570] Tanja DÜCKERS, *Spielzone*, *op. cit.*, p. 101‑102.
[571] Arnaud CATHRINE, *Faits d'hiver*, *op. cit.*, p. 80.

> A chaque carrefour, des familles attendaient leur heure, tapaient du pied autour de feux d'artifice piqués dans des bouteilles. Tous armés de briquets, les enfants se faisaient la main avec des pétards. Honecker passait devant eux sans trembler, spectre de l'année finissante résigné à son sort. On pouvait lui lancer des bâtons dans les roues, de petits bâtons rouges incivils et joyeux, il ne s'écartait pas de sa trajectoire, il ne sursautait pas quand ça lui pétait au derrière, privant du succès attendu des mômes qui avaient néanmoins trop le cœur à la fête pour en ressentir du dépit et ne pas s'esclaffer.
> Il détonnait sérieusement dans la liesse populaire.[572]

Dans cet extrait, Honecker semble hébété, ne parvenant pas à réagir malgré les stimulations perceptives nombreuses qu'il reçoit (« la vue brouillée », « ça lui pétait au derrière »). La fête qui n'a rien à envier aux Bacchanales par sa dimension orgiaque et les débordements qu'elle provoque (nombreuses mentions de la violence omniprésente avec les termes comme « crache », « anarchie », « le raid », « tapaient », « armés ») isole Honecker du reste des participants, le ramenant à une forme de solitude, celle de l'observateur inquiet au milieu des transgresseurs noctambules.

Si de toute évidence, Honecker ne se sent pas l'âme d'une créature de la nuit, deux romans choisissent de se placer sous son prisme. C'est le cas du roman de Cécile Wajsbrot, *Caspar Friedrich Strasse,* où la nuit possède de nombreuses occurrences, ne serait-ce qu'en référence aux tableaux du maître souvent enveloppés d'obscurité et où la lune est la seule source de lumière. Mais la nuit n'est pas seulement un cadre idéal pour les peintres romantiques, elle a également des vertus métaphoriques pour le peintre mélancolique comme l'explique Gabrielle Dufour-Kowalska :

> [...] chez Friedrich, la nuit, pas plus que le brouillard, n'est un simple décor, elle est traitée pour elle-même et se donne comme un élément qui affecte l'intégralité de la composition et détermine sa symbolique. [....] [Elle] est traitée, non pas pour être *l'objet* de notre regard, mais comme l'élément dans lequel toutes les apparitions singulières sont transmuées, qui accomplit leur devenir nocturne, et leur transformation en symboles de l'invisible.[573]

Cécile Wajsbrot reprend à son compte dans son roman cet imaginaire fertile de la nuit, qui n'est plus seulement une autre façon de percevoir la ville, mais aussi un modèle métaphorique pour penser le destin berlinois. Après la longue description du tableau *La côte de la mer au clair de lune***,** où la nuit enveloppe les différents éléments du tableau, le thème de la nuit revient à la fin du chapitre pour élaborer l'hypothèse d'un destin berlinois encore incertain :

> C'est la nuit, qui va vers l'horizon prend le risque de s'enfoncer dans les ténèbres sans savoir ce qui l'attend, le danger de l'invisible, mais nous allons tous, un jour ou l'autre, vers les ténèbres et l'invisible nous guette – nous ne savons même pas ce que demain nous réserve, sans parler d'aujourd'hui.[574]

---

[572] Jean-Yves CENDREY, *Honecker 21*, *op. cit.*, p. 136‑137.
[573] Gabrielle DUFOUR-KOWALSKA, *Caspar David Friedrich : Aux sources de l'imaginaire romantique*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1992, p. 77.
[574] Cécile WAJSBROT, *Caspar-Friedrich-Strasse*, *op. cit.*, p. 59.

Le motif de la nuit, comme moment d'incertitude et d'indécision est de nouveau évoqué quelques pages plus loin à l'occasion de la description du tableau *Forestiers au clair de lune*, où elle devient cette « halte dans la course du temps et de la vie »[575]. La nuit chez le peintre et l'écrivain ne se charge plus en connotations inquiétantes ou dangereuses : au contraire étrangement lumineuse dans les tableaux de Friedrich, elle semble accomplir le rêve schellingien d'un « jour nocturne » ou « nuit diurne »[576]. De même, lorsque le narrateur évoque la nuit berlinoise sur l'Alexanderplatz, ce n'est pas l'obscurité qui semble envelopper la ville mais bien au contraire une forme de luminosité singulière, propre à la temporalité nocturne :

> Le soir, quand je passais près de la tour de la télévision, sur Alexanderplatz, que la nuit s'étendait, qu'il faisait froid et qu'il n'y avait personne, l'hiver, en regardant le tronc lisse s'élancer comme la tour d'un phare, le soir, j'avais la sensation d'être en pleine mer, d'affronter le danger – la solitude- de côtoyer le phare, d'être pris dans un rayon et dans sa protection, avec un mélange d'attirance et de peur, je m'arrêtais pour regarder, sans pouvoir me détacher de la tour et de la sphère, là-haut, à la fois lumineuse et sombre, des scintillements, des étoiles filantes, des satellites mystérieux au service des liaisons interplanétaires ou simplement lointaines, et je restais longtemps, immobile, ne sentant ni le froid ni la pluie, à l'écoute du silence.[577]

Berlin Trafic est lui aussi marqué de bout en bout par le prisme nocturne : en effet les aventures de Salv se développent davantage dans une temporalité nocturne qu'il s'agisse de ses sorties avec Ada ou de ses activités de prostitué. Surtout, le roman débute et se clôt sur une nuit. Nuit d'ivresse malheureuse pour le début du roman, où le récit est entrecoupé d'analepses consacrées à Matthew, son ami récemment décédé. Le roman débute à Paris, sur le pas de porte du Dark Dis, le club où Matthew, mort du sida, a rencontré celui qui l'a sciemment contaminé :

> Une immense porte cochère, impasse de la Feuille-de-Sauge. C'était l'entrée d'un immeuble délabré où des atlantes éviscérés semblaient attendre le client. Je cherchais un club qui n'aime pas trop la publicité, le Dark Dis. Je n'y avais encore jamais mis les pieds, mais je sentais que c'était là. J'avais eu du mal à trouver l'impasse. Je savais seulement qu'elle était quelque part entre le jardin du Palais-Royal et la bibliothèque Nationale.
> La nuit était noire, une grande nuit silencieuse, pas tapageuse…noire et suspendue sur les mortels misérables. Il devait être deux heures et demie, peut-être trois heures. J'étais déjà assez beurré et je savais que c'était une mauvaise idée d'aller au Dark Dis ce soir-là.[578]

Le roman explore de façon systématique cette sensorialité de la nuit où les perceptions sont brouillées par l'état de fatigue ou d'ivresse de celui qui perçoit, où les lieux de la nuit jouent volontairement de cette confusion des sens, en mettant en scène un espace sans repère clair :

> Je descends les marches... On n'y voit rien avec ces loupiotes violettes en guirlande, phalènes en forêt obscure vomies par un boa... Je m'accroche au mur, je palpe... La soie noire est déchirée par endroits... cent chênes chevelus de corbeaux morts... becs et ailes en trophée... je frissonne... ça me fout la gerbe... Je glisse sur un tesson de bouteille, je m'agrippe à la rampe, je me redresse...Je descends encore...[579]

---

[575] WAJSBROT, Cécile,, *Caspar Friedrich Strasse, op. cit.,* p. 78.
[576] Gabrielle DUFOUR-KOWALSKA, *Caspar David Friedrich*, *op. cit.*, p. 77.
[577] Cécile WAJSBROT, *Caspar-Friedrich-Strasse*, *op. cit.*, p. 72‑73.
[578] Julien SANTONI, *Berlin trafic*, *op. cit.*, p. 7‑8.
[579] *Ibid.*, p. 14.

Tous les sens sont sollicités dans cette séquence polysensorielle nocturne. La nuit se poursuit et fait émerger tous les mauvais souvenirs et les fantômes qu'il ne parvient pas à oublier. La nuit possède pour Salv des pouvoirs identificatoires : elle lui permet de libérer tout le mal-être qu'il ressent dans des pratiques à risque et la rencontre de microcosmes marginaux dans lequel il se reconnaît. Comme l'explique Luc Bureau :

> Il n'y a que de la nuit que l'on puisse dire qu'elle nous enveloppe, nous pénètre, nous possède, nous saisit, nous dissout, mettant subjectivement en cause notre propre identité. Rien donc, qui puisse nous initier aussi pleinement à nous-mêmes et aux autres.[580]

Après cette nuit cauchemardesque, émerge à l'aube une idée : celle de partir à Berlin. La nuit noire et sa part d'ombre inhérente métaphorise donc pleinement l'état d'esprit dans lequel se trouve le personnage au début du roman. A la fin du roman, celle-ci se charge d'autres connotations. Salv s'est réfugié chez lui après son altercation avec Ertan. Là, il tente d'oublier ce qu'il vient de vivre à grand renforts de médicaments et d'alcool. Victime d'une hallucination développée sur plusieurs pages, il imagine un brasier libérateur à Dalhem où tous les personnages évoqués dans le roman réapparaissent. Mais cette libération apparente en cache une autre, plus mortifère. En effet, les dernières lignes du roman évoquent une autre nuit, qui semble être celle de l'apaisement mais surtout de la fin du personnage :

> Soudain, le bûcher disparaît et toutes les voix se taisent. Je suis chez moi, allongé sur le canapé du salon. J'entends monter la rumeur de Prenzlauerberg… Les secondes, puis les minutes commencent à s'égrener… C'est voluptueux. Le ciel est noir et je n'ai pas peur de la nuit.[581]

A la fin de ce parcours, il apparaît que la nuit berlinoise possède les mêmes attributs que toute nuit urbaine : festive et illuminée pour certains, dangereuse et sombre pour d'autres. L'étude attentive du corpus renseigne cependant sur une tendance plus marquée côté français à l'évocation d'une sensorialité propre à l'exploration noctambule de la ville.

[580] Luc BUREAU, *Geographie de la nuit*, *op. cit.*, p. 40.
[581] Julien SANTONI, *Berlin trafic*, *op. cit.*, p. 322.

II. Histoire(s) : Berlin, espace privilégié d'une interrogation identitaire

1. Identités menacées

. *L'identité, une notion polysémique et problématique*

« Toute utilisation de la notion d'identité commence par une critique de cette notion »[582] nous dit Claude Levi-Strauss. Il ne saurait être ici question de procéder à une critique exhaustive. La tâche serait immense de part le caractère hétérogène, tant au niveau disciplinaire que méthodique et théorique, des recherches sur l'identité. On peut toutefois poser selon la définition du sociologue Luc Van Campenhoudt, que l'identité procède de « ce en quoi l'individu se reconnaît et est reconnu par les autres »[583]. L'identité se construit durant le processus de socialisation, dans et par l'interaction avec l'altérité : le sujet est amené à se comparer à autrui et cherche à saisir les ressemblances et différences de façon à se situer et à s'évaluer par rapport au consensus social qui l'entoure. Pour le sociologue Claude Dubar, cette interaction dépasse le cadre des interactions sociales d'individu à individu pour devenir une notion polysémique au carrefour de l'individuel et du collectif puisqu'elle constitue :

> [...] le résultat à la fois stable et provisoire, individuel et collectif, subjectif et objectif, biographique et structurel (société + institutions) des divers processus de socialisation qui, conjointement, construisent les individus et définissent les institutions.[584]

Ces processus sont dynamiques : l'identité n'est pas quelque chose de figé, mais qui évolue, elle traverse des phases de développement. Selon l'anthropologue Lévi-Strauss, l'identité se réduit moins à la postuler ou à l'affirmer qu'à la refaire, la reconstruire[585]. Elle se construit selon deux modalités : l'identification et la différenciation.

Durant la première partie de ce travail, on a pu mesurer à quel point l'identité personnelle (âge, sexe, éducation, vécu préalable, appartenance à une souche sociale, profession) et culturelle (nationalité, expérience préalable de la ville) du personnage observant était constitutive de son regard sur la ville, notamment par ce processus de différenciation à l'œuvre dans les fictions de l'étranger débarquant à Berlin. De même, ce point de vue sur la ville va se construire sur un réseau dense et complexe de perceptions. La notion d'identité intègre ces expériences, qui

---

[582] Claude LÉVI-STRAUSS (dir.), *L'identité*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige Grands textes », 2010, p. 331.
[583] Luc VAN CAMPENHOUDT, *Introduction à l'analyse des phénomènes sociaux*, Paris, Dunod, coll. « Psycho Sup », 2001, p. 251.
[584] Claude DUBAR, *La socialisation: Construction des identités sociales et professionnelles*, Paris, Armand Colin, coll. « U.: Sociologie », 2010, p. 109.
[585] Claude LEVI-STRAUSS (dir.), *L'identité*, *op. cit.*, p. 331.

témoignent de l'interaction entre le sujet et le monde (qui ne se réduit pas aux individus auxquels se comparer). Ainsi ces interactions peuvent conduire les personnages de nos romans à endosser des identités multiples (c'est le cas des romans qui font la part belle au « monde de la nuit ») qui sont autant de réponses à ces stimulations diverses.

Paradoxalement, cette notion d'identité et en particulier le « sentiment d'identité » qui en découle, est d'assurer à l'individu ou au groupe le sens d'une intégration et d'une continuité face à la multiplicité réelle des rôles, des attitudes, des sentiments et aux transformations des âges. Ce « sentiment d'identité » nécessite la construction d'une identité biographique comme « régulation unifiante du soi, tout au long de sa vie »[586], identité comparable à *l'identité narrative* chère à Paul Ricoeur qui se construit également sur une histoire puisque « l'identité du personnage se construit en liaison avec celle de l'intrigue »[587]. Le personnage acquiert une sorte d'identité correspondante à l'unité de l'histoire. Malgré le caractère mouvant, en fonction des situations et du temps, le sujet garde une conscience de l'unité de l'identité et de sa continuité. Comme l'explique le sociologue Jean-Claude Kaufmann :

> Derrière l'apparence de belles histoires de vie complètes et limpides, ego ne cesse en fait de se raconter des fragments de récits hétéroclites et hachés. [...] En d'autres termes, entre identité biographique et identité immédiate, ego utilise deux modalités identitaires relativement opposées dans leur logique de fonctionnement. Sans que cela lui procure une schizophrénie particulière, la croyance au moi abstrait et à la continuité identitaire gommant les effets de rupture.[588]

Aujourd'hui, cette notion d'identité prend une importance cruciale, et se trouve au centre de bon nombre de débats (dont le récent débat en France sur « l'identité nationale » qui a montré la difficulté de créer un consensus sur une question aussi sensible). C'est que le concept d'identité est intrinsèquement lié à la modernité comme le précie Jean-Claude Kaufmann :

> L'identité est un processus marqué historiquement, et intrinsèquement lié à la modernité. [...] La montée des identités provient justement de la déstructuration des communautés, provoquées par l'individualisation de la société.[589]

Si le sentiment de l'identité individuelle se diffuse progressivement dès le XIXème siècle, les années 60 constitueraient un tournant où c'est désormais aux individus, devenus les centres, de donner un sens à leur existence. C'est l'individualisation grandissante de nos sociétés occidentales et la nécessité pour chacun d'élaborer son propre destin en dehors de schémas tout tracés. Cette « *seconde modernité* » se caractérise selon l'auteur par la réflexivité des individus désormais enjoints à tout questionner, à tout remettre en question, mais dans le même temps à être eux-mêmes.

---

[586] Danilo MARTUCELLI, *Grammaires de l'individu*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essai », 2002, p. 405.
[587] Paul RICOEUR, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1996, p. 168.
[588] Jean-Claude KAUFMANN, *L'Invention de soi : Une théorie de l'identité*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 159-160.
[589] *Ibid.*, p. 17.

Double injonction quelque peu contradictoire...qui, avec la multiplication des savoirs – analytique, biologique, sociologique... – brouille toujours un peu plus la possibilité même d'une conscience de soi entière, singulière et cohérente.

Cette individualisation des valeurs pour paraphraser Pierre Bréchon et Olivier Galland[590], n'exclut pas le recours aux identités collectives. Promues par la modernité et résultant d'une dynamique de groupe continuelle, elles se modifient et se multiplient : les individus dépendent aujourd'hui de plusieurs groupes d'appartenance à des degrés d'intégration plus ou moins forts et plus ou moins durables, dans l'optique d'une quête identitaire personnelle. La mondialisation vient perturber encore davantage cette quête et les représentations traditionnelles du monde, bouleversant notamment notre perception du temps (devenu celui de l'immédiateté des emails et des sms) et de l'espace (où la notion d'éloignement n'est plus que relative) et nos conceptions identitaires nationales.

Dans le cas de l'Allemagne, la mondialisation n'est pas le seul bouleversement : la Réunification ajoute à ces problématiques identitaires la question de la réconciliation. Si en effet, en 1990 les Allemands ont tourné une page de leur histoire, celle d'une division de la nation entre deux États antagonistes et concurrents, et proclamé une unité nationale, les interrogations sur leurs identités n'ont pas disparu pour autant et demeurent complexes. Les repères spatio-temporels des Allemands de l'Est comme de l'Ouest s'en sont trouvés bouleversés et avec eux, les rapports qu'ils entretenaient avec leur territoire et leur État, faisant renaître la question du *Sonderweg* allemand. Le risque majeur étant la remise en cause d'un ancrage occidental, élément essentiel de l'identité ouest-allemande après la seconde guerre mondiale, d'autant que des processus contradictoires affectaient ses périphéries : entre une Europe occidentale en voie d'unification et une Europe orientale en pleine fragmentation.

Pour toutes ces raisons, la notion d'identité n'a jamais été autant d'actualité et paradoxalement dans une difficulté tant le sujet peut éprouver une incertitude à se déterminer au regard de ce monde changeant et instable. Tout porte à penser le monde actuel dans une crise qui ne serait pas seulement économique mais également éthique.

Parallèlement existe pour nous une autre difficulté soulignée par Paul Ricoeur dans *Soi même comme un autre*[591]. Le mot « identité » présente en français la particularité de désigner deux réalités apparemment opposées : le propre et le semblable. Mon identité, telle qu'elle s'énonce sur mon

[590] Pierre BRÉCHON et Olivier GALLAND (dirs.), *L'individualisation des valeurs*, Paris, Armand Colin, coll. « Societales », 2010, 304 p.
[591] Paul RICOEUR, *Soi-même comme un autre*, *op. cit.*

passeport ou sur ma carte d'identité, est ce qui me distingue comme un citoyen singulier. Mais être identifié, ce peut être aussi être reconnu semblable ou identique, comme l'est un objet à un autre. Cette double face de la notion, Paul Ricoeur la résume en ayant recours à deux catégories : l'identité *ipse* et l'identité *idem.* Les deux catégories sont inséparables l'une de l'autre, de même que tant que nous sommes vivants, nous devons assumer de vivre en assumant une identité incertaine, fragile, inachevée (*ipse*), tandis que nous nous pensons sur le mode de la chose dont l'identité est le type de la « mêmeté » (*idem*). Ce conflit intérieur est à la source de notre condition. Le psychosociologiste Jean-Pierre Boutinet qui analyse, quant à lui, l'évolution de l'identité de l'adulte dans nos sociétés postmodernes, note un changement de vocable pour l'évoquer l'adulte, de la « personne » à « l'individu » qui pour lui semble symptomatique d'une évolution de signification :

> [...] alors que la personne était intégrée dans un environnement social, l'individu est un être socialisé, c'est-à-dire confiné à son propre isolement. Il est même qualifié d'individu incertain, ou en friches.[592]

. *Crises d'identité*

Ainsi à la lumière de ce rapide tableau de cette notion protéiforme de l'identité, il apparaît que penser l'identité, c'est nécessairement la penser en mouvement, voire en crise. La crise, dont l'étymologie nous apprend que ce mot vient du grec « séparer », « juger »; témoigne d'un état de vulnérabilité entre deux étapes de vie. Les causes peuvent être, on l'a vu, multiples et diverses, mais ont en commun de faire apparaître le besoin de trouver un nouvel équilibre dans un environnement personnel qui ne sera jamais plus comme avant. Cette situation de trouble due à une rupture d'équilibre nécessite un travail de réorganisation psychique que la fiction aime à mettre en scène comme nous le rappelle Nathalie Heinrich :

> Le roman est aussi un excellent terrain d'investigation pour qui veut observer les phénomènes identitaires, parce que c'est à l'état de crise qu'il tend à les mettre en scène. Or ce n'est pas dans son état « normal », non problématique, que peut s'appréhender l'identité (elle y est à peu près insaisissable), mais dans son état critique, dans les cas de trouble identitaire, de « crise d'identité »[...].[593]

De fait, cette notion de crise est particulièrement évocatrice à la lumière de notre corpus. La notion semble être au centre de nombre des romans de ce corpus. On pourrait tenter de résumer chacun des récits sous le prisme de la crise. Ainsi, le héros de *Berlin Trafic*, Salv, subit-il une crise psychologique assimilée dans le roman à une dépression, suite aux décès de plusieurs de ses proches (Mat, Souleymane), qui l'amène à partir à Berlin. C'est également le deuil d'un proche (l'ami, le conjoint) qui provoque la crise identitaire et ses interrogations existentielles pour les personnages issus des romans d'Arnaud Cathrine. Chez Arrou-Vignod et Toussaint, la crise est

[592] Jean-Pierre BOUTINET, « L'Adulte immature », *op. cit.*, p. 22.
[593] Nathalie HEINICH, *États de femme*, *op. cit.*, p. 332.

d'inspiration : si l'un ne parvient pas à finir son *Histoire de l'homme que sa femme vient de quitter*, l'autre ne parvient pas à avancer son étude consacrée à Titien Vecellio. La crise est également conjugale pour le héros d'Arrou-Vignod qui ne parvient jamais à joindre sa femme durant son séjour berlinois et dont l'inquiétude va grandissante. Le narrateur de *Caspar Friedrich Strasse* connaît les mêmes affres : tandis qu'il n'écrit plus depuis dix ans déjà, il fait également le récit d'une histoire d'amour avec une femme restée pour lui inaccessible. Enfin l'héroïne de *Fugue* et l'Honecker de Cendrey ressentent un mal-être existentiel dont les causes sont plus diffuses : insatisfaction professionnelle, culpabilité (la responsabilité d'un accident pour l'une, son désir extraconjugal pour l'autre), séparation pour l'héroïne de *Fugue.*

Tableau récapitulatif : corpus francophone

Œuvres/ Critères	**Santoni/** ***Berlin Trafic***	**Wajsbrot/** ***Caspar…***	**Cathrine/** ***Exercices…***	**Cathrine/** ***Faits d'hiver***	**Wasjsbrot/** ***Fugue***	**Arrou-Vignod/** ***Histoire…***	**Cendrey/** ***Honecker***	**Toussaint/** ***La Télévision***
Crises identitaires du personnage	Sexuelle, spirituelle, amoureuse, professionnelle	Sociale et historique (DDR), amoureuse, artistique	Deuil	Deuil pour 1 personnage/ Deuil symbolique pour l'autre (départ mère)	Amoureuse (une séparation), conscience (se croit coupable d'un accident)	Amoureuse et professionnelle (crise d'inspiration)	Amoureuse, professionnelle, sociale	Professionnelle (crise d'inspiration)

Si côté francophone, la crise est au centre du schéma narratif de chacun des romans, elle est également un motif riche et foisonnant pour penser les œuvres du corpus germanophone. Ainsi si l'héroïne de *Die freien Frauen* se met à écrire à une interlocutrice imaginaire, Sonja, c'est qu'elle vit une période trouble entre des interrogations sur son histoire familiale et les relations tendues avec son fils. Chez Schneider et Monioudis, deux hommes connaissent une crise de leur mariage, redoublée chez Schneider d'une période de trouble pour la mise en exécution de l'héritage paternel. Chez Parei, deux récits de crises non-simultanées sont racontées alternativement : le viol de Hell qui l'a conduit à son déménagement, et la disparition de Dunkel qui la pousse à l'enquête. Enfin, le roman *Spielzone*, met en scène plusieurs personnages en crise : dans la première partie du roman, Rainer qui ne parvient pas à se remettre de sa séparation avec Julia, Laura, en pleine crise d'adolescence et en conflit avec ses parents et enfin les « party-kids » de la deuxième partie dont la frénésie de sorties peut s'apparenter à une forme de crise existentielle.

Tableau récapitulatif : corpus germanophone

Œuvres/ critères	**Liebmann/** ***Die freien Frauen***	**Parei/** ***Die Schattenboxerin***	**Schneider/** ***Eduards Heimkehr***	**Monioudis/** ***Palladium***	**Dückers/** ***Spielzone***

Crises identitaires du personnage	Crise parentale (relations tendues avec le fils) et personnelle (filiation)	Deux crises racontées conjointement : son viol et la disparition de Dunkel.	Crise conjugale avec Jenny et situation de crise avec son héritage.	Crise conjugale entre sa femme et sa maîtresse	Nombre de personnages sont en crise : Laura, Rainer, Ada...

Ainsi le motif de la crise semble particulièrement pertinent pour analyser ces romans du Berlin contemporain et offre l'occasion de synthétiser l'ensemble des histoires de notre corpus comme relevant du récit de crise. Il est également très riche de connotations lorsqu'il est associé à l'adolescence et la littérature berlinoise contemporaine propose une riche exploration de cette association. Nous intégrons ici un travail présenté lors du colloque « Berlin, capitale des émotions », qui a eu lieu en juillet 2013 à la Freie Universität de Berlin et qui propose une rapide analyse de ce corpus complémentaire dont *Faits d'hiver* d'Arnaud Cathrine nous semble constituer un paradigme.

2. Crises adolescentes[594]

Depuis les années 1970, la littérature jeunesse connaît une véritable explosion. Dans la multiplicité des ouvrages publiés, le roman pour adolescents s'impose comme un genre phare dans lequel de nombreux écrivains reconnus s'essayent, de Marguerite Yourcenar à Michel Tournier ou plus récemment Jean-Marie Gustave Le Clézio[595]. Dans la dernière décennie, la ville de Berlin s'est vue choisie comme cadre de nombre d'ouvrages publiés. Un choix signifiant qu'il convient d'analyser.

Le premier de ces romans berlinois, *Faits d'hiver*, d'Arnaud Cathrine est publié en 2004 à l'Ecole des Loisirs. Notre analyse se centrera sur ce roman et en constituera le paradigme. En 2007 est publié *Anges de Berlin*[596] de Sylvie Deshors aux éditions du Rouergue, suivi de *Berlin 73*[597] de Marie-Florence Ehret chez Gulf Stream Editeur en 2009. Enfin en 2010 sont sortis conjointement le roman graphique de Fred Neidhardt, *La Peur du Rouge*[598], chez Delcourt et *Trois Baisers*[599] de Maïté Bernard chez Syros. Le choix de ce corpus d'étude a donc été motivé par la volonté de se

[594] Ce chapitre a fait l'objet d'une publication, sous presse à l'heure où nous écrivons.
[595] Voir à ce sujet, Jean-Marie Gustave LE CLEZIO, *Pawana*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Junior », 2008, 96 p ; Jean-Marie Gustave LE CLEZIO, *Mondo et autres histoires*, Paris, Gallimard Jeunesse, coll. « Grand format littérature », 2009, 384 p, publiés chez des éditeurs jeunesses.
[596] Sylvie DESHORS, *Anges de Berlin*, Rodez, Editions du Rouergue, coll. « DoAdo noir », 2007, 207 p.
[597] Marie-Florence EHRET, *Berlin 73*, Saint-Herblain, Gulf Stream Editeur, coll. « L'histoire comme un roman », 2009, 148 p.
[598] Fred NEIDHARDT, *La peur du rouge*, Paris, Guy Delcourt, 2010, 124 p.
[599] Maïté BERNARD, *Trois baisers*, Paris, Syros, coll. « Tempo + », 2010, 258 p.

placer sous l'angle de la réception. Le public-cible est souvent identifiable dès la collection : Medium à l'école des Loisirs et les éditeurs Rouergue et Syros s'adressent explicitement aux adolescents tandis que la collection Shampoing selon son directeur, Lewis Trondheim, est destinée aux « […] grands qui veulent rester petits et [aux] petits qui veulent devenir grands »[600]. De même la première de couverture présente le plus souvent des images des protagonistes adolescents (*Anges de Berlin, Berlin 73* et *Trois Baisers*) favorisant l'identification du lecteur.

Il convient de s'interroger sur le choix forcément signifiant de cette capitale étrangère comme cadre fictionnel pour ces ouvrages. La ville qui a connu des bouleversements importants durant le XX^e^ siècle offre l'occasion d'une sensibilisation à l'histoire pour ces jeunes lecteurs et est également une destination touristique à la mode. Mais le choix de Berlin ne peut se réduire à une stratégie éditoriale : la ville est en effet un objet de fascination pour les protagonistes qui témoigne d'autres enjeux, entre autre celui d'un imaginaire propre à Berlin. En effet, tandis que le genre du roman adolescent se construit comme roman d'initiation et récit d'une crise, le motif de la crise est au cœur de l'appréhension de Berlin dans ces romans de l'adolescence.

. *Romans de l'adolescence : récits de crise*

1. Le roman adolescent comme récit d'initiation

Le roman adolescent s'établit sur les bases du *Bildungsroman* : un genre d'origine allemande dont le *Wilhelm Meister* (1795) de Goethe est considéré comme le récit fondateur[601]. Ortrud Gutjahr définit le *Bildungsroman* comme « l'histoire du développement d'un protagoniste adolescent jusqu'à l'âge adulte, à la fois comme découverte de soi et intégration sociale »[602]. Dans la classification de Bakhtine, le roman d'apprentissage qui retranscrit une évolution du personnage s'oppose au roman biographique où l'on n'observe pas d'évolution du héros : sa vie prend, selon les circonstances, des aspects nouveaux, mais lui-même reste inchangé[603]. En effet, le sujet du roman d'apprentissage est souvent un adulte en devenir, dont la destinée se construit au fur et à mesure des épreuves et des expériences :

> Le roman d'éducation est le roman de l'individu emporté, happé, par un réel en devenir, en même temps que le roman des avortements ou chocs amortis successifs au travers desquels fait naufrage

[600] Voir à ce sujet le lancement de la collection par Lewis TRONDHEIM, *Shampooing, une collection qui fait des bulles*, http://www.toutenbd.com/article.php3?id_article=1257, consulté le 10 avril 2014.
[601] Voir à ce sujet, Jürgen JACOBS, *Wilhelm Meister und seine Brüder: Untersuchungen zum deutschen Bildungsroman*, Mu¨nchen, Fink, 1972, 332 p.
[602] Ortrud GUTJAHR, *Einführung in Den Bildungsroman*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2007, p. 8.
[603] Mikhaïl BAKHTINE, *Esthétique de la création verbale*, traduit par Alfreda AUCOUTURIER, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 1984, p. 263.

> une idée du monde, en même temps que peut-être, douloureusement, et au moins pour le lecteur, s'en forge une nouvelle.[604]

Ainsi si les héros romanesques du XIX[e] siècle et la question de leur intégration sociale se rapprochent en effet des héros de notre corpus, cette familiarité entre le roman d'apprentissage et le roman adolescent s'établit avant tout dans le partage d'expérience entre l'adolescent et son lecteur : « Du fait des particularités de sa structure narrative, le roman adressé aux adolescents opère deux formations simultanément : celle du héros, représenté dans la fiction, et celle du lecteur, réalisée en cours de lecture »[605].

L'évolution de ce personnage-narrateur est rendue de façon précise par le choix de la focalisation interne, un choix retenu par l'ensemble de nos auteurs. Chez Arnaud Cathrine[606], c'est une double voix narrative qui s'exprime en alternance : Jacob, un jeune adolescent berlinois, perturbé par le départ inattendu de sa mère, et Anna, qui revient à Berlin et découvre que son ancien fiancé est décédé. La notion d'apprentissage est au cœur des réflexions d'Anna dès le premier chapitre qui lui est consacré :

> Peut-être étais-je prête à l'accepter maintenant : cet amour plus serein dont tu parlais, moins passionné. .Peut-être parviendrais-je à me hisser jusqu'à ta foutue sagesse.
> Paris m'avait au moins appris ça : il était hors de question de te perdre. Tout sauf ça.[607]

Mais contrairement aux canons du genre du roman de formation, le roman adolescent est un roman d'initiation. Si apprentissage il y a, celui-ci laisse le héros dans un état d'ébauche de son identité adulte. Ainsi le récit d'initiation se caractérise par une relative brièveté temporelle de la diégèse (quelques jours à quelques semaines) et par une forme d'inachevé qui caractérise la destinée des personnages. Ainsi on pourrait résumer l'initiation des deux héros de Catherine en ces termes : Anna, une jeune Allemande, revient à Berlin après un an passé à Paris. Elle pense pouvoir y renouer avec son ancien petit ami Bastian. A son arrivée, elle apprend son décès et doit apprendre à vivre sans lui. Elle décide de repartir à Paris pour accomplir son deuil. La mère de Jakob n'est pas rentrée. Jakob doit apprendre à se débrouiller sans elle, ce qui le conduit à rencontrer Grace et Anna.

De même, tous les héros de ces romans adolescents font l'objet d'une « initiation » qu'il s'agisse des prémices d'une éducation sentimentale pour Marie-Liesse (*Trois Baisers*) et Solti (*Anges de Berlin*), ou sexuelle (*La Peur du Rouge*), ou politique (*Anges de Berlin, Berlin 73*).

---

[604] Pierre BARBERIS, *Le monde de Balzac*, Paris, Kimé, coll. « Détours littéraires », 1999, p. 138.
[605] Daniel DELBRASSINE, *Le roman pour adolescents aujourd'hui : écriture, thématiques et réception*, Créteil, CRDP Académie de Créteil, coll. « Argos Références », 2006, p. 367.
[606] Et de façon moins systématique chez Marie-Florence Ehret.
[607] Arnaud CATHRINE, *Faits d'hiver*, *op. cit.*, p. 41.

Ce roman d'initiation, parce qu'il évoque l'âge d'une première conquête de l'autonomie, est bien souvent un roman de la contestation : contestation des règles de l'enfance mais aussi contestation des valeurs de l'adulte. En ce sens, il est souvent un récit de la désillusion. Dès lors l'âge adulte ne s'incarne plus par des valeurs mais juste par l'atteinte d'une existence autonome et responsable. L'adulte n'est plus modélisant, mais témoigne lui aussi de ses limites et de ses échecs qu'il faut accepter. A la fin de *Faits d'hiver*, la colère de Jakob contre sa mère qui avait déserté le domicile familial pour vivre une brève passion amoureuse s'est effacée :

> En deux ans, Maman n'a toujours pas réussi à comprendre comment j'ai fait pour ne pas lui en vouloir. Je suis assez fier de l'avoir épatée. Mais je ne sais pas si c'est bien de penser de cette façon.[608]

2. La crise d'adolescence : « un temps de transition, de transgression et de transactions »

Ainsi définie l'inscription générique de notre corpus, il convient de s'interroger sur la notion de crise concomitante de l'adolescence dans nos romans. Penser l'adolescence comme crise se justifie d'abord par les points communs à ces deux notions : à savoir une certaine brièveté temporelle et leur caractère transitoire. Le psychanalyste Pierre Coslin définit ainsi l'adolescence comme « une période transitoire caractérisée par un double mouvement de reniement de l'enfance et de recherche du statut d'adulte », « un temps de transition, de transgression et de transaction »[609].

Comme la crise, l'adolescence renvoie à un conflit. Pour l'adolescent, il s'agit d'un conflit de développement correspondant à une réorganisation psychique : elle débute par la puberté et se développe avec des interrogations sur l'identité et par une idéalisation de la « nouvelle vie » qui s'offre à lui, et qu'il attend imaginairement ou inconsciemment. Un certain nombre de manifestations physiques et psychologiques accompagnent cette période toute particulière du développement dont notre corpus se fait l'écho.

Ainsi la première étape de l'adolescence débute par la puberté théorisée par la pédopsychiatre Françoise Dolto sous la formule restée célèbre du « complexe du homard ». Cette métamorphose du corps et de l'esprit modifie les rapports du « homard » à lui-même et à son entourage : « L'enfant se défait de sa carapace, soudain étroite, pour en acquérir une autre. Entre les deux, il est vulnérable, agressif ou replié sur lui-même »[610].

Cette métamorphose parfois douloureuse est relayée par notre corpus. Ainsi dans *Faits d'hiver,* la question de l'acception de soi et d'un corps dont le développement est encore inachevé est

---

[608] *Ibid.*, p. 109.

[609] Pierre G. COSLIN, *Psychologie de l'adolescent*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus Psychologie », 2002, p. 13.

[610] Françoise DOLTO et Catherine DOLTO-TOLITCH, *Paroles pour adolescents ou le complexe du homard*, Paris, Hatier, coll. « Le sens de la vie », 1989, p. 15.

discrètement évoquée par le personnage de Stefan : « Stefan a du mal à me regarder dans les yeux depuis qu'on lui a installé un appareil pour redresser ses dents. Il dit qu'il a l'air con et je peux difficilement le contredire »[611].

Dans *La Peur du Rouge,* les différents personnages sont représentés sous forme zoomorphe : une manière d'interroger la perception du corps. Fred, le héros du livre, fait état de ses complexes tout au long de la bande dessinée. Ainsi durant le voyage, le narrateur est témoin d'une discussion entre deux autres élèves du voyage qui lui cause de grandes inquiétudes quant à son avenir amoureux : « – et j'te parle pas de « gueule tordue » avec sa coupe playmobil et sa vue basse… En plus y porte encore des futes pattes d'eph! en 1981! La crainte! Y a pas un seul de ces gros puceaux qui va nous faire de l'ombre ! »[612].

Surtout l'adolescence est le lieu et le moment d'une quête identitaire qui dépasse la quête de soi : en tant que temps de transaction, il est le moment privilégié d'une interrogation sur son histoire familiale[613]. Dans *Faits d'hiver,* Jakob s'interroge sur le départ de son père du foyer familial. Il hésite à lire une lettre restée dans un tiroir de la table de chevet de sa mère[614]. Pour Solti (*Anges de Berlin*) et Sylvie (*Berlin 73*), leur séjour berlinois est l'occasion de revisiter l'histoire de leurs parents : Mary, la mère de Solti, est une ancienne activiste politique, tandis que Sylvie découvre la véritable identité de son père biologique.

Cette quête identitaire se traduit également par une quête amoureuse, souvent synonyme de séparation nécessaire avec les parents. C'est l'éloignement du foyer familial qui rend possible cette rencontre amoureuse. Tous nos personnages se retrouvent en effet confrontés à la séparation d'avec leurs parents : soit par le voyage scolaire à Berlin (*Trois Baisers* et *La Peur du Rouge*), soit par la disparition de la mère (*Faits d'hivers* et *Anges de Berlin*), soit par l'éloignement volontaire du foyer familial (*Faits d'hiver* et *Berlin 73*). Dans *Faits d'hiver,* c'est la question de la séparation, d'une rupture de la fusion mère-fils qui occupe le jeune Jakob : il prend ainsi conscience de la vie de femme de sa mère, de sa sexualité lorsqu'il la découvre s'engouffrant avec un inconnu dans un hôtel[615]. Surtout sa rencontre avec Anna est une véritable révélation amoureuse :

> J'étais là, avec Anna, et je me disais que c'était peut-être ça la vie – découvrir, au moment où l'on s'y attend le moins, qu'on peut se réinventer tellement de forces auprès d'un visage nouveau,

[611] Arnaud CATHRINE, *Faits d'hiver*, *op. cit.*, p. 109.
[612] Fred NEIDHARDT, *La peur du rouge*, *op. cit.*, p. 44.
[613] Marie-Claire MARTIN et Serge MARTIN, *Quelle littérature pour la jeunesse ?*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », n° 45, 2009, p. 142.
[614] Arnaud CATHRINE, *Faits d'hiver*, *op. cit.*, p. 17.
[615] *Ibid.*, p. 90.

> entrevoir un horizon si beau en cinq secondes, et le reste nous semble si peu important à côté de ça […][616].

L'enjeu amoureux est présent dans l'ensemble des romans du corpus mais est décisif dans le parcours de Marie-Liesse, l'héroïne de *Trois Baisers* : le roman se construit en effet comme une « éducation sentimentale » qui voit émerger le désir de Marie-Liesse grâce à ces « trois baisers » à trois personnes différentes[617]. Dans *La Peur du Rouge,* l'amour et surtout la sexualité sont au centre des préoccupations de Fred qui quittera Berlin, ayant perdu sa virginité. Le parcours d'Anna dans *Faits d'hiver* se singularise en ce qu'il évoque une deuxième rupture après celle de la fusion familiale, celle d'avec le premier amour. Anna revient à Berlin dans l'espoir de retrouver Bastian, son ancien amoureux, après un an d'absence. Elle avait en effet choisi de le quitter et de s'éloigner de Berlin pour vivre à Paris durant un an. Lorsqu'elle découvre qu'il est décédé, son monde s'écroule. Comme l'explique Daniel Delbrassine, « l'expérience du deuil, vécue par le héros et confiée au lecteur, [est] comme une préparation à des séparations bien réelles »[618]. Le désir de s'éloigner de Bastian et de Berlin nourrit les remords d'Anna lorsqu'elle découvre que celui-ci est mort. Cette décision est décrite rétrospectivement par la jeune fille comme un caprice, un refus de grandir et de s'assagir :

> C'est toi que j'ai fuis et j'ignorais, ce matin encore, si je revenais victorieuse de quoi que ce soit finalement.
> Partir, ça voulait dire : fuir notre amour devenu sage, paisible, revenu de ses folies, de sa violence, et craignais-je, presque fini d'avance.
> Tu disais que c'était une question d'âge. […] Peut-être étais-je prête à l'accepter maintenant : cet amour plus serein dont tu parlais, moins passionné. Peut-être parviendrais-je à me hisser jusqu'à ta foutue sagesse.[619]

Ce passage à l'acte qui amènera plus de questions que des réponses aux interrogations initiales n'est pas le seul. En effet pour beaucoup d'adolescents, l'adolescence est l'occasion de conduites à risques qui constituent de véritables rites initiatiques en ce qu'ils marquent la fin de l'enfance et interrogent leurs limites. Ces comportements dangereux sont relativement peu nombreux dans notre corpus : s'ils sont évoqués (la drogue par exemple), les protagonistes de nos fictions transgressent rarement : pas de rejet de l'autorité parentale ou de leurs valeurs. La raison principale est à trouver du côté des lecteurs. Les éditeurs qui ciblent un public jeune doivent faire preuve d'un certain conformisme moral pour espérer assurer une certaine pérennité à leurs

---

[616] *Ibid.*, p. 99.
[617] Maïté BERNARD, *Trois baisers*, *op. cit.*, p. 258, Toute l'angoisse, toute la confusion de ces derniers jours s'étaient évaporées. J'étais à ma place et j'ai senti à sa manière de m'enrouler dans ses bras que c'était bon pour lui aussi. Tout doucement, ses doigts ont ramené mon visage près du sien, ses lèvres ont trouvé les miennes, sa langue est venue me chercher et, grâce à Valentin, ni trop tôt, ni trop tard, j'ai enfin compris quel intérêt il pouvait y avoir à quitter l'enfance.
[618] Daniel DELBRASSINE, *Le roman pour adolescents aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 368.
[619] Arnaud CATHRINE, *Faits d'hiver*, *op. cit.*, p. 40.

publications. *La Peur du Rouge,* fait exception en relatant un jeu dangereux qui conduit à l'évanouissement de Romain[620].

Dès lors les transgressions sont plutôt symboliques : davantage du côté du dépassement de soi et de quelques règles grâce à un ailleurs plus permissif. Dans *Faits d'hiver,* les transgressions sont spatiales, il s'agit toujours d'une fuite : Anna quitte Bastian et Berlin, car elle considère que leur relation s'étiole quand Grace quitte la Californie pour assumer sa transsexualité[621]. Les deux protagonistes ont chacun un modèle adulte de cette transgression spatiale comme rite initiatique : Anna évoque son oncle Gustav, qui a choisi de s'établir à Paris[622] tandis que la mère de Jakob déserte le foyer familial pour vivre une brève aventure avec un inconnu. Sa transgression est comparée à celle d'une adolescente : « En ce moment, ma mère a le même âge que moi. Elle s'est barrée comme une adolescente en laissant son fils dans le vide »[623]. Si la fuite vers un ailleurs permet de « repousser l'horizon des possibles à l'infini »[624], on comprend dès lors que Berlin, en tant que capitale étrangère, offre à nos auteurs français un cadre idéal pour exposer le besoin d'émancipation de leur héros adolescents.

. *Berlin, lieu initiatique ?*

1. La dimension pédagogique : l'altérité comme moteur de l'apprentissage

Le voyage est l'occasion d'une confrontation à l'altérité, d'un apprentissage qui se fait au contact de l'autre. Cette dimension pédagogique est à l'œuvre dans l'ensemble de ces romans de l'adolescence où la confrontation avec l'ailleurs bouleverse une vision du monde marquée par la naïveté et l'innocence. Le futur adulte est donc souvent un nouveau venu : seuls les héros de Cathrine sont des autochtones berlinois. A la leçon de vie s'ajoute ainsi la sensibilisation à d'autres cultures, d'autres valeurs.

Dans *Faits d'hiver,* le voyage se limite à un changement de quartier mais cette rencontre avec l'altérité se double d'une dimension sexuelle : quitter la mère et sortir du giron familial pour rencontrer d'autres figures féminines : l'ambivalente Grace à Friedrichshain et la mystérieuse Anna à Prenzlauer Berg permettent d'approcher la différence de sexe et de culture.

---

[620] Fred NEIDHARDT, *La peur du rouge*, *op. cit.*, p. 52.
[621] Arnaud CATHRINE, *Faits d'hiver*, *op. cit.*, p. 86.
[622] *Ibid.*, p. 38.
[623] *Ibid.*, p. 95.
[624] *Ibid.*

Dans *Berlin 73* et *La Peur du rouge,* qui évoquent tout deux le Berlin de la période du Mur, le voyage est l'occasion de confronter les fantasmes sur Berlin Est à la réalité. Dans *La Peur du rouge*, Berlin Est est vu comme un terrain de jeu cinématographique : le narrateur livre ses fantasmes paranoïaques sur la fouille dont il craint être l'objet à cause d'une photo érotique[625], et cherche à identifier les espions dissimulés dans la rue[626]. Dans *Berlin 73 et Anges de Berlin,* le séjour à Berlin est l'occasion d'une éducation à l'histoire et au militantisme politique. En découvrant Berlin Est, ses habitants et leur destin nécessairement marqué par le Mur, Sylvie sort peu à peu de l'enfance et d'une vision un peu naïve de la situation allemande.[627]

2. La dimension métaphorique : Berlin, ville de la crise identitaire?

Mais le *topos* du voyage dans le roman d'adolescent offre une dimension métaphorique : le héros est d'abord à la recherche de lui-même. Dès lors les motifs de l'orientation, de l'égarement, de la perte des repères enrichissent cette découverte d'un espace nouveau. Et la ville de Berlin, épicentre de l'histoire du XX^{e} siècle et métropole en reconstruction, offre un cadre particulièrement signifiant, comme une chambre d'écho, à ces questionnements identitaires. En effet, depuis la fin de la Deuxième Guerre mondiale, la capitale allemande n'a cessé de se reconstruire et cette mutation en quête de normalité n'est pas encore achevée, ce dont témoignent les conflits récents sur *Mediaspree*, la fermeture du *Tacheles* et du *Bar 25*, le devenir de Tempelhof, ou le montant des loyers toujours à la hausse. En ce sens, la ville connaît actuellement une crise identitaire qui rend son avenir incertain. Dans *Anges de Berlin,* No.F (pour *No Future*) confronte devant Solti ses souvenirs de la ville avec ce qu'elle est devenue aujourd'hui :

> No. F. déplie un plan de la ville : le canal de la Spree longe Kreuzberg, un quartier cosmopolite. Une enclave de Berlin-Ouest à l'époque du Mur, où la vie était difficile. Sur le canal, lieu de fuite des Allemands de l'Est, claquaient les coups de feu. Les appartements, la vue bouchée par la grisaille bétonnée du Mur, ne valaient alors pas grand-chose. C'était le quartier turc de la ville. Les temps ont changé. A présent, les rives et leurs ginguettes sous les saules sont très prisées par les Berlinois.[628]

Dans l'ensemble du corpus, deux périodes, qui interrogent l'identité et l'avenir de la ville, intéressent nos auteurs :

- La période du Mur (les années 70 et 80) dans *Berlin 73* et *La Peur du Rouge* (qui se déroule en 81). Ici le conflit de développement se fait par la métaphore du Mur qui dit l'impossibilité de l'unité du moi, les contradictions et les ambivalences du monde des adultes. Ainsi dans *Berlin 73*, Sylvie découvre une ville partagée entre Berlin Est au régime

[625] Fred NEIDHARDT, *La peur du rouge*, *op. cit.*, p. 13.
[626] *Ibid.*, p. 16.
[627] Marie-Florence EHRET, *Berlin 73*, *op. cit.*, p. 82, Est-ce qu'on ignore toujours la moitié du monde? Avec Thomas et Rainer, tout est toujours double, noir et blanc, bien et mal, mais alors on ne fait plus rien?.
[628] Sylvie DESHORS, *Anges de Berlin*, *op. cit.*, p. 104.

communiste et Berlin Ouest, influencée par le capitalisme. Le Mur de Berlin d'abord perçu comme une allégorie du Bien et du Mal est progressivement remis en question par l'héroïne :

> Je n'y comprenais plus rien. Le Mur alors, c'était bien ou ce n'était pas bien? Je croyais que personne ne pouvait le traverser ni dans un sens ni dans l'autre! Qu'il était absolument impénétrable, imperméable, fermé à tout et à tous. Je croyais qu'il y avait les Soviétique d'un côté, et le monde libre de l'autre.[629]

- La reconstruction de l'après 89 dans *Faits d'hiver, Anges de Berlin, Trois Baisers*. Ici la ville reconstruite dit toute l'ambition thérapeutique de ces périples adolescents : se reconstruire après un deuil (la mort de Bastian chez Cathrine, celle de Lamia chez Deshors), un traumatisme (un accident terrible qui plonge une famille dans la culpabilité pour *Trois Baisers*).

Ainsi le choix de Berlin comme cadre de romans adolescents n'est-il pas neutre : par le choix de convoquer des périodes historiques particulières qui résonnent en écho aux préoccupations de nos protagonistes, la ville devient un espace de projection de leurs interrogations et de leurs états d'âme.

Dans *Faits d'hiver*, Arnaud Cathrine choisit de représenter Berlin en hiver. La ville, désertée par ses habitants, rend compte de la solitude ressentie par Anna, depuis qu'elle a appris la mort de Bastian :

> Je n'ai pas vu mes parents depuis un an. Ils m'attendent. Ils m'imaginent heureuse de retrouver Berlin, de les retrouver, eux, mon petit frère. Mais Berlin est vide. Et je suis vide aussi. Que vais-je pouvoir leur offrir, sinon ces yeux fatigués de pleurer, ces cernes qui ne trompent personne ?[630]

C'est la même solitude qui hante Jakob, qui attend sa mère. Là aussi, la ville, le quartier, l'appartement, deviennent un miroir de ses préoccupations :

> J'ai contemplé la devanture du *Bierhimmel* le cœur serré. Tout me revenait. Maman, l'appartement vide, désespérément vide. La légèreté oublieuse qui m'avait porté toute cette nuit s'évaporait sans que je ne puisse rien faire.[631]

3. La dimension mythologique : Berlin – capitale subversive ?

Si le recours à Berlin comme cadre d'un récit d'adolescence s'explique ainsi par l'histoire mouvementée de la capitale ou sa propension à incarner les tourments adolescents, ce choix n'est cependant pas nouveau. En effet le *topos* d'un Berlin comme lieu d'apprentissage se construit avec

[629] Marie-Florence EHRET, *Berlin 73*, *op. cit.*, p. 89.
[630] Arnaud CATHRINE, *Faits d'hiver*, *op. cit.*, p. 48.
[631] *Ibid.*, p. 66.

un récit fondateur : le roman modèle d'Erich Kästner *Emil und die Detektive*[632]. Même s'il s'agit davantage d'un roman d'enfance que d'adolescence, la dimension initiatique est évidente. Berlin incarne la grande ville et tous les fantasmes associés : délinquance (le pickpocket et les bandes de jeunes), la foule (notamment lors de l'arrivée à la gare de Zoo), la richesse et la sophistication (Emile est moqué par ses acolytes pour son costume de ville et sa naïveté). Mais Kästner insiste aussi sur la débrouillardise et la solidarité de ces Berlinois en herbe.

Un autre ouvrage qui sert aussi de toile de fond à la mythologie adolescente berlinoise : *Moi, Christiane F., droguée, prostituée (Christiane F. Wir Kinder vom Bahnhof Zoo)*[633]. La descente aux enfers de la jeune Christiane F. dans le Berlin Ouest à la fin des années 70 constitue même un sous-texte important pour *La Peur du Rouge* : Fred s'imagine une idylle avec la jeune Allemande (Neidhardt 2010 : 76). De même le personnage d'Ulrike, jeune adolescente passée par la prostitution et la drogue dans *Berlin 73* évoque en filigrane Christiane F.

Un autre roman, français cette fois-ci, publié en 1990, creuse ce sillon d'un Berlin comme capitale d'une adolescence tourmentée : *Berlin dernière*[634] de Kits Hilaire. Le roman, considéré comme culte pour une poignée de nostalgiques du Berlin punk, développe l'analogie entre la ville chaotique à l'approche de grands bouleversements et les tourments de l'adolescence :

> Lorsque j'avais quatorze ans, Berlin représentait le modèle de toutes choses. L'endroit rêvé. Cassé dedans, bétonné autour, entouré d'un mur couvert de barbelés. La seule possibilité. […]
> Kreuzberg était le centre du monde. Le seul endroit possible, la seule réalité vivable. Le seul air vicié, respirable. Je gardais cet air-là le plus longtemps possible en mémoire.
> Et lorsque j'eus quinze ans, ce fut Berlin ou la mort.[635]

Le roman décrit une utopie, où la liberté prime (« A Berlin, tu peux te promener à poil, une plume dans le cul à quatre heures du matin, peinte en bleu même si tu veux, tous les gens s'en foutent »[636]), où la société se limite au cocon d'amitiés fusionnelles (« je ne crois qu'en Andy, Schickse et moi. Je ne crois plus qu'en nous trois. Le reste n'existe pas »[637]), en bref le terrain de projection des idéaux adolescents. Mais la chute du Mur met fin au rêve et comme il faut grandir, il faut quitter Berlin :

> Je vois bien que ce n'est plus qu'une question de jours.

---

[632] Erich KASTNER, *Emile et les détectives*, traduit par Anne GEORGE, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Jeunesse », 2007, 221 p.
[633] Christiane F., *Moi, Christiane F., 13 ans, droguée, prostituée…*, traduit par Léa MARCOU, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1983, 339 p.
[634] Kits HILAIRE, *Berlin, dernière*, Paris, Flammarion, 1990, 172 p.
[635] *Ibid.*, p. 15.
[636] *Ibid.*, p. 88.
[637] *Ibid.*, p. 29.

> La fin du Mur. La destruction de Kreuzberg, le passage obligatoire à l'âge adulte, aux lois de la nature. Le décompte a commencé.[638]

Ainsi l'intertextualité du roman adolescent berlinois témoigne d'une ville à l'image moderne et subversive que la période contemporaine ne contredit pas. Berlin, destination à la mode, incarne pour une nouvelle génération la fête, les drogues, une culture subversive, qui explique aussi la nouvelle fascination dont elle est l'objet. Dans *Faits d'hiver,* l'esprit contestataire de la ville est évoqué par le truchement du personnage de Grace et de ses soirées des « Black Girls coalition »[639] qui fascine Jakob. La transsexualité de Grace et les références à la culture homosexuelle de Berlin (le *Bierhimmel* à Kreutzberg), qu'on pourrait presque lire comme une réactivation du mythe de la république de Weimar. Dans *La Peur du rouge,* on observe une véritable fascination pour une érotique à l'allemande : les remarques de Bérard[640], la visite d'un sex-shop[641], et la quête obsessionnelle de Christiane F. qui conduit le narrateur jusqu'à la discothèque *Sound*[642], témoignent de l'intertextualité à l'œuvre dans l'écriture comme de l'aura de la ville pour un adolescent des années 80. Dans *Berlin 73*, les amis de Thomas, parmi lesquels Peer et Ulrike appartiennent à la « Szene » berlinoise : militants, consommateurs de drogue et artistes en devenir, ils fascinent Sylvie. Solti, l'héroïne d'*Anges de Berlin*, découvre la richesse de la contre-culture berlinoise par le biais de ses rencontres : un slameur, Nels, un militant anarchiste No. F, rencontré sur le marché de Boxhagener Platz et sa compagne Laurie, artiste et militante berlinoise.

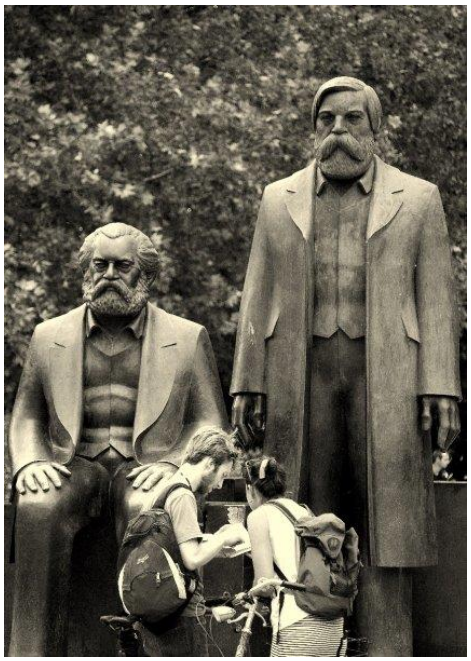
Cette carte postale d'un Berlin branché, centre névralgique d'une Europe à l'aube du XX^{e} siècle, ne se limite cependant pas à un succès marketing. En effet, l'utilisation du cadre de Berlin dans le roman d'adolescent contemporain témoigne d'un engouement au-delà des effets de mode. Il rend compte du cosmopolitisme européen où des écrivains français ont leur mot à dire sur le destin berlinois. Cette ville encore en quête de son identité et foncièrement moderne devient une chambre d'écho des préoccupations adolescentes. Berlin donne corps à leurs crises identitaires. Ainsi la vitalité de la mythologie berlinoise dont attestent ces récentes publications témoigne aussi de sa démocratisation voire de sa vulgarisation dans une littérature plus populaire ou moins littéraire.

---

[638] *Ibid.*, p. 152.
[639] Arnaud CATHRINE, *Faits d'hiver*, *op. cit.*, p. 33.
[640] Fred NEIDHARDT, *La peur du rouge*, *op. cit.*, p. 55.
[641] *Ibid.*, p. 58.
[642] *Ibid.*, p. 76.

. *Aliénations*

On a pu le voir précédemment, les changements et le développement des structures sociales et une modernité toujours plus complexe, font augmenter l'instabilité et les problèmes d'identité des individus dont nos romans se font l'écho. Face aux changements structurels de notre société postmoderne, l'individu peut ressentir une forme d'aliénation. L'aliénation, comme la crise, est une notion complexe à définir car profondément polysémique. L'ensemble de ces définitions s'organise cependant autour du devenir ou rendre *étranger.* Elle est directement liée avec cette notion d'identité en crise, car comme la crise, elle correspond à une rupture dont l'individu fait l'expérience.



L'entreprise naturaliste d'Emile Zola et de son « homme physiologique » fut la première expérience littéraire à traiter ouvertement des rapports entre l'homme et son milieu et plus précisément du milieu urbain : liens économiques c'est à dire matériels mais également physiologiques et psychologiques. Très vite, et la Révolution Industrielle en était la cause –notamment avec l'apparition de la classe des prolétaires – ces liens furent caractérisés péjorativement : le terme d'« aliénation » apparaissant déjà dans le discours marxien comme « l'état de l'individu, qui par suite des conditions extérieures (économiques, politiques et religieuses) cesse de s'appartenir, est traité comme une chose, devient esclave des choses et des conquêtes de l'humanité qui se retournent contre lui »[643]. Les rapports entre la ville et l'aliénation dépassant donc l'acceptation de ce dernier terme comme « le trouble mental qui rend l'individu comme étranger à lui-même et à la société où il est incapable de se con duire normalement »[644]. Il s'agit bien d'un rapport complexe qui touche aussi bien la psychologie, que la sociologie et le politique. Quelles sont les particularités de ce discours à l'aube du XX^{e} siècle et dans une ville comme Berlin ?

Il conviendra tout d'abord d'étudier l'aliénation au niveau de l'identité du personnage, c'est à dire en quoi on peut considérer que nos romans offrent au lecteur des personnages d'aliénés. Ensuite il s'agira d'étudier les interactions nécessaires de cette aliénation avec l'environnement : c'est à dire quelles images de la ville sont ici véhiculées par un tel discours. Enfin il faudra s'interroger

[643] Alain RAY et Josette REY-DEBOVE (dirs.), *Petit Robert de la langue française*, Paris, Le Robert, 2004, p. 64.
[644] *Ibid.*

sur les moyens proprement littéraires qui permettent de tenir un tel discours : comment s'établit chez certains de nos auteurs une écriture de la ville comme aliénation ?

Comme on l'a vu précédemment, la première acceptation de l'aliénation est psychologique : il s'agit d'un trouble du sujet qui par son sens étymologique (le *alius* latin c'est à dire l'autre) introduit un rapport à l'altérité au sein même de l'individu. A l'opposé de la tripartition freudienne de la personnalité entre les instances du ça, du Moi et du Surmoi, l'individu aliéné ne possède pas de structure hiérarchique qui lui permette de régulariser son comportement : une partie de lui échappe à son contrôle conscient ou inconscient. Comment de tels mécanismes psychiatriques particulièrement complexes peuvent ils être traduits dans notre corpus ? Le choix des personnages et leur mode de présentation est ici central : en effet dans les rapports entre ville et aliénation, il s'agit bien, du fait de la figure de la multitude que constitue la ville, de présenter l'aliénation collective d'une population urbaine soit par la présentation d'une individualité, c'est à dire d'une aliénation individuelle comme représentative du lot commun, soit en multipliant les figures de l'aliénation.

. *Jeux de double*

L'aliénation se caractérise par une perte de contrôle de soi, rendue visible de manière revendiquée ou suggérée par nos auteurs. Mais elle est également le lieu d'une perte de l'identité, du moins d'un brouillement de celle-ci que nombre d'entre eux traduisent d'une manière plus ou moins similaire avec la multiplication des figures doubles pour les protagonistes principaux. En effet, de nombreux personnages possèdent un double plus ou moins perçu comme tel. Plus qu'un trouble de l'identité, cette récurrence des doublons de personnages dans certains de nos romans permet une véritable réflexion sur l'altérité. Se sentir étranger à lui même est une première forme d'aliénation, avec la multiplication des doubles la figure est inversée : on reconnaît de son identité dans l'autre, du moins le lecteur effectue-t-il ce rapprochement quand il n'est pas fait par le personnage.

Dans le roman *Exercices de deuil,* le récit insiste à de nombreuses reprises sur les liens particulièrement forts qui unissaient Kaspar et Roman, le disparu qui provoque sa crise, au point que lorsque Kaspar reprend le rôle de Roman Köhler, la comparaison est inévitable :

> -Tu connais bien Köhler, on dirait. […] -A l'époque, on ne se ressemblait pas encore.
> Elle m'a lancé un regard perplexe.
> -C'est après. Les gens ont commencé à nous confondre.
> -Un truc d'adolescents.
> -Non, un truc de couple. A force, ça protège. […]
> -Hier, Heinrich m'a parlé de toi.
> Martha a marqué un silence.

> -Il a dit : Kaspar joue au démissionnaire et donne du Köhler à l'envi, mais il ne s'aperçoit pas qu'il est enfin lui-même.[645]

Dans *Berlin Trafic*, le narrateur évoque à de nombreuses reprises l'importance de Matthew pour lui : « C'était un frère, Mat… les gens nous prenaient pour des jumeaux »[646]. Mais ces difficultés identitaires remontent à l'enfance et à ses origines doubles : françaises d'une part et italiennes de l'autre : « Je m'appelais Jérôme à Neuvy et Girolamo à Chioggia, Gigi »[647]. De façon plus ténue, le narrateur de *Caspar Friedrich Strasse,* évoque un ami, auquel il semble s'identifier : lui aussi est un amateur de littérature (il l'enseigne) et il a connu la Chute du Mur du même côté que lui. Depuis sa mort, le narrateur se retrouve dans l'impossibilité d'écrire, disant ainsi la crise dont il est victime. Le même passage témoigne aussi d'une projection possible de l'écrivain dans le peintre à qui il rend hommage durant tout le récit :

> Depuis sa mort, je n'ai rien écrit, avant, déjà, cela fait des années, aussi longues que des siècles, Caspar Friedrich disait dans une lettre, « plus je traverse d'amères expériences, plus je me retire en moi », les derniers temps, il ne peignait plus à cause de la maladie, une attaque, des séquelles – cinq années de vie sans peinture.[648]

Enfin, chez Jean-Philippe Arrou-Vignod, on retrouve cette thématique du double mais de façon périphérique : elle concerne un personnage secondaire et non plus le narrateur. Ici, le double vient remplacer un personnage décédé, Claire, une amie de longue date. Le narrateur croit l'apercevoir plusieurs fois dans Berlin, pour finalement la retrouver à la librairie de l'Institut Français. En réalité cette Claire de substitution s'appelle Ilse et est berlinoise.

Tableau récapitulatif : corpus francophone

Œuvres/ critères	**Santoni/** ***Berlin Trafic***	**Wajsbrot/** ***Caspar…***	**Cathrine/** ***Exercices…***	**Cathrine/** ***Faits d'hiver***	**Wasjsbrot/** ***Fugue***	**Arrou-Vignod/** ***Histoire…***	**Cendrey/** ***Honecker***	**Toussaint/** ***La Télévision***
Double des protagonistes	Salv/ Mat	Un ami décédé	Kaspar/ Roman			Claire/ Ilse		

Côté allemand, ce thème du double est également densément exploité. Chez Inka Parei, outre le jeu de complémentarité onomastique (la narratrice s'appelle Hell, sa voisine Dunkel), les jeunes femmes partagent le même palier et le même amant. La description de Dunkel insiste sur leur ressemblance :

> Der Versuch, mir Informationen über die Dunkel zusammenzurufen, fällt kläglich aus, ich habe mich immer zu wenig für sie interessiert. Vielleicht liegt es daran, dass es Frauen wie sie und

[645] Arnaud CATHRINE, *Exercices de deuil*, *op. cit.*, p. 39.
[646] Julien SANTONI, *Berlin trafic*, *op. cit.*, p. 19.
[647] *Ibid.*, p. 31.
[648] Cécile WAJSBROT, *Caspar-Friedrich-Strasse*, *op. cit.*, p. 49.

> mich haufenweise gibt in dieser Stadt. […] Seit Jahren leben wir Tür an Tür, nie hatten wir uns so nah gegenübergestanden. Mit dem Gefühl, in einen unkontrollierbaren Spiegel zu sehen […].[649]

Dans *Eduards Heimkehr* de Peter Schneider, c'est l'ami de longue date, Theo, qui décède au cours du récit. Cet ami est présenté comme « interchangeable » avec le narrateur, puisque la Chute du Mur les a fait échanger de place :

> Ein leichter Schwindel erfasste ihn, als er sich klarmachte, dass er und Theo inzwischen die Plätze getauscht hatten. Während Eduard mit einem Wählscheibenappartat aus DDR-Zeiten in einem Ostberliner Plattenbau stand, lief Theo, den er viele Jahre lang nur mit Hilfe eines Visums, das jeweils um Mitternacht ablief, in Ost-Berlin hatte besuchen können, mit einem drahtlosen Telefon in einer riesigen Charlottenburger Wohnung herum.[650]

Si les deux hommes ne se ressemblent pas au point de vue du caractère et des occupations (l'un est un scientifique, l'autre un poète), c'est davantage dans la complémentarité que se joue leur complicité. Mais cette amitié étrange et invraisemblable[651], telle qu'elle est qualifiée dans le roman, laissera Eduard orphelin à la nouvelle du décès de Theo :

> Eduards erster Impuls war, die Nachricht als eine Falschmeldung zu verwerfen. Dann sagte er sich, dass er nur die Bestürzung zu betäuben versuche, die jemand empfindet, wenn das Schlimmste, das er seit langem kommen sah und nicht aufgehalten hat, am Ende wirklich eintrifft.[652]

L'héroïne de *Die freien Frauen*, Elisabeth ne se reconnaît pas proprement un double désigné comme tel. Mais son obsession à retrouver la trace d'une demi-sœur, morte ou totalement imaginée par elle, prénommée Olga, et qui serait la fille naturelle de son père et de Gerda Brühn, une figure de la résistance décédée durant la seconde guerre mondiale, et dont elle est persuadée qu'elle serait la clé de ses interrogations sur sa filiation, rapproche cette quête de celle du double.

Tableau récapitulatif : corpus germanophone

Œuvres/ critères	**Liebmann/** ***Die freien Frauen***	**Parei/** ***Die Schattenboxerin***	**Schneider/** ***Eduards Heimkehr***	**Monioudis/** ***Palladium***	**Dückers/** ***Spielzone***
Double des protagonistes	Elisabeth/ Olga (demi-soeur morte ou fictive)	Hell/ Dunkel	Eduard/ Theo		

Cette thématique du double participe donc de manière essentielle à la composition d'une grande majorité de nos romans. Il est également remarquable que ces doubles des protagonistes de nos romans soient souvent des personnages décédés (Olga, Theo côté allemand, Mat, Roman, Claire

[649] Inka PAREI, *Die Schattenboxerin*, *op. cit.*, p. 12.
[650] Peter SCHNEIDER, *Eduards Heimkehr*, *op. cit.*, p. 57‑58.
[651] *Ibid.*, p. 58.
[652] *Ibid.*, p. 368‑369.

côté français) ou disparus (Dunkel côté allemand). Nous reviendrons sur cette autre particularité qui préside à la composition des romans. Enfin, deux romans proposent même des doubles doublés. Pour *Exercices de deuil*, un nouveau personnage, Renaud, qui redonnera goût à la vie à Kaspar, le ramène à Roman et le remplace dans le cœur de Kaspar. Dans *Die Schattenboxerin*, l'enquête de Hell pour retrouver Dunkel trouve un écho à celle de März pour retrouver son père.

Ce thème du double trouve un sens tout particulier avec l'évocation de Berlin, la ville « double » entre 1961 et 1989. Il renseigne également sur le sens de ces disparitions : tous mettent fin à une forme de fusion, séparation, déchirement d'avec l'autre qui menace l'intégrité du moi. Berlin, ville double, reflète la division de l'Allemagne, la division du monde en deux blocs que les fictions interrogent également.

Ainsi la figure du double permet à chacun des écrivains de témoigner subtilement et en variant les motifs, d'une perception de sa propre identité comme brouillée, multiple et incontrôlable. Mais parallèlement à la perception de soi, et à la perception de l'autre comme un possible autre soi même, la perception de l'espace et du temps devient elle même placée sous le signe du dérèglement. Pour cela, on a pu l'étudier précédemment, le recours aux personnages de nouveaux arrivants à Berlin, qu'ils soient en voyage, ou avec l'intention de s'y installer, introduisent un regard nouveau sur la ville et avec, la possibilité d'exploiter cette nouvelle ressource narrative comme un moyen de plus pour indiquer le trouble des personnages. Les personnages projettent sur l'espace urbain leur état d'esprit confus. C'est le narrateur de *Histoire de l'homme* qui ne parvient pas à se repérer dans la neige et la nuit[653] ou Eduard qui se réveille dans sa chambre berlinoise sans pouvoir s'expliquer comment il y est arrivé et déboussolé par des perceptions contradictoires concernant l'espace où il se trouve :

> Lange konnte er sich nicht erklären, wie er in dieses Bett geraten war. Stirn und Haar fühlten sich kühl an, als sei er eben erst von draußen hereingekommen. Das Fenster war geschlossen, aber jemand hatte die Tür des Kühlschranks, der am Kopfende seiner Liege stand, offengelassen.
> Jemand ? Oder er selbst ? Es kam ihm unwahrscheinlich vor, dass irgend jemand vor ihm diesen Raum bewohnt haben könnte ; er meinte, den Geruch frischer Farbe wahrzunehmen, die Aluminiumheizkörper mit den flachen Lamellen, der glänzendweiße Anstrich von Tür und Fenster, der Stufenlichtschalter an der Wand, alles war so neu, als hättend die Handwerker das Zimmer eben erst verlassen. Seltsam nur, wie alt all dieses Neue wirkte. Vor dem Fenster, dessen Scheibe schon wieder oder immer noch mit einer öligen Schmutzschicht bedeckt war, hinge in Vorhang aus cremefarbenem Leinen – so schmal, das er beim Zuziehen die eine Hälfte des Fensters unverdeckt ließ. Die braune Auslegware war an den beiden Schmalseiten des Zimmer jeweils einen halben Meter hoch die Wand hinaufgeschlagen, als sei sie für eine zukünftige Erweiterung des Zimmers oder ursprünglich für einen anderen Raum bestimmt.[654]

[653] Jean-Philippe ARROU-VIGNOD, *Histoire de l'homme que sa femme vient de quitter*, *op. cit.*, p. 99.
[654] Peter SCHNEIDER, *Eduards Heimkehr*, *op. cit.*, p. 11.

. *Individualisme et immaturité*

Ainsi l'aliénation mentale des personnages se fait sensible par un certain nombre de procédés : personnages de double, désorientation dans cette ville qui les rend étrangers à elle. Mais cette aliénation mentale commune à nombre de nos romans est-elle compatible avec l'aliénation sociale définie par Marx ou Hegel ? Car si depuis le XIXème siècle, le roman s'est intéressé aux basses couches de la société, avec la naissance du roman moderne le propos sort de l'anecdotique pour entreprendre une véritable réflexion quasi philosophique sur ces classes déshéritées. Ces romans de l'extrême contemporain partagent-ils avec leurs prédécesseurs ce discours de la dépossession ? La question est loin d'être évidente, tant les changements sociétaux ont été nombreux depuis les débuts du capitalisme. Aujourd'hui l'ère postmoderne que nous connaissons n'exclut pas une forme d'aliénation sociale mais celle-ci a changé de nature.

L'anthropologue Marc Augé relativise et explore les modifications dans la préface « *La planète comme territoire, un défi pour les architectes* », de l'ouvrage collectif *Chez nous*[655]. Partant du postulat que « le monde contemporain » est marqué de ses transformations accélérées, Augé commence par cerner la nature de ces transformations. Elles sont réductibles à trois figures de l'excès, qui définissent la situation de « surmodernité ». Première figure : l'excès de temps. Dans la surmodernité, le temps n'est plus un principe sûr d'intelligibilité en raison du sentiment que l'histoire s'accélère. Etant donné la multiplication et l'accumulation des informations qui paraissent s'effacer les unes après les autres, une « *surabondance événementielle* »[656] est à l'œuvre, d'autant plus angoissante qu'elle s'accompagne d'un « *surinvestissement de sens* »[657], impossible à assouvir, ferment de l'impression d'une échappée du temps. La deuxième transformation prend la forme d'un excès d'espace. Cet excès d'espace, « c'est un peu les bourrelets d'un monde qui semble plus ramassé que jadis »[658]. Par l'accélération des moyens de transport, par l'extension des réseaux de communication, le lointain flirte avec le proche. Les « modifications physiques » qui en découlent sont alors considérables : concentrations urbaines, transferts de population et multiplication des non-lieux par opposition à la notion sociologique de lieu. Enfin la troisième transformation, c'est la figure de l'*ego*, sous la forme d'une inflation excessive du Je.

En effet, pour le philosophe Gilles Lipovetsky, nous sommes entrés dans *L'ère du vide*, une ère caractérisée par l'individualisme comme valeur fondatrice. Dans cette époque nouvelle, la société

[655] Alessia DE BIASE et Cristina ROSSI (dirs.), *Chez nous : Identités et territoires dans les mondes contemporains*, Paris, Editions de La Villette, coll. « Études et recherches », 2006, 320 p.
[656] Marc AUGE, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, *op. cit.*, p. 40.
[657] *Ibid.*
[658] Alessia DE BIASE et Cristina ROSSI (dirs.), *Chez nous*, *op. cit.*, p. 135.

a neutralisé dans l'apathie ce qui la fondait depuis toujours : le changement. Le philosophe évoque les modifications importantes à l'œuvre dans les rapports sociaux :

> Les grands axes modernes, la révolution, les disciplines, la laïcité, l'avant-garde ont été désaffectés à force de personnalisation hédoniste, l'optimisme technologique et scientifique est tombé, [...] plus aucune idéologie politique n'est capable d'enflammer les foules, la société post-moderne n'a plus d'idole ni de tabou, plus d'image glorieuse d'elle-même, plus de projet historique mobilisateur, c'est désormais le vide qui nous régit, un vide pourtant sans tragique ni apocalypse.[659]

Le philosophe évoque le phénomène de la dissémination du social au profit de la « réalisation émotionnelle de soi-même »[660]. Ce regain individualiste se traduit par deux phénomènes simultanés : « [la] montée du narcissisme dans les styles de vie quotidiens des individus, et la réhabilitation du marché assorti d'une revendication de moins d'Etat »[661]. Dès lors que la revendication de liberté quitte des secteurs socialement circonscrits comme l'économie, le politique et le savoir, une dynamique de la permissivité va s'installer dans tous les domaines de la vie courante et intime. Les individus aspirent désormais à plus d'autonomie dans leur vie professionnelle, économique et sentimentale. Au travers de cet égotisme, on observe un penchant généralisé à vivre selon ses propres désirs, détaché – en surface – des modèles stéréotypés et des rôles sociaux. L'homme, oppressé par l'impératif de consommation, se pense d'abord comme individu « devant-jouir », ainsi que le formule Baudrillard[662], avant même de trouver les moyens de satisfaire ses pulsions.

Une partie de nos romans choisissent de relayer au sein des récits ce repli volontaire sur la sphère intime des personnages, romans dans lesquels les problématiques sociales sont relativement absentes. C'est le cas des romans qui se concentrent sur un événement de la vie privée : deuil (*Exercices de deuil, Berlin Trafic*), troubles conjugaux (*Histoire de l'homme que sa femme vient de quitter, Palladium, Eduards Heimkehr*), enquête sur sa généalogie (*Die freien Frauen),* décision radicale de refaire sa vie ailleurs (*Fugue, Berlin Trafic, Eduards Heimkehr, Spielzone*).

Nombre de nos personnages peuvent en effet se confondre avec la figure de l'« adulte immature », désignation fondée par le psychosociologue Jean-Pierre Boutinet et qui correspondrait à un âge phare désormais instable, mal déterminé. Selon lui, l'âge adulte, autrefois compris comme « l'accomplissement de l'idéal humain »[663], est en train de se déliter tant dans les représentations

---

[659] Gilles LIPOVETSKY, *L'ère du vide: essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essai », 1993, p. 15‑16.
[660] *Ibid.*, p. 19.
[661] Alain LAURENT, *Histoire de l'individualisme*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1993, p. 110.
[662] Jean BAUDRILLARD, *La société de consommation*, *op. cit.*, p. 112.
[663] Jean-Pierre BOUTINET, « L'Adulte immature », *op. cit.*

que l'on s'en fait – comme période signifiant l'entrée dans la vie active – que dans les faits. Si auparavant, l'âge adulte était envisagé dans une perspective émancipatrice par rapport à la dépendance tutélaire de l'enfant envers ses parents, depuis les années 60, la stature de l'adulte n'a cessé de s'amollir pour voir arriver ce que les sociologues nomment « l'adulte en perspective ». Celui-ci ne se conçoit plus à travers les formes traditionnelles de maturité (travail, famille, enfants) mais se considère « en continuelle maturation » : il se construit à travers ses rencontres, ses projets de carrière, de formation, ses voyages, etc. Mais cette évolution n'est pas nécessairement signe de davantage de bonheur car, comme le rappelle Jean-Pierre Boutinet : « La vie adulte donne l'impression d'avoir perdu ses perspectives « maturationnelles » pour devenir, l'âge des multiples résolutions de problèmes »[664].

Une analyse attentive de notre corpus nous permet d'identifier un certain nombre de personnages comme relevant de ce type de l'« adulte immature » : c'est à dire des adultes qui ont choisi de se construire hors des modèles traditionnels (la famille, le travail) et qui ne semblent pas courir derrière de nouvelles responsabilités. Hors des modèles traditionnels familiaux, on peut citer : Salv, le narrateur de *Caspar Friedrich Strasse*, Kaspar dans *Exercices de deuil* (tous deux sont célibataires et exercent une profession artistique), l'héroïne de *Fugue*, et Anna, la jeune allemande de *Faits d'hiver*. Côté allemand, Hell et son mode de vie marginal relèvent également de cette figure. Tous font le choix de mener une vie correspondant à leurs aspirations quitte à laisser de côté les modèles traditionnels. Ainsi la jeune Anna de *Faits d'hiver* qui choisit de quitter Bastian et Berlin pour assouvir sa soif de liberté, sur le modèle de son oncle :

> [...] je cherchais [...] dans son histoire un bout de miroir où lire la mienne et ces désirs irrépressibles de mouvement qui m'agitaient depuis six mois.
> -J'avais l'impression d'avoir fait le tour de Berlin, m'a expliqué Gustav. Je venais d'avoir trente ans et j'ai eu peur que plus rien ne soit possible. L'imprévisible... J'ai décidé de m'installer à Paris pour quelques mois. [....] Lorsque tu arrives dans une ville étrangère, tu as l'impression de pouvoir repousser l'horizon des possibles à l'infini... C'est l'inconnu, alors tout peut arriver. Evidemment, c'est une illusion, mais j'ai toujours eu besoin de cette illusion – que les limites de la ville soient très loin, qu'il y ait sans cesse mille choses à découvrir.[665]

Dans cet extrait, outre la référence au « miroir » qui témoigne de cette perspective narcissique, on lit bien ce que Jean-Pierre Boutinet assimile aux nouveaux défis que se fixent ces nouveaux adultes immatures, en recherche de nouvelles sensations, leur permettant de rompre avec la banalité quotidienne de leur existence. Outre le choix de positionnement singulier ou limite dans la société, Jean-Pierre Boutinet distingue d'autres types d'immaturités caractéristiques de ce nouvel âge. Il évoque l'immaturité liée à des contraintes de situation déstructurantes parmi lesquelles toutes les épreuves (deuil, chômage, accident, déboires sentimentaux) qui obligent

[664] *Ibid.*
[665] Arnaud CATHRINE, *Faits d'hiver*, *op. cit.*, p. 37-38.

l'individu à se surpasser. On l'a vu précédemment, nos personnages sont pour la majorité sujets à une crise existentielle, provoquée par des épreuves diverses correspondant à ces situations que « la conjoncture a rendu trop chaotique »[666]. Le psychosociologue évoque ensuite « la complexité croissante de notre société de communication »[667] pour laquelle un roman comme *La Télévision* qui nous semble particulièrement évocateur du pouvoir de ces nouveaux médias et de la passivité qu'il provoque chez leurs spectateurs. Comme le précise Marie-Claude Auger :

> Toussaint accorde une importance particulière aux bouleversements socioculturels causés par la télévision et montre qu'elle a si bien investi la place de la vie quotidienne que les mondes réel et virtuel risquent désormais constamment de se confondre. [L'oeuvre souligne] son pouvoir de fascination et la présente telle une tentatrice redoutable.[668]

L'impossibilité pour le narrateur de se sevrer de ce déferlement d'images illustre parfaitement le moment où l'individu se sent responsable et pour autant déjà dépassé devant des injonctions contradictoires. C'est aussi la télévision qui sera le seul lien avec le monde extérieur pour Hell, lors de sa période de solitude imposée après son viol. C'est grâce à cette dernière qu'elle apprendra la chute du Mur. Dans Honecker 21, le héros éponyme travaille pour la téléphonie mobile, l'occasion de critiquer son omniprésence dans une société gangrénée par le capitalisme :

> Tu es dans le cœur nucléaire de cette société qui ne peut plus se passer de parler pour ne rien dire. C'est moi ! T'es où ? J'arrive. D'accord, sinon on se rappelle. Et on se rappelle et on se rappelle, on se rappelle plus pourquoi mais ça fait rien, on se rappellera pour se le demander. Tu es l'apôtre mon vieux, et le messie, le v'là ![669]

Le héros de Toussaint illustre également une autre forme d'immaturité : celle d'une « incapacité à anticiper et à un repli sur le moment présent, un présent tyrannique, celui de l'urgence, de l'immédiat, de l'instantané, des délais, toutes formes qui empêchent la maturation d'une action durable »[670]. Ici c'est l'incapacité à poursuivre sa thèse (et à prendre une décision) à propos de Titien, qui lui fait nous confesser que « l'envie [lui] était peut-être tout simplement passée de mener à bien cette étude »[671] avant même d'avoir commencé. Son découragement et le désintérêt pour son travail – qu'il ne parviendra jamais à boucler – sont continus tout au long du récit. S'ensuit d'ailleurs un jeu subtil entre le temps du récit et le temps de l'histoire ; l'écriture de son projet sur Titien est plus long que le temps du récit. Cet éternel présent dans lequel on se réfugie, c'est exactement ce que la narratrice de *Fugue* recherche avec son départ pour Berlin :

> Je suis venue dans un lieu où personne ne me connaissait et où je ne connaissais personne, mais sur les quais des stations de S-Bahn, j'attends comme les autres et de loin, nul ne peut dire que je

---

[666] Jean-Pierre BOUTINET, « L'Adulte immature », *op. cit.*
[667] *Ibid.*
[668] Marie-Claude AUGER, *Une tentatrice redoutable : la télévision chez Jean-Philippe Toussaint et Serge Joncour*, Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales en vue de l'obtention du grade de M.A. en littératures de langue française, Université de Montréal, Montréal, 2011, 94 p.
[669] Jean-Yves CENDREY, *Honecker 21*, *op. cit.*, p. 20.
[670] Jean-Pierre BOUTINET, « L'Adulte immature », *op. cit.*
[671] Jean-Philippe TOUSSAINT, *La Télévision*, *op. cit.*, p. 45.

> suis différente. Je suis dans cette salle depuis l'éternité, rien n'existe d'avant ni d'après, je suis venue pour cela, vivre dans l'instant, stopper la course des souvenirs.[672]

Sa nouvelle vie à Berlin se concrétise par une routine quotidienne qui comprend un jogging matinal et la lecture de la presse : peu ou prou le même programme que l'héroïne de *Die Schattenboxerin* lors de son arrivée à Mitte. Si ces habitudes sécurisent évidemment ces femmes traumatisées, elles rendent difficile la différenciation entre un présent et un futur, tant le temps semble immobile. De même la vie des « Party-kids » que Katharina fréquente à Prenzlauer Berg se joue du temps qui passe et des saisons, seul compte le jour qui correspond au bar qu'il convient de fréquenter :

> Félix hatte immer ein enormes Freizeitprogramm, schleppte mich durch tausend Clubs. Er kannte die Montags-, Dienstags- und Donnerstagsbars, in dem besetzen Haus, wo er die meiste Zeit abhing, war sowieso jeden Tag Party, auf dem Dach, im Hof, im Keller oder auf Pennys riesiegen Hochbett.[673]

. *Aliénations sociales*

Quelques romans choisissent de renouer avec une conception plus traditionnelle de l'aliénation sociale telle qu'on la trouve dans le roman urbain des XIX° et XX° siècles, avec confrontation de différents milieux sociaux et critique du capitalisme sans limite.

Ainsi si Eduard, le personnage de Peter Schneider est plutôt bien inséré socialement puisqu'il est un chercheur en biologie renommé, son arrivée à Berlin est l'occasion d'une voyage aussi bien horizontal, c'est à dire géographique, que vertical c'est à dire dans toute les tranches de la société, dans la tradition du roman picaresque. Ainsi s'il fréquente d'autres chercheurs, des avocats, des journalistes, il recherche le contact avec toutes les classes sociales, témoignant de la hiérarchie encore à l'œuvre dans la société actuelle. Ainsi, il se rend régulièrement à la cafétéria du sous-sol de son institut, l'occasion de découvrir un monde exotique pour lui par ses *habitus* : le monde « d'en bas », celui du prolétariat de bureau :

> Hier unten herrschte eine andere Sprache, ein anderer Rhythmus als der Oberwelt. [...] Körperliche Berührungen wurden nicht vermieden, man suchte sie. 'Peinlich'? Ein Wort aus der Oberwelt. Man verständigte sich durch Witze, Sprüche, Anzüglichkeiten. [....]
> Die Imbissstube im Keller, das war die Powerstation des Instituts. Das Reich der Hausingenieure, Hauselektriker, Hausklempner, Sekretärinnen, Putzfrauen, Wachleute. Es war aber auch die letzte Bastion der Einheimischen. Die Mehrzahl der meist männlichen Doktoren und Professoren, die oben in den weiß getünchten Zimmern saßen, stammte aus dem Westen. Hier unten waren die Einheimischen in der Überzahl [....].[674]

[672] Cécile WAJSBROT et Brigitte BAUER, *Fugue*, *op. cit.*, p. 12.
[673] Tanja DÜCKERS, *Spielzone*, *op. cit.*, p. 108.
[674] Peter SCHNEIDER, *Eduards Heimkehr*, *op. cit.*, p. 238‑239 (c'est nous qui soulignons).

Le narrateur substitue à la première division sociale entre classes intellectuelles et classes manuelles, un autre antagonisme : celui des anciens habitants de l'Est (où se trouve l'institut où travaille Eduard) assimilée au monde d'en bas, et ceux de l'Ouest, qui occupent les places les plus privilégiées de l'institut. Le terme allemand d'*Einheimischen*, qui fait écho au titre du livre (*Eduards Heimhehr*), qu'on pourrait traduire par « indigène », « autochtone » draine avec lui de fortes connotations polémiques : la traductrice de l'édition française publiée chez Grasset[675], Nicole Casanova, choisit d'expurger le texte français de cette phrase que nous avons soulignée. Si le roman présente à plusieurs reprises les anciens citoyens de l'Est comme les victimes d'une réunification inéquitable, le propos est loin d'être manichéen. Les squatteurs qui occupent l'immeuble dont Eduard a hérité, sont l'objet d'une véritable fascination pour lui. Et c'est notamment leur capacité à jouer avec les médias qui désarçonne Eduard : la manifestation qu'ils organisent pour la défense de leur squat où ils amalgament leur combat avec celui contre la destruction du *Palast der Republik*, modifie considérablement le regard qu'Eduard porte sur eux[676]. Ainsi le roman témoigne d'une société allemande qui a redistribué les cartes depuis la Réunification sans gagner en lisibilité ou en équité. Dans ce monde complexe, il est difficile pour le protagoniste de ne pas éprouver une forme de culpabilité devant l'inégalité des chances criante de la société berlinoise actuelle.

Les laissés pour compte de la Réunification sont aussi l'objet du récit d'Inka Parei, *Die Schattenboxerin.* Le mode de vie radical que choisit d'adopter Hell lorsqu'elle déménage dans l'immeuble squatté de la Lehniner Strasse en témoigne : aucun revenu, un appartement squatté, une nourriture constituée exclusivement de flocons d'avoine. Ses voisins témoignent eux aussi des difficultés traversées par toutes sortes de catégories sociales : un couple d'artistes homosexuels, une nonne, des sans-abri alcooliques, une vieille infirme et son « double », Dunkel. Mais si solitude et pauvreté sont des thèmes omniprésents dans le récit, les difficultés trouvent cependant des solutions grâce aux solidarités qui se créent entre ces victimes de cette société inégalitaire : c'est Wang, la jeune fille chinoise rencontrée au poste de police qui lui permettra de découvrir le Kung-Fu et de reprendre confiance en elle, c'est Mirca, le cafetier roumain à qui elle viendra en aide alors qu'il est menacé, et qui lui offrira le couvert autant qu'elle le souhaite, c'est enfin Dunkel, qui la poussera à aller de l'avant et envisager un autre déménagement. Dans ce roman, c'est l'amitié et une nouvelle forme de solidarité de classe (les exclus, les étrangers) qui est valorisée contre les manquements d'une société à deux vitesses qui n'en finit pas d'exclure.

[675] Peter SCHNEIDER, *Chute libre à Berlin*, traduit par Nicole CASANOVA, Paris, Grasset, 2000, p. 218.
[676] Peter SCHNEIDER, *Eduards Heimkehr*, *op. cit.*, p. 285.

On retrouve également une dénonciation de l'intégration ratée des ex-citoyens de l'Est dans *Caspar Friedrich Strasse*, où Cécile Wajsbrot choisit d'adopter le point de vue d'un ex-citoyen de l'Est. Le récit multiplie les références au Mur qui « leur barrait l'horizon »[677] et témoigne elle aussi de ces immeubles squattés des quartiers de l'est en voie de disparition après la chute du Mur :

> [...] dans nos rues, il existe encore des maisons occupées, plus à l'est, des maisons aux fenêtres ouvertes, aux vitres cassées, aux murs tagués parcourus d'inscriptions violentes contre la violence, et dont les détritus pourrissent longtemps dans des bennes grises surchargées, nous donnant l'image triste du destin des sociétés matérielles qui n'ont d'autre but que la consommation, le renouvellement des équipements – oui, dont les détritus sont les fosses communes de nos ambitions.[678]

Chez Irina Liebmann, c'est la passion de l'écrivain qui vit depuis de nombreuses années dans le quartier de Mitte qui se lit en filigrane dans cette chronique du quartier et de ses habitants, une petite classe laborieuse de l'Est qui a tiré partie diversement des bouleversements de la Réunification : Manne Schubert y fait figure de vainqueur avec son statut de propriétaire, tandis que Gabi, partie à l'ouest, fait figure de traître.

Tableau récapitulatif : corpus germanophone

Œuvres/ critères	**Liebmann/** ***Die freien Frauen***	**Parei/** ***Die Schattenboxerin***	**Schneider/** ***Eduards Heimkehr***	**Monioudis/** ***Palladium***	**Dückers/** ***Spielzone***
Aliénations sociales	Ex-Ossis aux réussites diverses	Nombreux perso. Exclus ou marginaux	Le monde d'en bas de l'institut, les squatteurs		

Deux autres romans mettent en lumière une autre forme d'aliénation, à l'œuvre chez l'individu lui-même et qui est moins spécifique à la ville de Berlin qu'à la société de consommation caractéristique du monde occidental. Chez Cendrey, cette dénonciation se concentre sur le personnage d'Honecker, prisonnier de cette injonction à la consommation qui le pousse à acheter toujours plus et plus cher. En proie à un intense sentiment d'infériorité vis-à-vis de sa femme, les objets de consommation deviennent pour lui des signes de réussite, des marqueurs sociaux. Ils ne répondent pas simplement à un besoin, mais sont choisis pour l'imaginaire qu'ils incarnent : c'est le cas de la Renault achetée par Honecker pour la grossesse de sa femme, choisie pour son confort mais aussi parce qu'elle correspond aux critères esthétiques du design français. Véritable compensation d'un déficit identitaire, le choix de cette voiture ou des nombreux objets design qui occupent son intérieur traduisent ce qu'il rêverait d'être. Cette obsession du design français fait l'objet de moqueries de la part de ses géniteurs :

> Leur terrain de prédilection était l'appartement de leur fils. Tout y était objet de mépris, de l'amusante et néanmoins redoutable tapette à mouches de Starck à une bergère Versailles en

[677] Cécile WAJSBROT, *Caspar-Friedrich-Strasse*, *op. cit.*, p. 50.
[678] *Ibid.*, p. 13.

> plexiglas bleuté. Des caissons de Charlotte Perriand, ils dirent qu'ils auraient hésité à les ramasser dans la rue. Quand ils en apprirent la valeur, il s'en faillit de peu qu'ils ne roulent de rigolade sur le tapis griffé Lesage, ne fichent par terre le paravent des frères Bouroullec.[679]

Ici le « name-droping » des designers français s'est substitué aux noms de marques mais l'effet est le même : ils agissent sur Honecker comme des objets d'un désir qui ne sera jamais comblé.

Julien Santoni offre une critique en deux temps du capitalisme gangrenant la société berlinoise. D'abord, le personnage de Salv évoque en observateur les changements à l'oeuvre dans la capitale allemande et notamment l'embourgeoisement très rapide des anciens quartiers de l'est qui perdent de fait leur identité :

> Prenzlauer, F-Hain, c'est l'avant-garde, on est à gauche, mais ça ne va pas durer longtemps… par principe… ça se déporte vers l'Est, et puis les artistes, ils font quand même un jour des gnards, alors des genres de Jacadi bourgeonnent un peu partout, la Rykestrasse va devenir bourge ethnique en deux temps trois mouvements… ça change d'heure en heure. Hilda me dit qu'on ne s'en rend plus compte à force. Bientôt, on ne verra plus la différence entre la Kollwitz Platz et la Savigny Platz, c'est le « Schikimicki » de l'Ouest, le bon chic bon genre. [...]
> Bref le Berlin de 1989, la grande révolution, la fougue des gueux, ça sent le macchabée en loden...[680]

Cette obsession de l'argent qui modifie le territoire, va gagner Salv lui-même puisqu'il finira par devenir prostitué, aveuglé par la promesse d'argent facile de son « ami » La Foon. Cette aliénation du personnage, dont le corps est devenu un objet, est rendue par le récit des caprices de ses clients et du « mac » et par son nouveau mode de vie qui est désormais exclusivement tourné vers la consommation :

> Le lendemain, après le boulot, on va faire les boutiques, la Foon et moi, on écluse les friperies de F-Hain. Parfois on va dans la Fasanenstrasse, c'est leur avenue Montaigne, ensuite on va prendre un verre au café de la Literaturhaus avec nos sacs qu'on accroche partout comme deux rombières pétées de thunes. On mène grand train. La Foon n'avait pas menti. On fait aussi du shopping sur le Ku'damm, aux Galeries Lafayette et dans les petites boutiques hors de prix près de la Kulturbrauerei… C'est tout un spectacle, ces boutiques…[681]

Et si Salv est parfaitement consentant, il ne tarde pas à vouloir renoncer à cette nouvelle vocation afin de se consacrer à Ada. Mais il est trop tard, manipulé par Max, le « Mac », il découvre l'envers du décor et le bordel de Neukölln où « tapine » Jisko et « où on dérouille sec dès qu'on ne rapporte pas assez de pognon »[682]. C'est une véritable descente aux enfers que connaît Salv mais qui lui permet de retrouver toute sa lucidité sur son sort.

Tableau récapitulatif : corpus francophone

---

[679] Jean-Yves CENDREY, *Honecker 21*, *op. cit.*, p. 68.
[680] Julien SANTONI, *Berlin trafic*, *op. cit.*, p. 89-90.
[681] *Ibid.*, p. 115-116.
[682] *Ibid.*, p. 296.

Œuvres/ critères	**Santoni/** ***Berlin Trafic***	**Wajsbrot/** ***Caspar…***	**Cathrine/** ***Exercices…***	**Cathrine/** ***Faits d'hiver***	**Wasjsbrot/** ***Fugue***	**Arrou-Vignod/** ***Histoire…***	**Cendrey/** ***Honecker***	**Toussaint/** ***La Télévision***
Aliénations sociales	Société de consommation, aliénation du corps (prostitution)	Ex-Ossis malmenés par la Réunification					Omiprésence de la société de consommation	

Ainsi les romans de notre corpus s'inscrivent-ils dans la tradition du roman urbain d'une écriture de l'aliénation. Si celle-ci a évolué depuis les romans de Döblin, Céline ou Dos Passos, elle vient là pour témoigner de la condition de cet homme postmoderne, entre injonctions à la consommation et flou identitaire engendré par la redistribution de la pyramide des âges au profit de l'immaturité et des traumatismes, toujours plus nombreux, de ces vies séquencées.

. *Des fictions de l'oubli : disparitions*

En effet, si les notions d'aliénation et de crise permettent d'approcher les motifs qui président à la composition de nos romans, il en est une autre qui convient également pour analyser nombre d'entre eux. La disparition, qu'elle soit synonyme de deuil ou d'une absence inexpliquée, tient un rôle déterminant dans l'économie de nos œuvres : élément perturbateur, moteur de l'action ; elle place nos œuvres du côté des fictions de « l'oubli » analysées par Bertrand Gervais. Elle est l'événement originel qui provoque le récit, sans être pour autant toujours évoquée dès le début du récit : paradoxe d'un élément essentiel qui est parfois très tardivement exprimé. Nombre de fictions l'évoquent ou y font régulièrement référence au cours du roman. Le terme de « disparition » apparaît d'ailleurs dans la majeure partie des romans du corpus.

Ainsi le narrateur de Berlin Trafic, Salv, évoque au premier chapitre le deuil de son meilleur ami Matthew, mort du sida qui le pousse à partir à Berlin. Bientôt, il évoque d'autres morts qui le hantent : Souleymane et Anna qui ont péri dans un incendie. Chez Cathrine, le motif est également densément exploité. Son roman, *Exercices de deuil*, débute par une représentation théâtrale à Berlin, *L'Amour de Phèdre* de Sarah Kane. Roman joue le rôle d'Hippolyte. Son père quitte la salle au beau milieu de la représentation. Suit un dialogue entre le narrateur, Kaspar, un autre comédien berlinois et Roman. Roman lui annonce son départ prochain de Berlin. Le récit progresse, Kaspar fait le récit de sa vie sans Roman et imagine la sienne aux Etats-Unis. Il finira par reprendre le rôle d'Hippolyte sur scène. Le soir de la première il fait le récit à un nouvel ami, Renaud, de l'annonce de la mort de Roman :

> Alors j'ai raconté.
> Le dimanche qui a suivi ton départ, il y a de cela cinq ans, ton père a tenu à me rencontrer. Il m'a donné rendez-vous dans un café de Mitte.
> Roman est mort furent ses premières paroles. […]

> C'est lui qui a tenu à me raconter, sans que je ne demande quoi que ce soit. Tu n'étais pas parti à New York. Tu t'étais jeté du haut d'une tour d'Alexander Platz la veille de ton départ. […]
> Tu sais ce que tu as laissé derrière toi, n'est-ce pas ? Une tragédie que rien ne viendra nuancer, calmer.[683]

Faits d'hiver évoque deux disparitions simultanées mais non similaires : la mort de Bastian pour Anna et le départ précipité et inexpliqué de la mère de Jacob qui pousse ce dernier dans une profonde inquiétude.

Dans le roman de Wajbrot, *Caspar Friedrich Strasse*, si la disparition n'est pas le seul ressort de l'action, c'est la perte de la femme aimée, qui vit à l'Ouest, qui irrigue tout le roman, de même que la mort de l'ami semble un épisode déterminant dans la vie du narrateur, puisqu'il cesse d'écrire à partir de ce moment-là. Dans le court roman, *Fugue*, du même auteur, le deuil est très pudiquement évoqué : il s'agit de la fin d'une histoire d'amour. Cette confession n'intervient qu'à la toute fin du récit mais la narratrice évoque un événement traumatisant tout au long du roman. Le terme de disparition en revanche revient à plusieurs reprises et constitue le mot d'ordre de sa nouvelle existence :

> Je pars.
> Je disparais.
> Disparaître – ce mot m'a toujours plu. En lisant le journal – déjà – je m'attachais aux histoires où les gens ne laissent pas de traces et je me demandais : comment font-ils, comment tiennent-ils, car il ne suffit pas de disparaître, il faut continuer d'avoir disparu.[684]

Comme dans *Fugue*, la disparition dans *Honecker* 21 ne concerne pas une personne mais correspond aux aspirations du personnage principal. Ce qu'il faut oublier pour Honecker, c'est lui-même et son sentiment d'infériorité qui l'éloigne de sa femme et de son travail. Le récit se termine dans un lieu hostile et non identifié aux confins de la frontière polonaise. Enfin chez Arrou-Vignod, là encore la disparition est double et polysémique : c'est la femme du narrateur qu'il ne parvient plus à joindre, au point qu'il anticipe une possible rupture et c'est Claire, son amie décédée, qu'il croit revoir dans les rues de Berlin. Chez Toussaint, seule exception au corpus, pas d'événement traumatisant dans la vie du narrateur : mais un impératif de travail (terminer son essai) auquel il se soustrait de façon quasi systématique, et qui tend à assimiler procrastination et amnésie volontaire.

Tableau récapitulatif : corpus francophone

Œuvres/ critères	**Santoni/** ***Berlin Trafic***	**Wajsbrot/** ***Caspar…***	**Cathrine/** ***Exercices…***	**Cathrine/** ***Faits d'hiver***	**Wasjsbrot/** ***Fugue***	**Arrou-Vignod/** ***Histoire…***	**Cendrey/** ***Honecker***	**Toussaint/** ***La Télévision***

[683] Arnaud CATHRINE, *Exercices de deuil*, *op. cit.*, p. 53-54.
[684] Cécile WAJSBROT et Brigitte BAUER, *Fugue*, *op. cit.*, p. 26.

Disparitions	Les morts : Mat, Souleymane, Anna 1 disparue : Hilda	Le mort : son ami La disparue : la femme qu'il aime	Le mort : Roman	Le mort : Bastian La disparue : la mère de Jacob	La disparue : la narratrice après sa rupture Le mort : la victime de l'accident	La morte : Claire La disparue : sa femme dont il n'a pas de nouvelles	Celui veut disparaître : Honecker	

Côté allemand, le recours à ce motif est moins systématique. Il est cependant au centre de la composition de *Die Schattenboxerin* d'Inka Parei où le terme disparaître (verschwinden) est utilisé pour évoquer l'absence de la voisine de la narratrice. La narratrice témoigne de sa certitude dès le quatrième paragraphe :

> Ich bin mir jetzt sicher, dass ich allein im Haus bin. Seit Tagen habe ich das Brüllen unserer gemeinsamen Wasserspülung nur noch selbst ausgelöst, meine Nachbarin ist nicht mehr da? […] Warum muss die letzte offizielle Bewohnerin hier verschwinden, die Frau, die Dunkel heißt und mein Flur-Gegenüber ist, meine Außenklo-Partnerin?[685]

Moins pertinente pour les autres œuvres, il est malgré tout question de disparition dans *Die freien Frauen* où la narratrice se lance sur la piste d'une demi-sœur dont elle ignore si elle a existé, puis de la mère de celle-ci, Greta. Enfin chez Peter Schneider, c'est la mort du père d'Eduard et l'organisation de son héritage qui ramène le héros à Berlin.

Tableau récapitulatif : corpus germanophone

Œuvres/ critères	**Liebmann/** ***Die freien Frauen***	**Parei/** ***Die Schattenboxerin***	**Schneider/** ***Eduards Heimkehr***	**Monioudis/** ***Palladium***	**Dückers/** ***Spielzone***
Disparitions	La disparue et morte : Olga puis Greta	La disparue : Dunkel	Le mort : le père d'Eduard		

Il est remarquable que dans *Exercices de deuil* au titre déjà évocateur, la disparition est d'abord évoquée uniquement comme absence physique : Roman a quitté Berlin pour New-York. La métaphore d'une « disparition » comme absence physique, euphémisme de l'événement, la mort est impossible à verbaliser, comme relevant de l'indicible : Kaspar ne parviendra à le raconter à Renaud qu'à la toute fin du récit. En entretenant l'ambiguïté auprès du lecteur, le récit témoigne également de l'impact affectif dévastateur de ces disparitions pour les personnages. Ainsi *Exercices de deuil*, malgré son titre, nie le deuil durant la quasi-totalité du récit. La vie de Roman est imaginée par Kaspar comme une vie parallèle à la sienne.

[685] Inka PAREI, *Die Schattenboxerin*, *op. cit.*, p. 6.

Ainsi ces fictions de l'oubli analysées par Bertrand Gervais se comptent davantage côté français que côté allemand mais ne se limite pas à notre corpus romanesque : le film allemand *Gespenster*[686], réalisé en 2005 par Christian Petzold, et analysé dans le cadre d'une communication à un colloque, procède de la même composition. Ici, la disparition constitue le moteur de l'action, Françoise, une Française séjournant à Berlin poursuit sans relâche Nina, une jeune fille paumée croisée en ville et semble persuadée d'avoir retrouvée sa fille, Marie, la mention de la cicatrice sur la cheville et de la tache de naissance, agissant comme des preuves aux yeux du spectateur et de Nina dont le trouble va augmenter au fur et à mesure du récit. Le dernier dialogue entre Françoise et son mari montre au spectateur que Françoise joue et rejoue cette scène des retrouvailles depuis longtemps déjà et qu'il semble prouvé que Marie est morte.

. *L'oubli comme modalité de l'agir*

Nous avons pu ainsi nous rendre compte que la disparition présidait à l'économie de nos fictions. Aussi, il est remarquable de constater que quand disparition il y a, elle concerne toujours la sphère la plus proche, la plus intime. Ainsi, nombre de romans évoquent la disparition d'un double du protagoniste comme on a pu l'étudier précédemment : c'est Mat, le meilleur ami de Salv, ou Roman pour Kaspar dans *Exercices de deuil*, c'est Dunkel pour Hell, la boxeuse d'ombre.

Pour d'autres, cette disparition met fin à un amour fusionnel qu'il soit au sein du couple (*Caspar Friedrich Strasse*, Anna pour *Faits d'hiver* et *Histoire de l'homme...*) ou filial (Jacob dans *Faits d'hiver* ou Françoise dans *Gespenster*), témoignant de son utilisation comme métaphore pour dire le deuil le plus intime.

Au-delà, la disparition conditionne souvent « l'action » de nos fictions, elle pèse sur le schéma narratif. Elle est l'élément perturbateur dans la composition du récit. Dans ces œuvres, la forme de la quête dégagée par l'analyse structurale se confond avec l'enquête. La mémoire apaisée devient l'enjeu principal de ces fictions berlinoises, dans une conception nietzschéenne de la mémoire où l'oubli s'impose comme une nécessité :

> Celui qui ne sait pas se reposer sur le seuil du moment, oubliant tout le passé, celui qui ne sait pas se dresser, comme le génie de la victoire, sans vertige et sans crainte, ne saura jamais ce que c'est que le bonheur.[687]

Une conception du bonheur qui se construit cependant sur un paradoxe : celui qui se souvient ne peut connaître le bonheur, car il faut l'oubli pour y arriver; et celui qui le connaît enfin ne peut en

[686] Christian PETZOLD, *Gespenster*, *op. cit.*
[687] Friedrich NIETZSCHE, *Seconde considération intempestive: de l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie*, Paris, Flammarion, coll. « Garnier Flammarion », 1988, p. 77.

profiter, puisqu'il en oublie les bienfaits. Fictions de l'oubli donc, elles appartiennent à ce que le chercheur Bertrand Gervais nomme les « fictions labyrinthiques », qui mettent en récit l'oubli.

La narratrice de *Fugue* témoigne clairement de cet objectif :

> Ces histoires d'amnésie, ces gens qui se réveillent un jour sans savoir qui ils sont et qui errent dans des rues où nul ne les connaît – tandis qu'ils cherchent en vain, je les envie car moi, je sais trop. […]Il y a toujours une histoire qu'on cherche à oublier, même si on fait semblant de vouloir oublier tout, en général ce n'est qu'une seule personne, une seule chose.[688]

Les lieux de mémoire que sont les cimetières, et autres monuments aux morts, effrayent tout autant le héros de Berlin Trafic, qui fuit Paris pour oublier tous les proches qu'il y a enterrés. Le départ de ces personnages pour Berlin, est consécutif de cette volonté d'oublier. Même chose dans *Exercices de deuil* ou *Die Schattenboxerin* où un déménagement (de Prenzlauer Berg à la Potsdamer Platz pour Kaspar, de Neukölln à Mitte pour Hell) s'impose comme la seule solution pour répondre au traumatisme (la mort de Roman, le viol pour Hell). Ils témoignent de l'inscription spatiale de l'oubli, comme l'indique Bertrand Gervais :

> L'oubli positif est un oubli en acte, un oubli in praesentia. […] C'est en fait une forme de musement, qui se définit comme le jeu pur d'un esprit qui ne tente pas de rester dans les limites de la pensée rationnelle, qui flâne plutôt entre ses pensées et qui s'égare, comme on le fait quand on est dans la lune. […] Les fictions qui mettent en scène l'oubli comme modalité de l'agir utilisent les ressources symboliques du labyrinthe […].[689]

Cette désorientation qui touche le sujet est d'abord temporelle : elle consiste en une impossibilité à affronter le passé dans le présent, mais elle va se traduire de façon spatiale par la nécessité du détour, du musement qu'il conviendra maintenant d'étudier.

[688] Cécile WAJSBROT et Brigitte BAUER, *Fugue*, *op. cit.*, p. 78.
[689] Bertrand GERVAIS, *La ligne brisée*, *op. cit.*, p. 15.

3. La « ligne brisée » de la voix narrative[690]

Ainsi l'importance de la disparition dans l'économie de nos fictions les inscrit dans ce que le chercheur Bertrand Gervais nomme « les fictions de l'oubli ». La nécessité de l'oubli, d'une mémoire apaisée met en péril leur inscription dans l'espace-temps et provoque chez chacun des personnages une nécessité de mouvement.

. *Logique labyrinthique*

Ces « fictions de l'oubli » ont en commun un principe de composition : l'imaginaire du labyrinthe qui irrigue l'appréhension de l'espace et une voix narrative nécessaire métamorphosée par cette expérience. Dans son essai, Bertrand Gervais précise qu'il ne s'agit pas de n'importe quel labyrinthe et distingue pour ce faire deux schémas labyrinthiques. Le premier, à ligne continue, n'intéresse pas notre analyse, en revanche il indique les caractéristiques du labyrinthe à ligne brisée, modèle de nos fictions :

> Le labyrinthe à ligne brisée multiplie […] les choix à faire et il rend le voyageur, du fait de ses propres erreurs de jugement, responsable de son destin. On se perd dans un labyrinthe à ligne brisée, le centre ne peut y être atteint qu'à la suite d'une série d'essais et d'erreurs qui inscrivent l'imprévisibilité au cœur même de son architecture. Le voyageur doit se soumettre au pouvoir du labyrinthe et aux volontés de son constructeur. La désorientation à laquelle il est soumis lui fait oublier ses déterminations spatio-temporelles. En fait le labyrinthe à ligne brisée suscite l'oubli sous toutes ses formes.[691]

Ce motif du labyrinthe est important à plus d'une raison : il rend le lieu étranger à celui qui l'habite pour se constituer comme lieu symbolique d'une épreuve, en devant un petit « théâtre de l'oubli », dans lequel règnent la désorientation et la violence. Contre une histoire trop douloureuse, il faut donc aller chercher des ressources dans l'espace : une forme de géographie contre l'histoire. Rien d'étonnant que la ville soit le terrain idéal du labyrinthe, car pour Walter Benjamin, elle est « la réalisation du rêve ancien de l'humanité, le labyrinthe. Le flâneur se consacre sans le savoir à cette réalité »[692].Pour nos personnages, ces trajectoires labyrinthiques dans l'espace vont prendre deux formes : celles de l'errance et de la fuite.

. *Errance et marginalité*

Le Littré propose deux étymologies à l'adjectif « errant », la première la rapproche de l'*iterare* latin, de l'itinéraire, du voyage permanent. La seconde la fait dériver de l'*errare* latin, où l'errance est à rapprocher de l'erreur, avec l'idée de faire fausse route, de se tromper : l'errant s'éloigne du

[690] Le titre de cette partie est emprunté à Bertrand Gervais.
[691] Bertrand GERVAIS, *La ligne brisée*, *op. cit.*, p. 12.
[692] Benjamin WALTER, *Paris, capitale du XIXe siècle : Le livre des passages*, Paris, Cerf, coll. « Passages », 1989, p. 448.

« droit chemin », il est un marginal. L'errance marque alors une rupture avec le groupe, la nécessité de s'éloigner, de cheminer pour retrouver sa véritable identité. L'errance est donc un positionnement à la marge, à la fois géographique et psychologique, qui n'est pas sans danger : dans toute tentative de quitter les « sentiers battus » se loge le risque de se perdre. Les protagonistes de certaines de nos fictions suivent volontairement ou involontairement le chemin de l'errance.

Ainsi dans *Berlin Trafic*, le parcours de Salv à Berlin peut être considéré comme une errance : chaque nouvel ancrage géographique se fait au hasard des rencontres, le héros ne semble jamais maître de son destin. Il devient ainsi tour à tour comédien et prostitué, deux professions aux marges de la société. La seule profession qu'il exerce qui le ramène dans la société, est celle de galeriste mais c'est une identité usurpée : la galerie sert en effet à blanchir de l'argent de la mafia. Dans cet extrait, alors que sa vie est organisée entre ses activités professionnelles de gigolo et de galeriste et ses rendez-vous avec Ada, il témoigne de cette incapacité à établir une linéarité de son parcours, d'un rapport à sa ville d'adoption encore et toujours conduit par les fils du hasard :

> Lorsque je [quitte Ada], les après-midi où je ne travaille pas à la galerie, je me sens perdu. L'angoisse me prend à la glotte, je file sur mon vélo et je vais au hasard des rues jusqu'à ce que le froid me fasse mal à la tête. J'attends la nuit dans un café en bas de chez elle, dans la Wühlistrasse à F-Hain. Je grenouille dans le bocal en fumant des Camel – parce qu'elle ne fume rien d'autre- et j'espère qu'avant d'aller à Dahlem, je pourrai la voir arriver en soufflant sur ses mitaines.[693]

Le quatrième chapitre de *Fugue* de Cécile Wajsbrot s'intitule « Errance » : dans ce chapitre, la narratrice revient sur son parcours, en insistant sur sa dimension chaotique. A la fin de sa confession, elle insiste de même sur son impossibilité à aller de l'avant, prise dans une logique labyrinthique :

> Je n'avais pas de perspective, à l'époque – en ai-je plus aujourd'hui, c'est encore à prouver mais j'ai au moins le désir d'arriver au bout de cette histoire – pas d'autre choix que poursuivre, faire la même chose, le même métier, prolonger mon ennui. Il y avait longtemps que je ne rencontrais plus personne, au bout de quelques phrases, mon interlocuteur me lassait et j'avais l'impression que ma vie et celle des autres n'était qu'un long labyrinthe dont nul ne savait sortir.[694]

Chez Inka Parei, le récit se construit en séquences dont l'ordre n'est jamais chronologique. La narratrice qui a déménagé dans un immeuble squatté du Mitte, passe ses journées entre entraînement physique (elle pratique le kung-fu), déambulations en ville et séjours prolongés dans les bibliothèques : son emploi du temps offre cependant le paradoxe d'une organisation ultra réglée de l'errance. Le premier narrateur du roman de Tanja Dückers, *Spielzone*, dont on ne connaîtra pas le nom, appartient lui aussi au type de l'errant. Voyeur, fasciné par un couple de voisins, sa vie n'est rythmée que par leurs allées et venues et l'observation de leurs moindres faits

[693] Julien SANTONI, *Berlin trafic*, *op. cit.*, p. 197‑198.
[694] Cécile WAJSBROT et Brigitte BAUER, *Fugue*, *op. cit.*, p. 79.

et gestes. Outre ce travail minutieux d'observation, sa vie se limite à des ballades au cimetière voisin et à la lecture des journaux.

Dans ces quatre romans, on peut parler d'un positionnement des narrateurs dans l'identité marginale. Si chez Salv, cette identité est plutôt subie et est principalement tributaire de sa position professionnelle, ce n'est pas le cas des narratrices de *Fugue* et *Die Schattenboxerin*. Elles n'ont pas de travail, l'une vit sur ses économies, l'autre squatte un appartement, aucune n'a d'adresse fixe, elles occupent leurs journées par le sport, l'écriture, l'observation des gens et des lieux. Tous ne suivent pas les balises temporelles (emploi du temps) et spatiales (trajets quotidiens) de la masse, leurs activités ne sont jamais motivées par un but clairement exprimé.

Dans une moindre mesure, il est aussi question d'errance dans le roman de Jean-Philippe Arrou-Vignod. Le narrateur séjourne en effet plusieurs jours à Berlin alors que ses obligations ne se limitent qu'à une conférence et à une séance de signatures. Renouant avec le type du flâneur cher à Walter Benjamin, il explore la ville sans autre logique que celle du hasard :

> Je caressais les fleurs mortuaires comme si j'avais eu un cadeau à faire, puis la fleuriste me dit quelque chose, je ne comprenais pas l'allemand, je m'éloignais sans un mot dans Prenzlauer Berg et sautai dans le premier bus venu. [...]
> Je montai dans l'impériale, trouvai une place assise à côté d'une grosse femme qui portait un tablier et des bottines fourrées. Je dus m'endormir. Quand je rouvris les yeux, l'impériale était vide, à l'exception de deux contrôleurs qui rentraient au dépôt.
> Je descendis à l'arrêt suivant.[695]

Au contraire pour le héros de Jean-Yves Cendrey, l'errance est progressive et contamine progressivement son parcours biographique. Honecker s'échappe par petites touches de son quotidien, de son travail. Ainsi au chapitre 8, il se rend au « Joli Monsieur », un « club érotique » sur lequel il souhaite se renseigner afin d'amener des clients. Il découvre par hasard une femme qui semble travailler là. Perturbé, il s'enfuit et erre dans le quartier jusqu'au cimetière, ruminant ses fantasmes sur la jeune femme et son complexe d'infériorité. Un long passage le fait s'aventurer également à Teufelsberg, sur les traces de son passé. Enfin, la dernière partie du livre, qui se situe en Pologne, peut-être assimilée à une longue errance sans autre but que de se perdre soi-même.

Même chose pour Martin le héros de *Palladium*, où l'errance s'apparente d'abord à des « moments volés » lors de ses retrouvailles avec Katharina. A la fin du roman, alors que Martin est sommé de prendre une décision et de choisir entre sa femme et sa maîtresse, le chapitre 18 suit Martin dans une longue errance à travers Berlin : il se sait plus où aller et quoi faire. Il débute cette errance au café de Savignyplatz avec deux coups de fil (Marianne lui dit qu'il peut passer et Katharina

[695] Jean-Philippe ARROU-VIGNOD, *Histoire de l'homme que sa femme vient de quitter*, *op. cit.*, p. 40-41.

l'invite également chez elle). Il passe chez Katharina qui lui propose de partir à Amsterdam. En sortant, il se sent complètement perdu, se fait conduire en taxi à son hôtel puis change son itinéraire pour la maison familiale. Il ne parvient cependant pas à leur dire quoi ce soit de constructif. Il reprend ensuite son parcours de Kreuzberg à Tiergarten, jusqu'au Schlossbrücke, Unter den Linden, Bebelplatz, où il se perd dans la contemplation des paysages.

Si le type du flâneur est relativement peu investi dans *Caspar Friedrich Strasse, s*a position d'artiste le place néanmoins parmi les êtres singuliers, différents et marginaux. On l'a vu également, sa condition d'ancien citoyen de l'Est lui apparaît comme une fragilité de plus. De nombreux passages évoquent cependant sa fréquentation assidue des cimetières comme un lieu de ballade privilégié. Et il est bien question d'errance au sein du chapitre 2, où Berlin, ville de la mémoire et des souvenirs absents, condamne ses habitants à errer au cœur de son labyrinthe :

> Nous errons dans le labyrinthe du monde, à distance du présent – le présent serait ne rien savoir- à distance du passé, puisque l'événement commémoré, par la force des choses n'est pas en train de se produire. Où sommes-nous, dans quels lieux de l'espace et du temps, c'est la question que pose le chêne dans la neige, c'est la question que pose Berlin à ceux qui passent, à nous qui y vivons.[696]

Si le terme d'errance n'apparaît pas dans *Exercices de deuil,* on peut cependant comparer le parcours de Kaspar à une errance qui ne cesse de « tourner autour du pot » de la mort de Roman. En effet, le récit du suicide de Roman n'intervient qu'à la fin du texte mais à de nombreuses reprises le narrateur suggère sa mort. Cette reprise cyclique d'un même motif est analysée par la critique Lucie Clair comme relevant d'une poétique des « cercles fermés » :

> Pèlerinage et hommage écartés, reste la confrontation à l'image perdue envahissante sans cesse entrevue sur le visage d'un tiers, dans le reflet de soi, ressassée par ce désir de toujours lui adresser ses discours, ses pensées. Dans ce court recueil composé de deux nouvelles, Arnaud Cathrine articule deux disparitions, deux pertes et leur cortège de faux-semblants, d'histoires que l'on raconte que l'on se raconte dans ces lieux d'errance où s'entrechoquent souvenirs et futur impensé. Exercices de deuil n'est pas à proprement parler un cheminement, à moins d'accepter que le cercle puisse en être un. Et c'est bien la force de ces récits d'évaser les cercles fermés.[697]

. *L'exil ou l'expérience de la frontière*

Mais l'errance n'est pas la seule modalité pour provoquer l'oubli et surmonter la disparition, et le choix de la marge, dernier espace avant la frontière, amorce une solution plus radicale : en effet nombre de personnages choisissent également l'exil dans une fuite qui peut être réfléchie ou impulsive. Il s'agit pour eux de conjurer cette perte de repères, s'approprier la disparition, faire sienne cette perte de l'autre. Franchir un seuil constitue à la fois une manière de quitter l'autre, de s'éloigner du deuil, tout en le rejoignant et en intégrant dans son identité une perte de son

[696] Cécile WAJSBROT, *Caspar-Friedrich-Strasse*, *op. cit.*, p. 27.
[697] Lucie CLAIR, *Exercices de deuil*, http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?Id=19342, consulté le 15 juin 2014.

identité. L'expérience de la frontière est donc souvent conjointe de ces récits de la fuite, que cette frontière soit géographique (de la France à l'Allemagne, de l'Ouest à l'est de Berlin et vice-versa) ou symbolique.

Dans les *Exercices de Deuil* d'Arnaud Cathrine, c'est un double exil dont il est question : celui fantasmé de Roman pour les USA, celui, réel de Kaspar d'un quartier de l'est (Prenzlauer Berg où il vivait avec Roman) à un quartier construit sur les ruines du mur (la Potsdamer Platz). La fugueuse du roman de Cécile Wajsbrot quitte Paris pour Berlin, le trajet en train est relaté dans le deuxième chapitre, tandis qu'elle explique ses motivations dans le quatrième chapitre : « Il me restait une ressource, changer d'adresse et de pays pour changer d'existence »[698]. C'est la même volonté de changer de vie, qui incite le narrateur de *Berlin Trafic* à rejoindre Berlin : « Je fous le camp à Berlin. Paris, c'est pire qu'un cimetière. Je vais en crever si je reste ici, d'ailleurs j'ai été à deux doigts… Je pars, messieurs, je pars [...] »[699]. *Eduards Heimkehr* et *La Télévision* mettent également en scène des personnages d'exilés, pour qui Berlin est un territoire nouveau à conquérir, même si les motivations qui justifient cet exil sont moins dramatiques que dans le reste du corpus. Chez Schneider, l'exil est double puisque Eduard est un Allemand parti faire sa vie aux Etats-Unis et qui choisit de revenir.

Chez Irina Liebmann, il y a bien aussi expérience de la frontière mais avec une motivation et une destination différente. Elisabeth se rend en effet en Pologne à deux reprises dans le roman, à chaque fois avec comme objectif une réconciliation : avec elle-même pour le premier voyage, avec son fils pour le deuxième. Durant ce premier voyage, pas d'objectif précis que d'en savoir plus sur elle-même : en se rendant à Katowice par le train chez son amie Danuta, elle découvre que sa ville natale est à quelques kilomètres. Le lendemain, elle découvre donc Gleiwitz (anciennement Gliwice). Elle se ballade tout l'après-midi, découvre une vieille maison à vendre qui lui dit quelque chose, puis repart. Elle se rendra ensuite aux archives et retrouvera la trace de son père et de ses grands-parents, puis fera le déplacement jusqu'à leurs lieux de leur vie : maison et cabinet médical. Dans une librairie, à la recherche d'informations sur son père, elle découvre une photo et la biographie d'une espionne berlinoise Gerda Bruhn qui la trouble. Le motif de la frontière est particulièrement exploité par la situation de Gleiwitz avant la guerre : poste-frontière, la ville fut un lieu essentiel lors de la déclaration de guerre. Elle est donc la ville du seuil, du franchissement par excellence.

[698] Cécile WAJSBROT et Brigitte BAUER, *Fugue*, *op. cit.*, p. 66.
[699] Julien SANTONI, *Berlin trafic*, *op. cit.*, p. 50.

Chez Cendrey, c'est également la Pologne qui constitue l'horizon d'exil d'Honecker, même s'il n'est pas formulé comme tel au début du roman. Les derniers chapitres sont consacrés à ce voyage où Honecker doit retrouver ses collègues pour une réunion de travail. Mais il n'atteindra jamais son but, guidé par une impulsion, il va se perdre et errer dans cette zone frontalière :

> Afin de se prouver qu'il s'en moquait il accéléra, choisissant d'obéir à son impulsion, d'improviser et de laisser l'Allemagne derrière lui, de ne pas préférer Pasewalk, la route directe en pays connu, mais de rentrer par l'est, le mauvais côté, entre le bord droit de la carte et les petites croix noires de la frontière rehaussée de jaune, le côté mauvais où il ignorait que la neige s'essaierait à l'ensevelir. […][700]

Die Schattenboxerin ne comporte pas d'exil à proprement parler mais multiplie les récits de fuite (trois au total). Ceux-ci s'insèrent dans le récit dans un ordre qui n'est pas chronologique : la première fuite, évoquée aux chapitres 3 et 8, narre la tentative de Hell d'échapper à la police lors d'une manifestation puis à son violeur. La deuxième fuite (au chapitre 14) la présente quittant son état d'hébétude suite à son viol, mais également son appartement de Neukölln (un quartier de l'ouest) en échappant aux Allemands de l'est envahissant la ville suite à la chute du Mur, elle trouve alors un appartement vide qu'elle squattera dans le quartier du Mitte (à l'est). Le chapitre 20 la montre fuyant son violeur une seconde fois (mais il ne la poursuit pas) et quittant l'appartement squatté du Mitte pour un véritable appartement avec contrat de location. Chez Inka Parei, on peut parler d'une véritable « scénification » de moments de passage et de franchissement : si la première fuite ne se fait pas sur un terrain marqué, sur une frontière administrative, elle témoigne en revanche dans la description du paysage d'une omniprésence de la notion de frontière, de seuil, et de la difficulté à franchir :

> Erst jetzt kommt, verzögert, der Fluchtimpuls. [...]
> Unmöglich, in diesem Zustand eine Straße zu betreten, eine Haltung, die sich zu Furcht steigert. […]
> Zur Furcht, ich könnte, unten angekommen, den entscheidenden Schritt nach draussen zu schaffen, zerissen werden im Übergang von der Leere zur Enge der Stadt, wie zwischen sich gegenseitig ausschließender Anziehung zwier Pole. […]
> Der Landwehrkanal teilt sich. Hellgrau ragt die Staatsgrenze auf, Stacheldraht, gepflanzt auf einen Wulst aus Beton, beleuchtet von einer Armee gebogener, am Schirm löffelartig auslaufender Lampen. Die Bezirksgrenze ist dagegen unauffällig, man kann sie weder durch die Häuser noch durch die von verschedenen Epochen des Pflasterns und flickens gekennzeichneten Bürgersteige ausmachen.[701]

De la même manière que Hell, la protagoniste commune aux deux parties de *Spielzone* effectue un exil intérieur au sein de la ville de Berlin puisqu'elle quitte Neukölln pour Prenzlauer Berg. Comme pour la boxeuse d'ombres, il s'agit d'un passage de l'ouest vers l'est. Cette décision intervient alors que sa dernière soirée à Neukölln est gâchée par une agression verbale dont elle est victime aux abords du cimetière. La jeune femme se remémore les précédences agressions

[700] Jean-Yves CENDREY, *Honecker 21*, *op. cit.*, p. 199.
[701] Inka PAREI, *Die Schattenboxerin*, *op. cit.*, p. 63-68.

dont elle a été victime, ainsi que celle d'une amie, qui se termina à l'hôpital. Plus tard, c'est un incendie et les sirènes des pompiers qui attirent son attention. Si la décision de quitter Neukölln précède le récit de cette dernière soirée, elle ne semble à aucun moment regretter son choix et s'exclame : « Was für ein Abschiedsbild aus Neukölln »[702].

Le héros de *Histoire de l'homme que sa femme vient de quitter* est lui aussi un exilé, mais cet exil est volontaire et au motif professionnel et correspond à un éloignement choisi de s'éloigner ce qui dysfonctionne dans sa vie : « Je décidai de partir. D'accepter l'invitation à Berlin. De m'éloigner quelques jours de ce livre, d'Hélène. De tout ce qui n'allait plus depuis que j'avais commencé l'histoire »[703]. L'arrivée à Berlin fait comme chez Parei l'objet d'une mise en scène du franchissement de la frontière :

> Le factionnaire étudia mon passeport, j'étais un écrivain français invité à Berlin au nom de l'amitié entre les peuples, ni l'agrément, ni les affaires ne convenaient à mon statut. Je pensai : un écrivain qui n'écrit plus, un homme sans profession identifiable, j'allais passer la nuit dans les bureaux de la police des frontières. J'avais voté contre Maastricht, l'espace européen, la libre circulation des capitaux et des crapules en Mercedes, trop tard pour faire machine arrière – mais j'étais déjà de l'autre côté de la ligne jaune, mon passeport à la main, mon sac dans l'autre.[704]

Le narrateur se positionne dans l'identité marginale, celle d'un homme « sans profession identifiable » en écho à sa grande liberté de mouvement dont il va user lors de son séjour berlinois. Si le voyage ressemble à une errance, le retour à Paris s'apparente à une fuite : persuadé d'être poursuivi par la police à la recherche de Meyer Meyer, un personnage qu'il ne cesse de croiser et pour lequel des soupçons de meurtre se précisent, il quitte précipitamment son hôtel pour échapper à la Volga d'un policier. Le dernier chapitre est donc une fuite chaotique à travers Berlin :

> Je changeai plusieurs fois de direction, pris des lignes au hasard. Mêlé à la foule d'ouvriers qui partaient au travail, je crus plusieurs fois reconnaître la Volga, arrêtée à un feu suspendu entre des barres d'immeubles, garée dans le jardin enneigé d'un quartier pavillonnaire, roulant sur une voie qui longeait un canal. Je descendais à l'arrêt suivant, prenais un autre bus, m'éloignant toujours plus du centre avec l'étrange satisfaction d'un criminel en fuite.[705]

Finalement le protagoniste parvient à atteindre l'aéroport, et se rassure. Comme lors de son arrivée, le franchissement de la frontière est marqué par le récit du contrôle d'identité mais cette fois le narrateur insiste sur la facilité de ce franchissement : « J'échappais à Berlin, à la ville à deux têtes, passer de l'autre côté était facile, presque déconcertant, un véritable jeu d'enfant »[706].

---

[702] Tanja DÜCKERS, *Spielzone*, *op. cit.*, p. 102.
[703] Jean-Philippe ARROU-VIGNOD, *Histoire de l'homme que sa femme vient de quitter*, *op. cit.*, p. 21.
[704] *Ibid.*, p. 25.
[705] *Ibid.*, p. 116.
[706] *Ibid.*, p. 120.

. *La ville symptôme*



Si l'exil ou au franchissement d'une frontière – qu'elle soit réelle ou symbolique – est le recours commun à tous ces personnages qui souhaitent oublier, la ville se charge elle aussi de leur rappeler leurs fantômes et leurs angoisses. Véritable surface de projection, elle s'offre au regard des protagonistes et se modèle selon leurs états d'âme ou leurs désirs, une ville à géométrie variable en somme comme le rappelle Bertrand Gervais :

> Pour le museur, la ville n'est pas un centre de vie et de travail intense, elle ne répond pas à un principe d'ordre et de saine gestion ; elle s'impose comme un lieu d'errance et de coïncidences, une structure sans centre et dont les marges permettent toutes les invaginations possibles.[707]

Ainsi l'identité marginale des héroïnes de *Die Schattenboxerin* et *Fugue* se double d'un intérêt pour les espaces marginaux, à la périphérie, si nombreux à Berlin. Dunkel, l'héroïne de *Die Schattenboxerin* se rend régulièrement à Lübar, à l'extrême nord de Berlin puis organise des expéditions à Baumschulenweg pour retrouver le père de März puis à Plänterwald pour confondre son violeur, deux quartiers périphériques et peu urbanisés du sud de la capitale allemande. La narratrice de *Fugue* entrecoupe le récit de son histoire personnelle chaotique par des descriptions de la célèbre Alexanderplatz. Celle-ci est perçue comme un no man's land, un lieu de passage, bref un lieu d'errance :

> Je vais vers l'Alexanderplatz – un centre dévasté. Avant, il y avait des rues étroites et des hôtels de passe, une foule de travailleurs, la vie des faubourgs, d'inquiétants règlements de comptes – et l'ombre, la menace, les brutalités.
> La guerre a presque tout détruit mais il reste la gare, et les rails allant d'est en ouest, le grincement des tramways, il reste les trains qui passent pour aller plus loin, ceux qui s'arrêtent, où montent et où descendent les voyageurs des villes, il reste les transports – rien d'autre.
> C'est pour cela que je viens, tout est reconstruit ou en passe de l'être, si des époques se superposent, elles sont récentes et puis, c'est une place à laquelle rien n'aboutit.
> De longues barres d'immeubles ou des hauts bâtiments disposés au hasard, comme lâchés d'un avion, aucun plan discernable à mes yeux – ce chaos me rassure car il me correspond. Il y a des magasins où entrer, où errer et chercher sans trouver – il y a la place du vide.[708]

Le protagoniste d'*Exercices de deuil*, décide quant à lui après la disparition de son ami Roman de déménager dans le quartier de la Potsdamer Platz, un espace chaotique, illisible, qui convient à l'état d'esprit de Kaspar :

---

[707] Bertrand GERVAIS, *La ligne brisée*, *op. cit.*, p. 108.
[708] Cécile WAJSBROT et Brigitte BAUER, *Fugue*, *op. cit.*, p. 67.

> J'aimerais beaucoup t'emmener à Potsdamer Platz qu'ils jugent tous ignoble. Tu ne reconnaîtrais rien – l'avant saillant d'un paquebot de verre flotte près d'un gratte-ciel en brique rouge comme on doit en voir partout à New York. Ils veulent en faire un quartier résidentiel et personne n'y croit. Sauf moi. Qui m'en fous à vrai dire, et me sens très bien au milieu de ce fatras délirant, couvert de grues et de gravats à longueur de temps.
> L'immense terrain vague où nous déambulions des heures en répétant nos textes a disparu. J'y suis resté, délaissant la petite chambre de la Danziger Strasse que tu as connue.[709]

. *Imagerie du chantier*

Les citations d'Arnaud Cathrine et de Cécile Wajsrbot tendent à montrer que ce Berlin-labyrinthe, où les protagonistes recherchent l'oubli, s'apparente à un chantier. Cette imagerie du chantier n'est pas nouvelle, elle « colle à la peau » de Berlin, qu'il s'agisse de l'essai de Régine Robin (Berlin-Chantiers) ou du film de Wolfgang Becker (le réalisateur de *Good Bye Lenine)* consacré à la jeunesse berlinoise *Das Leben ist ein Baustelle* (La vie est un chantier, 1997). Et les géographes Dorothée Kohler et Boris Gresillon d'analyser : « Berlin, 1989-2001. La première image qui vient à l'esprit est celle du chantier »[710]. Et en effet, cette imagerie est particulièrement riche dans notre corpus, au point que Peter Schneider évoque « le plus grand chantier d'Europe » pour parler de la Potsdamer Platz :

> Die einzige Pflicht an diesem Samstagmittag war der Besuch eines festlichen Empfangs auf der « größten Baustelle Europas », wie es etwas prahlerisch auf der Einladungskarte hieß. […]
> Er parkte den Wagen auf dem Brachland vor dem Bauzaun, der ein schier endloses Areal einschloss, aber nirgendwo einen Eingang hatte. In einiger Entfernung sah Eduard hinter der verzinkten Gittern Baufahrzeuge durch eine Öffnung fahren; im Näherkommen entdeckte er, dass sie geradewegs in eine Baugrube von ungeheurer Tiefe und Breite führte, die Platz für eine Untertage-Stadt zu bieten schien. Von dem Bauvorhaben selbst waren nur die Werkzeuge zu sehen, mit deren Hilfe es errichtet werden sollte, Haufen von Röhren, Eisenträgern, Stahlwinden, Armiereisen, Raupenfahrzeugen und Containern. In und an der Grube standen Dutzende von Kränen, die höchsten, die er je gesehen hatte. Nur wenn man mit dem Auge den schwenkenden Riesenarmen dieser Kräne folgte, ließen sich die gewaltigen Umrisse des Vorhabens erraten. Die Stadt, so schien es, baute sich am Ende des Jahrtausends ihre Pyramiden.[711]

La description insiste sur les dimensions pharaoniques du projet et l'image de la Pyramide et la référence aux premières civilisations vient poser l'hypothèse d'une re-civilisation de Berlin, d'un nouveau départ. Car ces nouvelles fondations pour la ville sont aussi là pour insuffler une nouvelle énergie pour les habitants et en particulier nos protagonistes. De nombreux autres passages évoquent ce nouveau Berlin en train de se construire, souvent ces moments sont l'occasion d'évoquer la perte de repères d'Eduard qui ne reconnaît plus « sa » ville. Le chantier berlinois porte en lui des nuances d'exotisme. La ré-acclimatation durera le temps du roman, témoignant d'un chantier laborieux. La boxeuse d'ombres partage la même stupéfaction devant ces modifications en cours : elle se sent étrangère (c'est nous qui soulignons), dans cet espace

[709] Arnaud CATHRINE, *Exercices de deuil*, *op. cit.*, p. 21‑22.
[710] Boris GRESILLON et Dorothee KOHLER, « Berlin, capitale en attente », *op. cit.*, p. 96.
[711] Peter SCHNEIDER, *Eduards Heimkehr*, *op. cit.*, p. 155‑156.

labyrinthique où les indications sont autant de promesses de fausses pistes, où passé et futur se rejoignent, rendant l'orientation impossible :

An manchen Tagen laufe ich durch die Stadt, in der ich geboren bin, wie eine Fremde, zum Beispiel neulich, da gerate ich in den Bahnhof Friedrichstrasse. Ich bin auf der Suche nach einer S-Bahn, die mich zur Bornholmer Strasse bringt, und unfähig, inmitten aufgerissener und wieder zusammengeflickter Architektur, die sich gegenseitig ausschließenden Gesellschaftssystem entsprungen ist, ein Schild zu lesen oder den Ausgang zu finden. Ich bin gefangen in einem Dschungel aus Symbolen und Beschriftungen, deren Botschaften verfrüht oder veraltet sind. Sie beziehen sich auf Gebäudeteile, die nicht mehr existieren, wie der aufdringlich zackige und gleichzeitig gequetscht wirkende Schriftzug Intershop. Oder auf solche, die noch nicht vorhanden sind, wie der Aufkleber mit dem Fahrstuhl, der mich zu einem offenen Schacht führt, notdürftig abgeriegelt mit Rotweiß gestreiftem Baustellenplastikband. Nach langem Irrlauf verlasse ich den Ort, aufgerieben an zueinander unpassenden Kachel-, Boden- und Rolltreppenarten.[712]

La présence du terme d'*Irrlauf* vient renforcer cette analogie entre le lieu d'errance et le chantier. Le chantier, c'est le lieu espéré de la reconstruction, mais c'est d'abord un espace en perpétuel mouvement, en permanente mutation, qui rend toute chose connue étrangère. En ce sens, le chantier est bien un espace lisse, tel qu'il a été théorisé par Deleuze et Guattari dans leur ouvrage commun *Mille Plateaux*[713]. A l'opposé de l'espace strié, marqué par la territorialisation et fabriqué pour faire fonctionner une société et ses valeurs, l'espace lisse, espace hétérogène et nomade sur lequel aucun repère, aucun obstacle n'est inscrit, est un lieu où la liberté de mouvement est complète. Cette perte de repères peut susciter l'angoisse ou au contraire faire écho à l'état d'esprit du narrateur. Surtout le chantier contient en lui la promesse d'une renaissance. C'est en tous cas le message du narrateur de *Caspar Friedrich Strasse* pour qui ce chantier est d'abord un carrefour qui attire :

> Il semble qu'il y ait, aujourd'hui, un vaste mouvement de convergence vers Berlin. Pour des raisons diverses, des raisons personnelles, les gens arrivent, débarquent sur les immenses quais des gares, sous les verrières rénovées qui tremblent à la venue des trains, où étrangers et banlieusards se confondent dans un même flot, débarquent dans les aéroports – points d'arrivée dispersés dans la ville, à l'Ouest, à l'Est, dont la rencontre n'a pas encore eu lieu, stations d'une couronne dont manquerait le centre (vous avez vu l'immense chantier de la future gare, vous savez qu'on construit un grand aéroport), les gens reviennent et malgré eux, sans le savoir, anticipent à ce grand mouvement de retour qui est aussi un retour dans le temps, la reprise d'une place laissée vide qui attendait le moment. Le moment est venu, qu'on le veuille ou non, et nous participons tous à la naissance d'une nation. Ou à la renaissance.[714]

S'il n'est pas fait mention dans les autres romans du corpus de ces « chantiers » urbains connus de tous les habitants qu'ont été l'Alexanderplatz et la Potsdamer Platz, l'imagerie du chantier est tout de même présente dans *Die freien Frauen*, où les travaux de l'immeuble d'Elisabeth font écho aux transformations du Mitte, premier quartier qui a été transformé par de grands projets urbanistiques après la Réunification.

---

[712] Inka PAREI, *Die Schattenboxerin*, *op. cit.*, p. 78.
[713] Gilles DELEUZE et Felix GUATTARI, *L'anti-oedipe*, *op. cit.*
[714] Cécile WAJSBROT, *Caspar-Friedrich-Strasse*, *op. cit.*, p. 15-16.

Un écrivain cependant s'inscrit en faux contre cette vision d'un Berlin en pleine reconstruction pour au contraire privilégier une vision de la ville dans ses liens avec une culture particulière et notamment l'importante présence de la sculpture de l'Antiquité sur le sol berlinois :

> Une ville ne possède pas qu'une vue extérieure, elle a aussi et surtout une vue intérieure. On ne peut pas réduire Berlin à un chantier. Le chantier, c'est une chose, la composante actuelle, pour ne pas dire instantanée; l'autre composante, c'est qu'elle est le lieu de vie d'une civilisation très évoluée. De toute manière, il est impossible de formuler le diagnostic d'une époque sans se référer à l'Histoire et à la culture, qu'il s'agisse de Berlin ou de Berne, de Boston ou de Bangkok.[715]

. *Imagerie du mur*

Si l'imagerie du chantier ne convainc pas Périklès Monioudis dans son approche de la capitale allemande à l'aube du XXI°siècle, il est une autre image qui revient sans surprise à de nombreuses reprises dans notre corpus : celle du Mur. Car si le Mur de Berlin est bel et bien tombé, sa présence est encore palpable dans les têtes, contaminant dès lors l'appréhension de l'espace. Chez Inka Parei, l'image encore présente du Mur réactive la notion de fuite et de frontière franchie puisque la référence apparaît lors de la fuite d'Hell pour échapper à son violeur. Après avoir traversé le Landwerkkanal, elle atterrit dans une impasse où passait le Mur :

> Hier ist es immer still. Wo die Mauer Sackgassen schafft, steht der Verkehr in merkwürdigem Unverhältnis zur Breite der Straßen. Man kann die Brücke noch überqueren, endet aber am Sektorenschild. [...]
> Wer sich nicht auskennt, kehrt wieder um und übersieht die kleine Treppe, die versteckt hinter Büschen liegt, lose genug gepflanzt, um sich hindurchzuzwängen.[716]

Ce Mur est donc un leurre puisque le passage est possible, mais il bouche l'horizon, ralentissant la course à la survie de l'héroïne. Il est une embûche de plus sur son parcours en ce qu'il a gardé sa matérialité. Aucun auteur n'exploite plus densément cette imagerie du mur que Cécile Wajsbrot. Dans le court roman *Fugue*, le mot apparaît à la toute fin de sa confession pour évoquer son envahissante culpabilité suite à l'accident qu'elle a provoqué qui l'éloigne des autres : « Le souvenir me poursuivait toujours, un mur épais me séparait des autres, un mur donnant sur d'autres murs, une succession d'infranchissables barrières »[717]. Ici ce n'est pas le Mur de Berlin, mais un mur symbolique, psychologique qui empêche la femme d'avancer.

Le mur est en revanche omniprésent dans le roman *Caspar Friedrich Strasse* : qu'il s'agisse des murs présents sur les tableaux du peintre ou de celui qui sépara Berlin, le mot possède un très grand nombre d'occurrences dans le récit. Ainsi le Mur des *Ruines du Monastère près de Greifswald* est là pour rappeler « ce mur qu'on avait proclamé éternel et qui n'exista que vingt-huit ans » et « aux

[715] Daniel ROTHENBÜHLER, *Perikles Monioudis / Palladium*, http://www.culturactif.ch/livredumois/nov2003mprint.htm, consulté le 5 juin 2014.
[716] Inka PAREI, *Die Schattenboxerin*, *op. cit.*, p. 68.
[717] Cécile WAJSBROT et Brigitte BAUER, *Fugue*, *op. cit.*, p. 87.

ruines de nos vies »[718]. Enfin surtout, l'auteur expose les conséquences psychiques du Mur sur les habitants :

> Les gens fuyaient, des dizaines, des centaines de milliers, d'est en ouest, la course du soleil répétée chaque jour, et c'est pour arrêter, paraît-il, cette hémorragie que fut construit le mur, encerclant la partie ouest de la ville pour l'isoler, l'ériger en forteresse imprenable. Des familles séparées, des gens qu'on ne pouvait plus voir, du jour au lendemain – la rupture totale, puis les possibilités limitées. Pendant des années, il coulait à Berlin des flots de mauvaise conscience qui gonflaient, les jours de visite, débordaient, envahissaient les rues, les avenues, de leurs eaux invisibles et les promeneurs, qui ne franchissaient jamais le mur, qui avaient définitivement élu un côté ou l'autre, ne comprenaient pas pourquoi ils sentaient parfois comme une atmosphère viciée, un air irrespirable, se disaient c'est le mur, une coupure artificielle. S'il y a d'autres villes divisées dans le monde, d'autres pays, nous sommes les seuls, en Europe, à porter la coupure, oui, ils pensaient au mur mais ce n'était pas seulement le mur, c'était aussi les conséquences, ou le mur qui nous traverse, qui sépare nos bons de nos mauvais sentiments, nos pensées riches et nos pensées pauvres et la mauvaise conscience débordait, le dimanche, surtout, quand aucune distraction ne venait la contrecarrer, et plus elle débordait, plus les vitrines de l'Ouest s'emplissaient d'objets, devenaient luxueuses et clinquantes, un luxe dérisoire au regard des naufragés qui venaient échouer sur cette île, île de consommation désertée des sentiments.
> Aujourd'hui, nous sommes loin, ou nous nous croyons loin, de tout cela, dix ans ont passé depuis la réunification, et plus depuis la chute du mur, et dans un élan d'optimisme, nous croyons au temps, au progrès ou du moins, à la progression des choses et pourtant, à l'Ouest, il reste toujours un peu de ce luxe inutile, de ce vain sentiment de supériorité tandis qu'à l'Est demeure quelque chose d'inachevé, une expérience qu'on n'aurait pas menée jusqu'au bout, une disparition prématurée.[719]

Dans ce long passage, constitué en périodes, où regorgent les accumulations, deux idées émergent : celle d'un Berlin-Ouest devenu île aux trésors, temple de la consommation, rivage inaccessible pour les citoyens de l'Est, devenus une foule anonyme et incontrôlable, réifiée par la métaphore du flot. Et ce sont ces mêmes citoyens qui sont condamnés à développer une schizophrénie entre leurs aspirations pour un monde plus juste et leurs désirs de consommation. Une séparation qui perdure aujourd'hui et qui dit l'échec encore palpable d'une réunification qui serait aussi réconciliation. C'est la même idée que Jean-Philippe Arrou-Vignod fait défendre à son personnage berlinois, Stompe, venu accueillir le narrateur à Berlin :

> -Une ville à deux têtes, monsieur, comme ce Janus : voilà ce qu'est devenu Berlin. Les derniers temps, avant la chute, certains avaient deux foyers, un à l'Est, l'autre à l'Ouest. Des employés des chemins de fer, comme moi, pour qui il était facile de passer la frontière. Deux appartements, deux lits, deux femmes, deux costumes repassés, comprenez-vous ? Un seul corps et deux têtes, de quoi faire perdre la raison aux plus sages d'entre nous. Exactement comme ce Janus : la guerre et la paix, le bonheur et la souffrance, l'amour et la haine. Avez-vous vu cette bande rouge sur le sol, à l'endroit où passait le Mur autrefois ? Berlin est toujours double, monsieur : seulement la séparation ne se voit pas. Vous croyez être le même et pourtant vous avez changé. Vous êtes passé dans l'autre monde sans même vous être aperçu.[720]

Comme dans le phénomène de la persistance rétinienne, le Mur constitue une image rémanente qui ne disparaît pas avec sa destruction. Au contraire, elle agit comme une métaphore de disparités voire de conflits intérieurs encore à l'œuvre dans ce nouveau Berlin. La référence à

[718] Cécile WAJSBROT, *Caspar-Friedrich-Strasse*, *op. cit.*, p. 12.
[719] *Ibid.*, p. 40-41.
[720] Jean-Philippe ARROU-VIGNOD, *Histoire de l'homme que sa femme vient de quitter*, *op. cit.*, p. 42.

Janus dit bien l'impossible réconciliation mais porte avec-lui l'espoir d'une rémission en tant que dieu des commencements. Pour Wajsbrot, cette réconciliation est une question de temps :

> Les lignes de partage ne sont pas nettement tracées, la mer influence le ciel, le ciel atteint la mer et nous, nous ne sommes pas indemnes, nous assistons aux transformations extérieures, comme la chute d'un mur, sans nous rendre compte de l'ampleur des transformations, des mouvements intérieurs.[721]

. *Berlin, ville hostile*

On l'a compris, si la ville est un espace idéal de projection des sentiments des personnages, la plasticité de la ville est conjointe de son histoire et de sa géographie propre. Les imageries du chantier et du mur illustrent bien ces singularités berlinoises. Mais en tant que grande ville, Berlin renoue également avec une imagerie plus traditionnelle, celle d'un espace dangereux et hostile, rapprochant davantage le roman urbain du roman policier, bien que ce soit davantage la structure de la quête que de l'enquête qui se développe dans nos romans.

Jean-Philippe Arrou-Vignod semble celui qui se rapproche le plus de cette esthétique du roman policier par le choix d'une intrigue qui fait intervenir un personnage de tueur qui semble être un double maléfique du narrateur : à la fin du roman, ce dernier découvre en effet les pages rédigées par Meyer-Meyer, il s'agit de la fin de son *Histoire que sa femme vient de quitter*, qu'il ne parvenait pas à terminer. Le nom même de Meyer-Meyer, nom très populaire en Allemagne, peut rappeler par la répétition de l'initiale M le personnage de meurtrier du film de Fritz Lang, *M, Eine Stadt sucht ein Mörder*. Mais surtout, cette rencontre étrange et l'impossibilité du narrateur à joindre sa femme Hélène, le plongent dans une perplexité grandissante qui le conduit à projeter sur la ville son inquiétude :

> Toute la journée, de café en café, j'essayai de joindre Hélène. [...]
> J'arrivai en retard à la conférence. Je me perdis dans le U-Bahn, changeai de rame plusieurs fois, retrouvant l'air libre presque par hasard à la station mentionnée sur le programme d'Herr Gropmann. Un quartier excentré de l'Est aux façades noircies, des rues interminables débouchant sur des ronds-points qui semblaient, dans la neige, les cratères d'un récent bombardement. La voix sur le répondeur d'Hélène me poursuivait, je surveillais les passants, des hommes qui fumaient au carrefour, des ouvriers fatigués, des punks pataugeant à la porte d'un café, chacun me semblait un ennemi, un complice ricanant derrière le col relevé d'une veste en peau de mouton.[722]

Sans qu'il se dégage une unité à ce paysage, l'hostilité domine : un espace qui favorise la désorientation (rues interminables), où domine l'impression de destruction (le « bombardement »), et l'inimitié (« punks », « ennemi »). Cette perception de la ville comme un espace dangereux n'est pas sans rappeler l'exploration de Teufelsberg par Mathias Honecker. Le personnage, en proie à un mal de vivre de plus en plus envahissant arpente le parc la peur au

[721] Cécile WAJSBROT, *Caspar-Friedrich-Strasse*, *op. cit.*, p. 96.
[722] Jean-Philippe ARROU-VIGNOD, *Histoire de l'homme que sa femme vient de quitter*, *op. cit.*, p. 80.

ventre. De même sa traversée des environs de Szczecin à la fin du roman témoigne de son désespoir. Seuls attirent son œil des éléments du paysage qui disent sa désolation et sa solitude : « une chaumière bossue comme une meule de paille pourrie »[723] dans « ces contrées maussades vouées à la guerre et aux larmes »[724].

C'est désormais l'espace qui est transfiguré par la vision subjective du narrateur. Les métaphores envahissent le texte comme chez Peter Schneider. L'extrait suivant fait suite au passage d'Eduard dans l'immeuble de Friedrichshain, squatté, dont il vient d'hériter. Eduard qui souhaite vendre cet encombrant héritage, s'est résolu à laisser à ses conseillers le soin d'intimider les squatteurs. La scène dégénère et un jeune homme est violemment agressé : Eduard a assisté, impuissant, à cette lutte de territoire à armes inégales. Il part précipitamment et se réfugie dans le S-Bahn qui traverse Berlin d'est en ouest :

> Eduard wich den Blicken der Fahrgäste aus, deren Neugier oder Mißtrauen offenbar erst geweckt wurde, als er die Hände wie Eisenklammern um die zitternden Knie legte. Draußen sah er in Augenhöhe, lächerlich deutlich, ein Motorrad auf einem Fahrzeugschuppen. Ein paar hundert Bahnschwellen weiter die Arbeiten am offenen Herzen der Stadt. In einigem Abstand das Gerippe des Reichstags. Nah die riesigen gelbweißen Standflächen inmitten der Stadt, Kieselhaufen dazwischen, gelbe Container kästen, Haufen von Eisenträgern und die starken Scheinwerfer, die alles erhellten. Der entgegenkommende Zug löste die Bilder für einen Augenblick in einen Wirbel von durcheinanderwirbelnden Lichtpunkten auf. Dann, als sich die Augen wieder an die vorbeigleitende Baulandschaft gewöhnt hatten, sah er den aufgerissenen Körper der Stadt, gut ausgeleuchtet wie auf einem riesigen Operationstisch. Überall waren dunkle, brackige Flüssigkeiten ausgetreten, bildeten Seen, in denen zwischen Eisschollen klobige Baufahrzeuge schwammen. Scheinbar in der Luft schwebende Operationszentren beugten sich mit ihren Augen und Instrumenten über den leblosen Körper, tauchten mit ferngelenkten Armer in die Wunde, kratzten sie aus, schufen Raum für neue Organe, neue Arterien und Sehnen. Unsichtbare Chirurgen, die hoch über dem offenen Leib oder weit entfernt in abgedunkelten Rumen vor ihren Monitoren saßen, lenkten die Bewegungen, suchten nach verborgenen Geschwüren, die ausgeräumt werden mussten, bevor das neue Herz implantiert werden konnte.[725]

Dans cet extrait, la ville devient le lieu d'expression des angoisses d'Edouard. L'auteur file la métaphore d'une ville comme corps blessé, maltraité, victime de chirurgiens aux intentions ambiguës. Le champ lexical du corps (*Augenhöhe, Herz, Augen, Körper, Flüssigkeiten, Armen, Organe*…) est omniprésent pour rendre compte d'un paysage berlinois comme chantier inquiétant. La vision d'un Berlin mortifère se retrouve également chez Santoni où le héros Salv est rattrapé par le souvenir de son meilleur ami qui s'est récemment suicidé. Le jeune homme erre dans Berlin la nuit et est en proie à des hallucinations :

> J'ai marché…je ne savais même plus que je venais de quitter Ada… j'ai marché sans savoir où j'allais…je suis arrivé sur les bords de la Spree… J'ai entendu un saxophoniste jouer tout seul sur la rive… et des bruits d'eau… je regardais le fleuve qui était comme un étang verdâtre… Et

[723] Jean-Yves CENDREY, *Honecker 21*, *op. cit.*, p. 200.
[724] *Ibid.*
[725] Peter SCHNEIDER, *Eduards Heimkehr*, *op. cit.*, p. 273-274.

> soudain, j'ai vu un orbe immense en haut d'un mur, c'était du cristal bleu…j'ai vu deux danseurs de tango s'écorcher les bras nus devant un canot vide et Matthew allant vers eux… […]
> Mais j'ai marché…j'ai continué à marcher dans la forêt de verre fendu et ses lames…dans le froid… les rives étaient glaciales et des bruits bizarres montaient de l'eau…au loin, le saxo…devant moi l'hôpital de la Charité et ses briques rouges immenses…des briques de sang et Mat étendu mort… toujours la même image dans mes rêves… […]
> J'ai marché jusqu'à Prenzlauerberg, j'ai voulu prendre un chemin plus court pour rentrer chez moi mais je me suis perdu… Barres d'immeubles nus dans une forêt de lames… j'avais froid, je me suis réfugié dans le hall d'un bâtiment, la porte était ouverte… Une glace était brisée, elle tenait encore mais elle allait tomber en mille morceaux… milliers d'éclats déserts et suspendus… et personne pour voir…[726]

Ici la menace est aussi visible que ses conséquences : les « lames », le « verre fendu » sont autant de dangers qui menacent notre héros. Chez ces auteurs, la description se fait donc également transfiguration du réel. Le point de vue éminemment subjectif de leur héros est particulièrement en valeur dans de tels passages. La ville devient un vaste écran de projection du psychisme des personnages. Irina Liebmann utilise le même procédé lorsque la narratrice reproche à la Spree, le fleuve berlinois, son immobilisme, une façon pour elle de mettre en lumière ses propres difficultés à agir :

> Stand auf und lief in der unglaublichen Hitze dieses Sommers durch die Innenstadt mit ihrer Erkenntnis, dieses Sommers durch die Innenstadt mit ihrer Erkenntnis, die sich wiederum Schritt für Schritt in einen gewaltigen Zorn verwandelte, weil sie geschwiegen hatte, einfach geschwiegen und sich der Stimme gebeugt, und weil die von ihr kam, die Stimme, die Angst, von ihr selber – da stieß sie an das alte Geländer der Spree. Und wie Elisabeth Schlosser hinuntersah in ihrer Wut, stand das Wasser da unten still. War es eingedickt in der Hitze seit Wochen?
> Elisabeth Schlosser ließ ein Blatt von den Briefen hinunterfallen, und da lag es fest obendrauf auf dem Wasserspiegel und rührte sich nicht von der Stelle! – Ja, ein wahres Gleichnis für den Stillstand in ihrem Leben sah Elisabeth Schlosser dort unten zu ihren Füssen, unerträglich, und so versuchte sie es immer wieder, ließ ein Blatt nach dem anderen ins Wasser gleiten, bis sie endlich, endlich doch voranruckten, diese Papiere.[727]

Ce nouveau parcours de notre corpus illustre bien la richesse métaphorique du Berlin contemporain, où des images traditionnellement associées à la métropole postmoderne se mêlent à des spécificités locales d'une ville au destin singulier. A la fois ville-mémoire par la présence encore sensible des stigmates de son histoire douloureuse et ville du présent le plus immédiat par le recours à l'imagerie du chantier, cet espace en perpétuelle mutation, Berlin supporte toutes les contradictions, tous les paradoxes. Bertrand Gervais la qualifierait ainsi :

> [...] Insaisissable, un labyrinthe dont le tracé est en constante révolution, où les strates se confondent et les sens se mêlent, l'est et l'ouest, le centre et la périphérie [...]. C'est une ville irrationnelle, structurée comme un inconscient. Une ville langage.[728]

[726] Julien SANTONI, *Berlin trafic*, *op. cit.*, p. 222-224.
[727] Irina LIEBMANN, *Die freien Frauen*, *op. cit.*, p. 195.
[728] Bertrand GERVAIS, *La ligne brisée*, *op. cit.*, p. 109.

Ainsi nos fictions de la disparition trouvent elles dans l'espace un terrain favorable dans leur recherche de l'oubli et d'une mémoire apaisée. Mais cette thérapeutique mémorielle passe par une reconstruction identitaire dont le travail sur la voix narrative tente de rendre compte au plus près.

. *Temporalité du musement*

Dominique Viart dans son essai consacré à la littérature contemporaine a témoigné du souci éthique qui caractérise les récits du deuil : « L'écriture […] ne se veut pas thérapie ni confidence pathétique : elle ausculte en soi le creusement de l'absence. […] Ce sont des épreuves de lucidité qui se gardent aussi bien du pathos que du positivisme comme la découverte par l'écriture autant que par l'expérience elle-même des espaces d'ignorance et de dettes à quoi le deuil confronte »[729]. Ce principe éthique se manifeste notamment tantôt sur la matière diégétique et sur les déformations et trahisons inhérentes à toute mise en récit, tantôt sur les modes d'appropriation de cette matière, soit enfin sur sa propre identité. Dans nos romans, cette volonté de dire cet état transitoire de l'existence à la non-existence de l'autre, de sa perception à sa non-perception se traduit par une poétique de la frontière, du manque, de l'ellipse où la voix narrative se fait évanescente. Dès lors les codes narratifs traditionnels que sont les fonctions du narrateur sont mis à mal.

La fonction de régie (où le narrateur commente l'articulation de son texte) est ainsi perturbée par cette temporalité du « musement » qui complexifie la lisibilité du récit. Comme le précise Dominique Viart, l'écriture « éclaire une nouvelle conscience du temps – non pas simplement divisé entre un avant et un après, mais brisé dans ses rythmes, vécu d'une lenteur ou d'une densité singulières »[730]. Sur le modèle de Thésée et de son labyrinthe, les personnages sont pris dans une désorientation qui est d'abord temporelle : en voulant oublier, on se prive de repères essentiels pour penser son histoire. En effet, si la mémoire relève du passé et d'un processus structurant pour l'identité, l'oubli lui relève d'un présent permanent où les instants se succèdent sans linéarité.

Le récit d'Arnaud Cathrine, *Exercices de deuil*, se déroule à deux époques différentes : celle qui suit l'immédiat départ de Roman et celle des répétitions de L'amour de Phèdre avec Kaspar dans le rôle titre cinq ans plus tard. Les deux époques alternent mais sans confusion puisque l'une est rédigée au système du passé tandis que l'autre est au présent. Si *Faits d'hiver* procède d'une logique

[729] Dominique VIART, « Ecrire avec le soupçon », *op. cit.*, p. 143.
[730] *Ibid.*, p. 145.

chronologique, l'alternance entre les deux voix narratives (celle d'Hannah et celle de Jacob) brise toute linéarité. Leurs récits, comme leurs vies, s'y croisent à plusieurs reprises.

Dans *Fugue*, la narratrice commence par le récit de ses premiers jours à Berlin (1er chapitre), puis le récit de son trajet en train (2ème chapitre), puis de sa nouvelle vie et de ses rencontres à Berlin avant de s'achever sur sa décision de quitter Paris. *Caspar Friedrich Strasse* n'a d'autre logique que celle d'une balade dans l'œuvre de Caspar David Friedrich, c'est la description de ces tableaux qui provoque les réflexions et les remémorations du narrateur. Même logique associative chez Toussaint, où les anecdotes s'enchaînent sans borne temporelle claire que celle de l'arrêt de regarder la télévision. Le temps de la diégèse est cependant identifié, il s'agit d'un été passé seul à Berlin en l'absence de sa femme enceinte et de son fils, mais cela n'exclut pas la présence d'analepses comme la visite de la bibliothèque Beaubourg.

Si les récits de Santoni, Cendrey et Arrou-Vignod suivent tous trois une logique chronologique, cela n'exclut pas des disjonctions dans la linéarité du récit, comme en témoigne les brusques ruptures de ton (les romans d'Arrou-Vignod et de Santoni intègrent les codes du polar sur la fin du roman, Salv se trouvant mêlé à un trafic d'œuvres d'art et le héros de l'*Histoire de l'homme* à la poursuite d'un pédophile en fuite) ou les ellipses en fin de roman chez Santoni et Cendrey (Salv et Honecker se réveillent sans pouvoir se rappeler précisément ce qui s'est passé). Cette ellipse coïncide chez Cendrey avec l'absence du chapitre 20. Ainsi le roman qui s'intitule *Honecker 21* comporte en réalité 20 chapitres.

Tableau récapitulatif : corpus francophone

Œuvres/ critères	**Santoni/** ***Berlin Trafic***	**Wajsbrot/** ***Caspar…***	**Cathrine/** ***Exercices…***	**Cathrine/** ***Faits d'hiver***	**Wasjsbrot/** ***Fugue***	**Arrou-Vignod/** ***Histoire…***	**Cendrey/** ***Honecker***	**Toussaint/** ***La Télévision***
Logique du récit	Chronologique avec analepses	Retour en arrière, logique thématique (tableaux)	Chronologie inversée (Retour en arrière)	Chronologique avec ana et prolepse	Retour en arrière + logique thématique (voir titre des romans)	Chronologique	Chronologique	Non, logique associative
Linéarité oui /non	Ellipse	Non	non	Non par les deux voix	Non	Oui	Ellipse d'un chapitre	Non

Côté allemand, *La Boxeuse d'ombres* présente deux temporalités parallèles : l'enquête de Hell pour retrouver Dunkel et l'histoire du viol de Hell et ses conséquences juridiques et psychologiques quelques années plus tôt. Peu d'indices laissent deviner cette alternance si ce n'est le retour à ces lieux du passé : « Ich gehe wieder die Strasse entlang, an eineme Frühlingstag des Jahres 1989.

Ich bin wieder im, jetzt völlig unwirklichen Leben [...] »[731]. Le choix d'un récit chronologique domine chez Liebmann et Monioudis mais là encore avec des brusques modifications dans le récit. Ainsi le récit de *Die freien Frauen* est entrecoupé à plusieurs reprises par les lettres qu'Elisabeth rédige à Sonja Trotzkij-Sammler, héroïne fictive d'un roman de Jiri Ktachtovil. Chez Monioudis, le récit suit une logique chronologique mais répond à un souci de composition polyphonique puisque le chapitre 6 est consacré à Katharina (la maîtresse de Martin) et le chapitre 9 à Marianne (sa femme), laissant ainsi un espace d'expression pour chacun des protagonistes de ce récit d'adultère. Même choix d'une pluralité des voix narratives pour Tanja Dückers, qui choisit une focalisation à géométrie variable où ses personnages apparaissent au gré de sa fantaisie soit comme personnage principal du chapitre soit comme personnage secondaire. Ainsi certains personnages sont à plusieurs reprises héros d'un chapitre : Rosemarie est par exemple la protagoniste des chapitres *Frühlingssalat* et de *Sonnenblumenblusen* dans lesquels apparaissent également Jason (héros de *Die Neptunier*) et Laura (dans le chapitre éponyme). Seule exception à notre corpus, le roman de Peter Schneider qui suit Eduard de son arrivée à Berlin jusqu'à son installation en famille.

Une autre technique, fréquente dans notre corpus, contribue à briser cette linéarité du récit. Celle de l'incursion d'un flux de conscience, sorte de monologue intérieur caractérisé par une grande liberté formelle, censée rendre les errements de la pensée. Döblin, dans son roman *Berlin Alexanderplatz,* y a recours pour décrire les hallucinations empreintes de culpabilité de son héros Franz Biberkopf. Cette technique est particulièrement utilisée dans l'ensemble des romans dont la narration à la première personne du singulier. Certains y ont particulièrement recours : Irina Liebmann, Julien Santoni ou Cécile Wajsbrot dont le roman *Fugue* peut se lire comme un long monologue intérieur :

> Mes pensées suivaient un chemin chaotique, tentant de s'éloigner du centre de gravité, descendant une à une les marches de ma vie, celle du dehors et celle du dedans qui allaient se rejoindre dans une même impasse. [...]

Ainsi nos auteurs choisissent un ordre de roman relevant de la confusion, de l'entrelacement, du mouvement, aux antipodes du schéma narratif classique, afin de rendre sensible le trouble encore à l'oeuvre pour des personnages candidats à l'oubli.

Tableau récapitulatif : corpus germanophone

Œuvres/ critères	**Liebmann/** ***Die freien Frauen***	**Parei/** ***Die Schattenboxerin***	**Schneider/** ***Eduards Heimkehr***	**Monioudis/** ***Palladium***	**Dückers/** ***Spielzone***

[731] Inka PAREI, *Die Schattenboxerin*, *op. cit.*, p. 13‑14.

Logique du récit	Chronologique mais retours en arrière fréquents	Non, retours en arrière et prolepse,	Oui mais sauts dans le temps	Oui mais temporalité itérative qui rend difficile l'appréhensio	Oui mais multiples voix narratives
Linéarité oui /non	Non linéaire (lettres à Sonja : 2 voix narratives)	non	oui	Oui mais avec rupture (changement de narrateur)	Non (voix narratives)

. *L'évanescence de la voix narrative*

La fonction testimoniale est rendue problématique par la multiplication de personnages innommés. Certains narrateurs restent anonymes au lecteur -c'est le cas de *Fugue, Caspar Friedrich Strasse, Histoire de l'homme que sa femme vient de quitter* et *La Télévision-*, ou s'identifient de manière anecdotique. Dans *Berlin Trafic,* le narrateur se nomme Jérôme Salvati, mais ne répond qu'au surnom de Salv, ou à des pseudos lorsqu'il se prostitue. Pour *Berlin Trafic* et *Exercices de deuil***,** les narrateurs sont tous deux comédiens de profession, ils enrichissent ainsi la problématique identitaire par la dichotomie « moi fictif » et « moi réel ». Même difficulté chez Cendrey qui emprunte le patronyme de son personnage principal à un ancien président célébrissime de l'ancienne Allemagne de l'Est, brouillant là encore les codes d'identifications au personnage.

Tableau récapitulatif : corpus francophone

Œuvres/ critères	**Santoni/** ***Berlin Trafic***	**Wajsbrot/** ***Caspar…***	**Cathrine/** ***Exercices…***	**Cathrine/** ***Faits d'hiver***	**Wasjsbrot/** ***Fugue***	**Arrou-Vignod/** ***Histoire…***	**Cendrey/** ***Honecker***	**Toussaint/** ***La Télévision***
Protagoniste	Salv/ Jérôme Salvati	Innommé	Kaspar	Hannah et Jacob	Innommée	Innommé	Mathias Honecker	Innommé

Côté allemand, cette ressource narrative est nettement moins utilisée : seuls les personnages du roman d'Inka Parei ont tous des noms au sens évocateur -la narratrice se nomme Hell (Clair), sa voisine Dunkel (Sombre), son amant März (Mars)-, mais la narratrice présente les choses sans que cela doive susciter le moindre étonnement chez le lecteur : « Sein Name ist März. Marcus März »[732].

Tableau récapitulatif : corpus germanophone

Œuvres/ critères	**Liebmann /** ***Die freien Frauen***	**Parei/** ***Die Schattenboxerin***	**Schneider/** ***Eduards Heimkehr***	**Monioudis/** ***Palladium***	**Dückers/** ***Spielzone***

[732] *Ibid.*, p. 70.

Logique du récit	Elisabeth Schlosser	Hell	Eduard	Martin Hilbert	Certains personnages n'ont qu'un prénom (Laura), d'autres un nom (Rosemarie Mizlin)

L'étude du motif de l'errance dans notre corpus a mis en lumière les nombreuses séquences oniriques, où les perceptions sont modifiées, jetant là encore le doute sur la véracité des faits racontés au lecteur. Dans nos fictions, elle confirme une forme de hiérarchie où la fonction modalisante contamine toutes les autres fonctions narratives. La présence d'adresse aux disparus ou à un narrataire anonyme ajoute encore à la confusion. Dans *Exercices de deuil*, Kaspar interpelle régulièrement Roman, comme Salv s'adresse à Mat ou à Souleymane dans ses nuits d'ivresse. Chez Wajsbrot, tandis que *Fugue* s'ouvre sur un discours aux visiteurs d'un musée berlinois, le discours de l'écrivain narrateur dans *Caspar Friedrich Strasse* est émaillé de nombreux « vous » qu'on imagine constituer le public de cette manifestation :

> Je vous parle d'un lieu qui n'existe pas, d'une rue dont la plaque, une fois dévoilée, provoquera la naissance mais qui flotte encore dans une bienheureuse innocence qui est l'absence au monde, dans cet état de grâce que désignait Kleist dans son essai sur le théâtre de marionnettes, regardez, les maisons inachevées ne sont pas habitées, les gens ne sont pas encore arrivés, peut-être y a t il parmi vous de futurs habitants[...].[733]

Mais surtout cette fonction testimoniale peut-être mise à mal par la présence d'une ou plusieurs voix narratives : c'est l'alternance des voix pour un même personnage. Ce sont les voix d'éther et de fange de Salv, le personnage de *Berlin Trafic* qui témoigne de son identité fracturée :

> Je vous cause là avec ma petite voix de fange, l'argot purotin. Mais j'ai aussi une petite voix d'éther. D'ailleurs dans ce calepin, il y a quelques feuillets que j'ai écrits à la clinique de Janowski. Je vous les ferai lire plus tard peut-être… L'éther, c'est les mots rares et précieux, c'est le grand style. Faudrait l'entendre, si possible, avec la voix de Fanny Ardant, dans le rôle de Phèdre. L'éther et la fange… Elles sont en bisbille ; ces deux petites voix, elles se détestent, c'est le combat sans merci. C'est la guerre, la vraie. Quand ma voix d'éther prend ses grands airs pour dire : « rivage exténué… épuisante serre… extases mauves….volutes alanguies…vastes parfums des songes… », la fange lui hurle : « Ta gueule, salope ! Arrête de nous balancer ces conneries ! Sac à merde ! Pute borgne ! Va fourguer ailleurs tes godailles, ton pus ta lymphe, tes oedèmes et tes fœtus de rats ! ». Elle ne supporte pas la poésie décadente, ma voix de fange, elle a du mal avec tout ce qui est « exil muet des choses »…alors elles s'engueulent tout le temps. […] En attendant, l'étrange cas du Dr Jekyll et Mr Hyde, c'est moi. C'est fatigant… J'aimerais bien arrêter d'entendre ma petite voix d'éther… mais je ne vais pas vous mentir, ce n'est pas facile d'arrêter de jouer du luth et de la harpe quand on a été comme moi à fond de cale de musée en guise de trottinette… ce n'est pas simple de s'en dépatouiller, avec toutes les frusques et les salaisons de l'art… C'est bien pour ça que j'ai la petite voix, l'autre, la boue, la fange, la polissonne, qui se roule par terre, qui pique de ces colères, menteuse, elle fait les quat'cents coups, c'est mon escouade remuante qui fait pipi partout…[734]

[733] Cécile WAJSBROT, *Caspar-Friedrich-Strasse*, *op. cit.*, p. 10.
[734] Julien SANTONI, *Berlin trafic*, *op. cit.*, p. 56.

Avec la schizophrénie du personnage, cette « guerre des voix » met en lumière un soupçon à l'égard de l'unité du sujet que n'aurait pas renié un Jacques Lacan. Plus loin, deux esthétiques s'opposent pour le roman. D'un côté, une première, correspondant à sa voix de fange, qui tendrait vers un idéal réaliste de faire entrer le parler populaire en littérature. De l'autre une conception plus traditionnelle du beau Verbe. Mais chez Santoni, marqué par l'héritage de Céline, c'est bien l'objectif d'une réconciliation du verbe de l'écrivain et du verbe des hommes qui s'exprime, quitte à dynamiter toute autorité narrative en mettant en voix le clivage identitaire du personnage.

Si Santoni est le seul à tenter une opération aussi radicale sur la voix narrative, de nombreux auteurs choisissent d'intégrer au sein de leurs œuvres une perspective autoréflexive sur la littérature. Dans la majeure partie des romans, ce métadiscours est mis sur le compte de personnages exerçant des métiers liés à l'écriture : les héros de *Caspar Friedrich Strasse* et d'*Histoire de l'homme...* sont en effet des écrivains, le narrateur de *La Télévision*, un universitaire chargé de rédiger un essai sur Le Titien, Salv, le héros de *Berlin Trafic*, a déjà rédigé quelques pages « de sa voix d'éther » alors qu'il était interné. Ces romans intègrent de façon prégnante ou plus discrète la question du processus de création à l'œuvre dans l'écriture puisque chez Arrou-Vignod et Toussaint, le lecteur suit au jour le jour les conséquences de leur panne d'inspiration.

Enfin, dans une perspective plus ludique, de nombreux romans offrent des remarques métatextuelles qui sont autant de clins d'œil au lecteur et de nouvelles mises à mal de la fonction testimoniale du narrateur. L'exemple le plus frappant de cette esthétique typique de la postmodernité est le roman de Jean-Yves Cendrey, où le récit est constamment émaillé de ces petits commentaires ludiques. Ainsi au début du roman : « Et tant pis si la vérité exigerait en fait l'emploi seul du passé. On le saura bien assez tôt »[735] Ou plus loin dans le roman, où l'adresse au lecteur n'est même plus voilée :

> Mais au lieu de retraverser la rue sans se retourner vers ce bouiboui inamical, il longea la grille sur quelques mètres et s'attarda pour mater. Il était comme un lecteur content d'avoir été floué, privé d'explication. La suite l'intéressait.[736]

Cette recherche du moi, propre aux écritures contemporaines, passe donc par une attention particulière à l'espace de la ville et une remise en question des fonctions traditionnelles du narrateur. Elle va également de pair avec une vision de l'identité comme chantier inachevé, en écho aux mutations contemporaines de la capitale allemande. Le chantier et son imagerie préside en effet à la définition de Berlin comme aux quêtes identitaires de nos protagonistes. Les « hauts

[735] Jean-Yves CENDREY, *Honecker 21*, *op. cit.*, p. 16.
[736] Julien SANTONI, *Berlin trafic*, *op. cit.*, p. 76, On pourra également citer : *Ibid.*, p. 144 Il traversa l'appartement jusqu'à la cuisine en ayant conscience que le parquet craquait, ce qui le tracassa. Venait-il bien de se réveiller dans la vraie vie et pas dans un roman à la manque?.

lieux berlinois » choisis par les écrivains en sont symptomatiques : Alexanderplatz, Potsdamer Platz ou le quartier du Mitte largement évoqué dans nos œuvres. Tous sont des lieux de grande mutation dans les années 2000. Mais Berlin constitue également un chantier identitaire : celle d'une identité commune pour des milliers de personnes provenant d'une nation divisée, celle d'une ville qui se doit de retrouver une place sur l'échiquier politique et culturel mondial. Mais le chantier est aussi celui du roman, le livre en train de s'écrire, les romanciers interrogent ce chantier identitaire dans la composition même de l'œuvre. Une grande partie de nos oeuvres comportent des indices métatextuels.

Tous les romans posent donc à leur manière la question de la reconstruction identitaire après un épisode traumatique. Chez Arnaud Cathrine, le récit des *Exercices de deuil* se conclut sur l'espoir de Kaspar d'un souvenir apaisé et fidèle de Roman, tout comme les deux héros de *Faits d'hiver* semblent pouvoir envisager un avenir à deux. Hell, la boxeuse d'ombres, retrouve finalement Dunkel qui n'avait pas disparu mais simplement déménagé. Ensemble elles décident de prendre un appartement sous contrat de location, et de « revenir » dans la société. Les dernières lignes de *Fugue* sont dédiées à la confession de l'héroïne : « Je me dis, si je jetais cette pierre dans la rue, qu'arriverait-il ? Après, on peut reconstruire – je voulais me débarrasser du dernier témoignage d'une histoire qui m'emprisonnait ou briser la stagnation de ma vie, créer un mouvement »[737]. Le héros de *Caspar Friedrich Strasse* choisit de se concentrer sur l'espoir que suscite l'apparition d'une nouvelle rue dans la géographie berlinoise. Le protagoniste d'*Histoire de l'homme (…)* réussit finalement à joindre sa femme et pourra laisser Berlin et ses mauvais souvenirs derrière lui, tout comme le roman de Périklès Monioudis semble croire à une nouvelle chance pour Martin et sa femme. C'est aussi par un départ que se conclut *Spielzone* où Katharina décide, pleine d'espoir, d'aller tenter une nouvelle vie en Italie. Elisabeth retrouve son fils et sa sérénité dans l'été berlinois de *Die freien Frauen*. Pour Cendrey et Santoni, l'optimisme n'est en revanche pas de mise. Si dans *Berlin Trafic*, le narrateur porte déjà dans son nom sa volonté de guérison : Salv et son destin salvateur, le récit se conclut de façon ambiguë, laissant le lecteur envisager un suicide lié à une trop grande absorption de drogue, tandis que la volonté d'Honecker d'en finir se précise dans les derniers chapitres du roman dont les dernières lignes sont transparentes sur le destin du personnage :

> Il approcha de sa tempe le canon de l'arme, confiant dans le fait que cette cible-là était immanquable, qu'il allait faire une chose simple et que la simplicité allait lui réussir.[738]

[737] Cécile WAJSBROT et Brigitte BAUER, *Fugue*, *op. cit.*, p. 84.
[738] Jean-Yves CENDREY, *Honecker 21*, *op. cit.*, p. 223.

. Conclusion

Cinq écrivains ont accepté de répondre à nos questions : Tanja Dückers, Irina Liebmann et Jean-Philippe Toussaint que nous avons eu la chance de rencontrer, et Périklès Monioudis et Cécile Wajsbrot qui ont accepté de répondre par voie électronique. Leurs réponses offrent un contrepoint à notre analyse et permet de compléter notre réflexion sur Berlin en tant qu'objet littéraire. Ces questionnaires sont retranscrits en intégralité dans notre annexe, notre analyse en reproduit ici certaines citations.

. *Attractivité de Berlin*

Notre introduction posait la question de l'attractivité de Berlin en tant que ville littéraire. S'il est difficile d'établir un compte précis du nombre d'écrivains résidant sur le sol berlinois et d'établir précisément les raisons qui poussent les écrivains allemands ou étrangers à s'y installer, même temporairement, les auteurs de notre corpus témoignent des nombreux programmes de bourse qui permettent aux écrivains d'y séjourner. Cécile Wajsbrot et Jean-Philippe Toussaint ont ainsi bénéficié de la même bourse, le Berliner Künstler Programm du DAAD (Office allemand d'échanges universitaires). Périklès Monioudis a lui pu profiter d'une bourse du Berliner Senat im Literarischen Colloquium Berlin. Ce séjour originel a souvent fait l'objet d'une prolongation : Cécile Wajsbrot vit maintenant entre Paris et Berlin tandis que Périklès Monioudis est resté 12 ans dans la capitale allemande parce qu'il s'y sentait bien, évoquant le climat littéraire de la ville.
Quant à Tanja Dückers et à Irina Liebmann, le lien qui les unit à Berlin remonte à l'enfance. Tanja Dückers qui se décrit comme une « aborigène » a grandi à Berlin-Ouest et vit maintenant dans un ancien quartier de l'Est, tandis qu'Irina Liebmann a passé une partie de son enfance à Berlin-Est (la période allant de 1945 à 1953). Les deux femmes se déclarent profondément attachées à la ville.
Ainsi, si les motivations de départ peuvent d'être d'ordre professionnel (une bourse, le choix d'une capitale pour faire carrière), Berlin est décrite par l'ensemble de nos auteurs comme une ville attractive, dont il est difficile de partir, en témoigne la remarque de Cécile Wajsbrot : « Je l'ai dit quelquefois, c'est une ville dangereuse, comme le chant des sirènes. Une fois qu'on l'a connue, on ne peut plus en partir ».

. *Berlin à l'aube du XX° siècle*

Quelles raisons avancent nos auteurs pour justifier de cette attractivité ? Elles sont multiples. Mais la diversité de Berlin semble marquer particulièrement Cécile Wajsbrot (« Berlin est si divers et si vaste… J'aime les cimetières, j'aime les forêts, l'impression d'une forêt en pleine ville ou plutôt d'une ville en pleine forêt, j'aime certains lieux abandonnés et j'aime le sentiment de la nuit à Berlin ») et Tanja Dückers (« Also Berlin hat extrem verschiedene Bezirke und verschiedene Seiten. Und es sind so viele Zeitalter hier parallel. Das ist sehr spannend »).

Si les métamorphoses de la ville ne font pas l'unanimité, cette ville qui se reconstruit intéresse nécessairement nos auteurs. Tous ont suivi de près les grandes évolutions architecturales de la ville et citent spontanément le chantier de la Potsdamer Platz, le plus emblématique de ces transformations mais pour beaucoup le plus raté : Jean-Philippe Toussaint n'aime pas la Potsdamer Platz et seul le Sony-Center semble réussi pour Tanja Dückers, Irina Liebmann est cependant moins critique. Si nous n'avons pu recueillir l'opinion d'Arnaud Cathrine, rappelons que c'est dans Exercices *de deuil* que se trouve la description la plus élogieuse de ce grand projet architectural.

En revanche Mitte est un exemple réussi pour Irina Liebmann et Jean-Philippe Toussaint. C'est aussi leur quartier préféré. L'omniprésence de ce quartier dans notre corpus d'œuvres, si central pour l'identité berlinoise, y trouve une nouvelle justification. Irina Liebmann qui vit à Mitte, lui a consacré plusieurs ouvrages (entre autres *Stille Mitte in Berlin).* Pour Cécile Wajsbrot, l'imaginaire du chantier n'est jamais loin quand il s'agit d'évoquer les mutations berlinoises : « Avant tout, c'est cela que j'aime à Berlin, qu'il y ait des transformations, du mouvement. Tous ces chantiers, même s'il y en a moins qu'avant. On a l'impression qu'ici, on croit en l'avenir, qu'on mise sur l'avenir ».

Si nos auteurs interrogés jugent tous Berlin comme une ville cosmopolite où l'on entend parler les langues les plus diverses, Tanja Dückers et Périklès Monioudis trouvent usurpé le terme de *Weltstad* (ville monde) qui lui est parfois accolé : notre hypothèse tendrait à penser que côté allemand, l'image de Berlin comme ville « provinciale » a encore de beaux jours devant elle. Nos auteurs n'évoquent pas spontanément Berlin comme symbole d'un pouvoir politique, seul Périklès Monioudis choisit de faire référence à Schröder et Merkel alors que nous l'interrogions sur les personnes à associer à la ville.

Si le poids de l'histoire douloureuse de la ville est encore palpable pour nos écrivains, la façon de vivre cet héritage diverge nécessairement. Cécile Wajbsrot (née en 1954) énonce « L'histoire, la commémoration, le travail sur le passé » tandis que Irina Liebmann (née en 1943) rappelle les nombreuses destructions qui ont jalonné l'histoire berlinoise. Cette singularité d'une ville où l'histoire est partout se retrouve dans leurs œuvres, qui font davantage référence à des périodes plus anciennes (l'empire et la ville partagée chez Liebmann, le Mur omniprésent dans *Caspar*

Friedrich Strasse) que les autres romans du corpus. Seules auteurs ayant choisi un narrateur originaire de l'ancien Berlin-Est et appartenant à une génération qui a connu l'érection du Mur, la vision de Berlin s'inscrit nécessairement pour elle dans une perspective historique.

A l'opposé, Tanja Dückers (née en 1968) célèbre en Berlin une ville jeune, créative, bastion rebelle où le contrôle social est faible. Jean-Philippe Toussaint (né en 1957), l'impression de l'histoire omniprésente s'est vite évanouie à son arrivée dans la capitale allemande :

> En fait Berlin a un tel poids symbolique, historique etc… que je voulais en faire une ville a-historique. Un peu dans la perception que j'avais. J'avais une trentaine d'années quand j'allais à Berlin, et les allemands de trente ans, de ma génération, voyaient Berlin comme une ville neuve, ils ne voyaient pas le poids. Je me souviens que la première fois que j'ai été en Allemagne, c'était il y a trente ans, c'était à Munich, j'étais invité, je regardais par la fenêtre et j'imaginais des hommes armés, un nazi, l'histoire… Et après, en ayant vécu à Berlin pendant un an, cette image a complètement disparu. Mais je me souviens, la première fois c'est vraiment comme ça que j'ai regardé le ciel de ma chambre d'hôtel, au lever du jour à Munich et je cherchais les bombardiers ou je sais pas quoi…

Ainsi, l'appréhension de la ville se nourrit de l'expérience de son auteur : l'enfance d'Irina Liebmann a été marquée par la guerre, tandis que le grand-père de Cécile Wajsbrot a été déporté et sa mère a échappé de peu à la rafle du Vel' d'Hiv. Les deux femmes ne cachent pas l'influence de leur histoire familiale sur leur œuvre. Ainsi l'appartenance à une génération peut conduire à des différences importantes de perception de la ville et de son histoire pour Phil Langer :

> In Bezug auf eine jüngere Generation, die erst nach 1989 mit dem Schreiben begann, wird demgegenüber ein « Abschied von der Geschichte » konstatiert.[739]

Dans notre corpus, cette hypothèse se vérifie : Inka Parei (1er roman en 1999), Arnaud Cathrine (1er roman en 1998), Tanja Dückers (1er ouvrage publié en 1996), Julien Santoni (*Berlin Trafic* est sorti en 2008) appartiennent à cette nouvelle génération d'auteurs où Berlin s'incarne comme une ville du renouveau, et où la chute du Mur est le dernier événement historique encore perceptible dans la géographie actuelle de la ville.

De même les réponses de nos auteurs témoignent de nombreuses convergences sur la situation actuelle de Berlin, rendant difficile l'idée d'une appréhension de la ville qui serait tributaire de l'origine géographique de nos auteurs. Les points de vue d'Irina Liebmann et de Cécile Wajsbrot et l'image de Berlin qui se dégage de leurs œuvres se rejoignent, tandis que les romans d'Arnaud Cathrine et de Tanja Dückers lient de façon sensible la ville avec le thème de l'adolescence. Notre approche comparative touche ici à ses limites : l'appartenance à un champ littéraire national ne présage en rien de l'appréhension qui va être fait de la situation actuelle de Berlin. Seule exception pour Andreas Erb, les auteurs originaires de l'ex-Allemagne de l'Est (pour notre corpus

[739] Phil C. LANGER, *Kein Ort. Überall*, *op. cit.*, p. 49.

Irina Liebmann), privilégient Berlin comme un lieu de mémoire de leur histoire passée, délaissant davantage l'imagerie du chantier omniprésente :

> Die medienwirksam aufbereiteten Ereignisse um die ‚wiedervereinigte' Stadt einerseits, eine Generation von Autoren und Autorinnen andererseits, die sich vor allem von der Dynamik der ‚Baustelle' samt aller Widersprüche fasziniert zeigen, sind dabei Faktoren, die eher das ‚Westinteresse' an der Stadt beschreiben. Die ostdeutschen Autorinnen haben einen anderen Zugriff zu ihrer alten Hauptstadt. Diese instrumentalisieren […] nach der ‚Wende' die Stadt als spezifischen Erinnerungs-Ort, richten den Blick auf die Stadt und von dort aus zurück auf die Lebensperspektiven, das heißt auf den politischen wie sozialen Alltag innerhalb der DDR. Während viele (westdeutsche) SchriftstellerInnen Berlin (wenn überhaupt) erst nach der ‚Wende' aufsuchen, um die Stadt zum Ort ihrer Inszenierungen zu machen, schreibt eine große Zahl von ostdeutschen AutorInnen aus einer intimen Kenntnis der Stadt heraus…[740]

Ainsi les auteurs de l'ex-Allemagne de l'est sont davantage sensibles à la question de la nouvelle identité allemande et à l'image d'une ville qu'ils connaissent bien quand les ex-Allemands de l'Ouest se concentrent sur les transformations qui agitent la ville.

. *L'espace : un enjeu essentiel pour l'écriture*

Chez les auteurs que nous avons pu interroger, tous reconnaissent une attention privilégiée à l'espace et y voient un élément essentiel de leur poétique romanesque. Pour Périklès Monioudis, si l'espace est important, nul besoin d'enquête préalable, l'écrivain suissse cherche davantage à s'imprégner d'une atmosphère. Cécile Wajsbrot évoque un « ancrage » nécessaire, qui témoigne de sa volonté de partir du réel : « Même si je ne sais pas grand-chose avant de commencer un roman, j'ai toujours besoin d'avoir une idée précise du lieu où il se déroulera. De façon générale, je situe toujours mon récit dans un lieu que je connais, où je suis déjà allée ». Tanja Dückers rappelle l'inscription de son oeuvre dans une tradition réaliste où le lieu est donc une composante essentielle du récit. Irina Liebmann y voit une clé pour appréhender notre condition humaine : « Raum ist das, wo wir uns bewegen, wo wir leben. Es gibt diesen Satz, den ich nur unterstreichen kann, von dem sowjetischen Schriftsteller, Juri Trifonow. Der hat gesagt, es ist das Wichtigste und Schrecklichste im Leben eines Menschen Zeit und Ort seines Lebens zu begreifen. Zeit und Ort zusammen ».

Jean-Philippe Toussaint nuance cette volonté de partir du réel et distingue deux types d'espaces auquel il a recours dans ses œuvres : « [...] il y a deux sortes de villes dans mes livres, celles qui sont inconscientes parce que le narrateur est quelque part, et celle où cela fait partie du projet, par exemple Berlin, cela faisait vraiment partie du projet que le livre se passe à Berlin, et c'est un thème du livre ».

[740] Andreas ERB, « Neues gibt es aus den Städten – aus den Städten gibt es nichts », *in* Andreas ERB (dir.), *Baustelle Gegenwartsliteratur, Die neunziger Jahre*, Wiesbaden, VS Verlag für Sozialwissenschaften, 1998, p. 167.

Notre analyse qui a mis en lumière l'évidence d'une attention particulière à l'espace dans les romans de notre corpus s'en trouve confirmée. Le lieu participe de la genèse de l'œuvre et témoigne des rapports encore très sensibles entre roman urbain et tradition réaliste. Le recours à des travaux de repérages ou d'études préalables chez des auteurs comme Dückers ou Wajsbrot témoignent encore de cette volonté de saisir le réel et où la perspective documentaire n'est pas totalement absente.

. *Le choix d'un objet réel : Berlin.*

Car la ville inspire. Si pour Irina Liebmann et Tanja Dückers écrire sur une ville qu'elles connaissent si bien et dont l'histoire complexe les passionne, semble relever de l'évidence, Cécile Wajsbrot et Jean-Philippe Toussaint témoignent d'un processus plus long. Le projet initial de Jean-Philippe Toussaint était d'apprendre l'allemand, c'est à son départ que l'idée d'écrire un roman berlinois s'est imposée. De même Cécile Wajsbrot évoque une fascination à l'origine de ce désir d'écrire : « Je n'ai pas choisi d'écrire sur Berlin. [...] J'aime Berlin comme on peut aimer quelqu'un et quand on aime quelqu'un, on a envie d'en parler, et j'ai donc envie de parler de Berlin. Cette ville m'inspire ».

. *Intertextualité berlinoise*

Y'a-t-il des œuvres fondatrices immédiatement présentes dans notre imaginaire de Berlin ? La réponse est oui. Spontanément, tous nos auteurs qui acceptent de donner des références, évoquent le *Berlin Alexanderplatz* de Döblin, même si Toussaint avoue ne pas l'avoir lu (il cite également Noteboom qui apparaît dans son roman). Cécile Wajsbrot cite également Fallada et l'écrivain japonais Kenzaburo Oê tandis que Tanja Dückers témoigne d'une culture encyclopédique sur la ville, évoquant surtout des auteurs contemporains allemands (Thomas Brussig, Judith Hermann et Katja Lange-Müller). Deux auteurs convoquent également des références cinématographiques : Toussaint (les films de Wenders *Der Himmel über Berlin* et *In Weiter Ferne, so nah!*) et Dückers (qui se concentre là aussi sur des références très contemporaines : *Lola rennt, Prinzessinenbad*, et *Herr Lehmann*).

Leurs réponses renseignent là encore sur la dimension internationale du destin berlinois. Les films de Wenders sont restés célèbres dans le monde entier, de même le choix de références étrangères (Oê, Noteboom) témoigne d'un intérêt pour la capitale allemande qui transcende les frontières nationales. Il n'est donc pas de point de vue plus légitime qu'un autre, chacun peut s'exprimer sur le destin berlinois. Notre perspective comparatiste, en intégrant des auteurs de

littératures différentes, s'est fait le témoin des spécificités de ce nouveau champ littéraire de l'extrême contemporain où s'élabore une nouvelle culture littéraire mondialisée et caractérisée par de nombreuses interactions culturelles. Si *Berlin Alexanderplatz* reste un modèle incontournable, et peut-être indépassable, gageons que la capitale allemande n'a pas fini d'inspirer…

. Bibliographie

Corpus

ARROU-VIGNOD Jean-Philippe, *Histoire de l'homme que sa femme vient de quitter*, Paris, Gallimard, 1999, 121 p.

CATHRINE Arnaud, *Faits d'hiver*, Paris, L'Ecole des Loisirs, coll. « Medium », 2004, 112 p.

CATHRINE Arnaud, *Exercices de deuil*, Paris, Verticales, coll. « Minimales », 2004, 128 p.

CENDREY Jean-Yves, *Honecker 21*, Arles, Actes Sud, 2009, 222 p.

DÜCKERS Tanja, *Spielzone*, Berlin, Aufbau Taschenbuch Verlag, 1999, 207 p.

LIEBMANN Irina, *Die freien Frauen*, Berlin, Berlin Verlag, 2004, 211 p.

MONIOUDIS Perikles, *Palladium*, Berlin, Berlin Verlag, 2000, 194 p.

PAREI Inka, *Die Schattenboxerin*, Frankfurt am Main, Schöffling, 1999, 182 p.

SANTONI Julien, *Berlin trafic*, Paris, Grasset, 2008, 321 p.

SCHNEIDER Peter, *Eduards Heimkehr*, Reinbeck, Rowohlt, coll. « Rororo », 2000, 406 p.

TOUSSAINT Jean-Philippe, *La Télévision*, Paris, Editions de Minuit, 1997, 269 p.

WAJSBROT Cécile, *Caspar-Friedrich-Strasse*, Paris, Zulma, 2002, 113 p.

WAJSBROT Cécile et BAUER Brigitte, *Fugue*, Tournai, Estuaire, coll. « Carnets littéraires », 2005, 89 p.

Corpus Complémentaire

BENJAMIN Walter, *Enfance berlinoise vers 1900 : Version dite de Giessen*, Paris, Editions de l'Herne, 2012, 144 p.

BERNARD Maïté, *Trois baisers*, Paris, Syros, coll. « Tempo + », 2010, 258 p.

BRUSSIG Thomas, *Helden wie wir*, Frankfurt am Main, Fischer, 1998, 336 p.

CATHRINE Arnaud, *Three times*, http://www.arnaudcathrine.com/pdfs/three-times.pdf, consulté le 25 mars 2012.

CENDREY Jean-Yves, *Les jouets vivants*, Paris, Editions de l'Olivier, 2005, 316 p.

CLEZIO Jean-Marie Gustave LE, *Mondo et autres histoires*, Paris, Gallimard Jeunesse, coll. « Grand format littérature », 2009, 384 p.

CLEZIO Jean-Marie Gustave LE, *Pawana*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Junior », 2008, 96 p.

DESHORS Sylvie, *Anges de Berlin*, Rodez, Editions du Rouergue, coll. « DoAdo noir », 2007, 207 p.

EHRET Marie-Florence, *Berlin 73*, Saint-Herblain, Gulf Stream Editeur, coll. « L'histoire comme un roman », 2009, 148 p.

F. Christiane, *Moi, Christiane F., 13 ans, droguée, prostituée...*, traduit par Léa MARCOU, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1983, 339 p.

GOLL Yvan, *Sodome et Berlin*, Paris, Circé, 1995, 128 p.

HESSEL Franz, *Promenades dans Berlin*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1989, 259 p.

HILAIRE Kits, *Berlin, dernière*, Paris, Flammarion, 1990, 172 p.

ISHERWOOD Christopher, *Adieu à Berlin*, traduit par Ludmila STAVITSKY, Paris, Hachette Littératures, 2002, 300 p.

KARA Yadé, *Selam Berlin*, Zürich, Diogenes, 2003, 384 p.

KASTNER Erich, *Emile et les détectives*, traduit par Anne GEORGE, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Jeunesse », 2007, 221 p.

KRACAUER Siegfried, *Rues de Berlin et d'ailleurs*, traduit par Jean-François BOUTOUT, Paris, Le Promeneur, 1995, 192 p.

KRACHT Christian, *Faserland*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 2002, 160 p.

LAFORGUE Jules, *Berlin, la cour et la ville: Suivi de Une vengeance à Berlin*, Paris, Editions l'Escalier, 2010, 126 p.

LEFEBVRE Noémi, *L'autoportrait bleu*, Paris, Gallimard, coll. « Verticales », 2009, 144 p.

LIEBMANN Irina, *Das Lied vom Hackeschen Markt: Drei politische Poeme*, Berlin, Hanani, 2012, 112 p.

LIEBMANN Irina, *Stille Mitte von Berlin. Eine Recherche rund um den Hackeschen Markt.*, Berlin, Nicolaische Verlagsbuchhandlung, 2002, 106 p.

NEIDHARDT Fred, *La peur du rouge*, Paris, Guy Delcourt, 2010, 124 p.

PAREI Inka, *La boxeuse d'ombres*, traduit par Léa MARCOU, Paris, Pauvert, 2001, 248 p.

PETZOLD Christian, *Gespenster*, Project X, 2005.

PRIGENT Christian, *Berlin, deux temps, trois mouvements*, Paris, Zulma, 1999, 154 p.

REGENER Sven, *Herr Lehmann*, Berlin, Eichborn, 2001, 297 p.

ROTH Joseph, *A Berlin*, traduit par Pierre GALLISSAIRES, Monaco, Editions du Rocher, coll. « Anatolia », 2003, 203 p.

ROTH Joseph, *Automne à Berlin*, Paris, La Quinzaine Litteraire, 2000, 265 p.

RUTTMANN Walter, *Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt*, Fox Europa, 1927.

SCHNEIDER Peter, *Chute libre à Berlin*, traduit par Nicole CASANOVA, Paris, Grasset, 2000, 370 p.

WAJSBROT Cécile, « Traverser les grandes eaux », *in* Roswitha BOHM et Margarete ZIMMERMANN (dirs.), *Du silence à la voix - Studien zum Werk von Cécile Wajsbrot*, Göttingen, V&R unipress, 2010, pp. 47-58.

WAJSBROT Cécile, *Mémorial*, Paris, Zulma, 2005, 173 p.

WAJSBROT Cécile, *Beaune la Rolande*, Paris, Zulma, 2004, 56 p.

WAJSBROT Cécile, *Pour la littérature*, Paris, Zulma, 1999, 78 p.

WAJSBROT Cécile, *La trahison*, Paris, Zulma, 1998, 189 p.

Une femme à Berlin: Journal 20 avril-22 juin 1945, traduit par Françoise WUILMART, Paris, Folio, 2008, 400 p.

Berlin dans la littérature

BACH Ansgar (dir.), *Berlin. Ein literarischer Reiseführer*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2007, 208 p.

BENYAHIA-KOUIDER Odile, *Berlin, capitale des écrivains français*, http://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20121122.OBS0218/berlin-capitale-des-ecrivains-francais.html, consulté le 20 mars 2014.

BIENERT Michael (dir.), *Mit Brecht durch Berlin: Ein literarischer Reiseführer*, Frankfurt am Main, Insel Verlag, coll. « Suhrkamp », 1998, 284 p.

BRADY Phillip, « Symphony and Jungle-Noises », *in* Derek GLASS, Dietmar RÖSLER et John J. WHITE (dirs.), *Berlin: eine Grossstadt im Spiegel der Literatur*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1989, pp. 83-106.

BUDE Heinz, *Generation Berlin*, Berlin, Merve Verlag, 2001, 96 p.

COSIC Bora, DÜCKERS Tanja, FUCHS Kirsten, KEIDTEL Matthias et GLÄSER Andreas, *Raus aus der Stadt! - Eine Berlin-Brandenburger Anthologie*, Berlin, Satyr Verlag, 2006, 160 p.

EGGERT Harmut, « Alfred Döblin und die Berliner Literaturszene. Eine Topographie zwischen « Altem » und « Neuem » Westen », *in* Matthias HARDER et Almut HILLE (dirs.), *« Weltfabrik Berlin »: eine Metropole als Sujet der Literatur ; Studien zu Literatur und Landeskunde*, Würsburg, Königshausen & Neumann, 2006, pp. 83-98.

ERB Andreas, « Neues gibt es aus den Städten – aus den Städten gibt es nichts », *in* Andreas ERB (dir.), *Baustelle Gegenwartsliteratur, Die neunziger Jahre*, Wiesbaden, VS Verlag für Sozialwissenschaften, 1998, pp. 167-185.

ERNST Ingrid (dir.), *Berlin: anthologie littéraire*, Quai Voltaire, 1993, 296 p.

FEYERABEND Wolfgang, *Berlin: Eine literarische Entdeckungsreise*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2010, 223 p.

FEYERABEND Wolfgang, *Spaziergänge durch Fontanes Berlin*, Hamburg, Arche Verlag, 2008, 184 p.

GEISSLER Peter (dir.), *Berlin ist ein Gedicht: lyrische Grüsse aus der Hauptstadt*, Frankfurt am Main, Fischer, 2001, 140 p.

GERSTENBERGER Katharina, *Writing the New Berlin: The German Capital in Post-Wall Literature*, Rochester, Camden House, 2008, 220 p.

GLASS Derek, RÖSLER Dietmar et WHITE John J. (dirs.), *Berlin: eine Grossstadt im Spiegel der Literatur*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1989, 228 p.

GOMMEL Julia et GOMMEL Steffen (dirs.), *Berlin: Eine Lese-Verführung*, Frankfurt am Main, Fischer, 2009, 288 p.

GOTTHARD Erler, « Theodor Fontane », *in* Günther RÜHLE (dir.), *LiteraturOrt Berlin*, Berlin, Argon Verlag, 1994.

GÜNTHER Herbert (dir.), *Hier schreibt Berlin: Eine Anthologie*, Berlin, Ullstein, 1998, 333 p.

HARDER Matthias et HILLE Almut, *« Weltfabrik Berlin »: eine Metropole als Sujet der Literatur ; Studien zu Literatur und Landeskunde*, Würsburg, Königshausen & Neumann, 2006, 308 p.

HUYSSEN Andreas, « The Voids of Berlin », *Journal of Critical Inquiry*, Automn/1997.

JOLLES Charlotte, « ‚Berlin wird Weltstadt': Theodor Fontane und der Berliner Roman seiner Zeit », *in* Derek GLASS, Dietmar RÖSLER et John J. WHITE (dirs.), *Berlin: eine Grossstadt im Spiegel der Literatur*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, coll. « Publication of the Institute of Germany Studies », 1989, pp. 50-69.

KRISTEL Le Pollotec (dir.), *La goût de Berlin*, Paris, Mercure de France, coll. « Le petit Mercure », 2008, 128 p.

LANGER Phil C., *Kein Ort. Überall: die Einschreibung von « Berlin » in die deutsche Literatur der neunziger Jahre*, Berlin, Weidler, 2002, 276 p.

LEDANFF Susanne, *Hauptstadtphantasien: Berliner Stadtlektüren in der Gegenwartsliteratur 1989-2008*, Bielefeld, Aisthesis Verlag, 2009, 676 p.

MANGOLDT Renate von, *Berlin literarisch: 120 Autoren aus Ost und West*, Berlin, Argon Verlag, 1988, 266 p.

OBERHAUSER Fred et HENNEBERG Nicole, *Literarischer Führer Berlin*, Frankfurt am Main, Insel Verlag, coll. « Suhrkamp », 1998, 540 p.

RADISCH Iris, *Berliner Jugendstil*, http://www.zeit.de/2003/06/tristesse, consulté le 5 juillet 2014.

RÜHLE Günther (dir.), *LiteraturOrt Berlin*, Berlin, Argon Verlag, 1994, 200 p.

SPEIER Hans (dir.), *Berlin, mit deinen frechen Feuern: 100 Berlin-Gedichte*, Stuttgart, Reclam, 1997, 142 p.

STEINERT Hajo, « Döblin, dringend gesucht ! Berlin-Romane der neunziger Jahre », *in* Christian DÖRING (dir.), *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur wider ihre Verächter*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1995, pp. 243-254.

TATE Dennis, « The socialist Metropolis? Images of the East Berlin in the Literature of the GDR », *in Berlin Literary Images of a City Eine Großstadt im Spiegel der Literatur*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1989, pp. 146-161.

WHITE John J., « Sexual mecca, nazi metropolis, city of doom: the pattern of English, Irish and American reactions to the Berlin of the inter war years », *in* Derek GLASS, Dietmar RÖSLER et John J. WHITE (dirs.), *Berlin: eine Grossstadt im Spiegel der Literatur*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1989, pp. 115-126.

ZIMMERMANN Margarete (dir.), *« Ach, wie gut schmeckt mir Berlin »: Französische Passanten im Berlin der zwanziger Jahre und frühen dreißiger Jahre*, Berlin, Das Arsenal, 2010, 290 p.

Berliner Autoren Führungen | auf den Spuren berühmter Dichter wandeln, http://berliner-autoren-fuehrungen.de/, consulté le 5 mars 2013.

Berlin dans les sciences humaines

ANKER J. VON, FALKNER M., KÖHLER B. et NÖHRING J., *Radboom führt zu Stau auf Berlins Fahrradwegen*, http://www.morgenpost.de/berlin/article1598386/Radboom-fuehrt-zu-Stau-auf-Berlins-Fahrradwegen.html, consulté le 12 septembre 2013.

BAEHR Ulrich (dir.), *Mythos Berlin: Wahrnehmungsgeschichte einer industriellen Metropole*, Berlin, Verlag Ästhetik und Kommunikation, 1984, 119 p.

BENJAMIN Walter, « Expérience et pauvreté », *in Oeuvre, tome 2*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essai », 2000, pp. 364-372.

BRAKE Klaus, « Métamorphoses berlinoises », *in* Gilles DUHEM, Boris GRESILLON et Dorothée KOHLER (dirs.), *Paris-Berlin : regards croisés sur deux capitales européennes*, Paris, Anthropos, coll. « Villes », 2000, pp. 215-228.

CHARPIOT Roland, *Histoire de Berlin*, Paris, Vuibert, 2006, 286 p.

COTE Jean-François, « Le spectacle du monde: Nouvelles formes du cosmopolitisme et espaces-temps fracturés des métropoles contemporaines », *Sociologie et sociétés*, 2005, vol. 37, n° 1, pp. 231-260.

DUHEM Gilles, GRESILLON Boris et KOHLER Dorothée (dirs.), *Paris-Berlin : regards croisés sur deux capitales européennes*, Paris, Anthropos, coll. « Villes », 2000, 282 p.

ECKHARD Ulrich, *750 Jahre Berlin: Stadt der Gegenwart : Lese- und Programmbuch zum Stadtjubiläum*, Ullstein, 1986, 356 p.

ETIENNE François et SCHULZE Hagen (dirs.), *Deutsche Erinnerungsorte*, München, C. H. Beck Verlag, 2001, vol.1, 742 p.

ETIENNE François et SCHULZE Hagen (dirs.), *Deutsche Erinnerungsorte*, München, C. H. Beck Verlag, 2001, vol.2, 738 p.

ETIENNE François et SCHULZE Hagen (dirs.), *Deutsche Erinnerungsorte*, München, C. H. Beck Verlag, 2001, vol.3, 784 p.

FRANÇOIS Étienne, « Introduction », *in* Etienne FRANÇOIS et Hagen SCHULZE (dirs.), *Mémoires allemandes*, Paris, Gallimard, 2007, p. 18.

FÜZESSERY Stéphane, « L'emblème et le symbole. Un siècle d'imageries cinématographiques de la porte de Brandebourg », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2001, vol. 72, n° 1, pp. 89-96.

GRESILLON Boris, « Les hauts lieux berlinois : une réappropriation problématique », *in Berlin mémoires*, Paris, Gallimard, coll. « Les temps modernes », n° 625, 2003, pp. 119-127.

GRESILLON Boris, *Berlin, métropole culturelle*, Paris, Belin, 2002, 351 p.

GRESILLON Boris et KOHLER Dorothee, « Berlin, capitale en attente », *Hérodote*, 14 avril 2001, vol. 2, n° 101, pp. 96-121.

HAÜSSERMANN Hartmut, « Transformations socio-spatiales à Berlin : une évolution entre permanence et mutation », *in* Gilles DUHEM, Boris GRESILLON et Dorothée KOHLER (dirs.), *Paris-Berlin : regards croisés sur deux capitales européennes*, Paris, Anthropos, coll. « Villes », 2000, pp. 133-152.

JANETZKI Ulrich et BECKER Jürgen J., *Die Stadt nach der Mauer*, Berlin, Ullstein, 1998, 239 p.

LAPLANCHE-SERVIGNE Soline, *Artistes et mobilité, les plasticiens français à Berlin aujourd'hui*, Mémoire de fin d'études, Institut d'Etudes Politiques de Lyon, Université Lumière Lyon 2, Lyon, 2003.

LINDNER Rolf, « Le grand récit des crottes de chien. De la mythographie de Berlin », *Sociologie et sociétés*, 2005, vol. 37, n° 1, pp. 217-229.

ROBIN Régine, *La mémoire saturée*, Paris, Stock, 2003, 524 p.

ROBIN Régine, *Berlin chantiers : Un essai sur les passés fragiles*, Paris, Stock, 2001, 446 p.

RÜRUP Reinhard, « Vergangenheit und Gegenwart der Geschichte: 750 Jahre Berlin », *in* Ulrich ECKHARD (dir.), *750 Jahre Berlin. Stadt der Gegenwart*, Berlin, Ullstein, 1986, pp. 66-143.

RUYTER Thibaut DE, « Berlin, ville transit », *Artpress 2*, août 2006, n° 2, pp. 5-14.

SCHULTZ John, « Berliner Schnauze: Divergence of Modern Berlinisch from High German », *Perspectives: Student Journal of Germanic and Slavic Studies*, 2006, vol. 14.

SEWING Werner, « Herz, Kunstherz oder Themenpark? Deutungsversuche des Phänomens Potsdamer Platz », *v. Rauch, Yamin und Jochen Visscher: Der Potsdamer Platz-Urbane Architektur für das neue Berlin. Berlin*, 2000.

SIEBEL Walter, *Die europäische Stadt*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004, 480 p.

TERRAY Emmanuel, « Berlin : mémoires entrecroisées », *Terrain*, septembre 1997, n° 29, pp. 31-42.

VERNET Daniel, *Le roman de Berlin*, Édition : Editions du Rocher., Monaco, Editions du Rocher, coll. « Documents », 2005, 178 p.

Eléments de comparaisons statistiques entre Paris et Berlin, Paris, CIDAL (Centre d'Information et de Documentation de l'Ambassade d'Allemagne), 2007.

Prostitution in Berlin, http://www.spirit-of-berlin.de/prostitution/, consulté le 25 juillet 2013.

Statistik Berlin Brandenburg, https://www.statistik-berlin-brandenburg.de/, consulté le 10 avril 2013.

Littérature contemporaine

ARAMBASIN Nella, *Littérature contemporaine et « histoires » de l'art: récits d'une réévaluation*, Genève, Librairie Droz, 2007, 440 p.

AUGER Marie-Claude, *Une tentatrice redoutable : la télévision chez Jean-Philippe Toussaint et Serge Joncour*, Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales en vue de l'obtention du grade de M.A. en littératures de langue française, Université de Montréal, Montréal, 2011, 94 p.

BARTHELEMY-TORAILLE Françoise, « Écritures renouvelées : l'humour dans les jeunes littératures de langue allemande », *Germanica*, 1 décembre 2006, n° 39, pp. 13-25.

BESSING Joachim, STUCKRAD-BARRE Benjamin VON, KRACHT Christian, NICKEL Eckhart et SCHÖNBURG Alexander VON, *Tristesse Royale: Das popkulturelle Quintett*, Berlin, List Taschenbuch Verlag, 2001, 201 p.

BLUHM Lothar, « Standortbestimmungen. Anmerkungen zu den Literaturstreits der 1990er Jahre in Deutschland – eine kulturwissenschaftliche Skizze », *in* Clemens KAMMLER et Torsten PFLUGMACHER (dirs.), *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur seit 1989: Zwischenbilanzen - Analysen - Vermittlungsperspektiven*, Heidelberg, Synchron, 2004, pp. 61-73.

BOHM Roswitha, « « Rien ne retient mon regard »-Text-Bild-Relationen in Fugue », *in* Roswitha BOHM et Margarete ZIMMERMANN (dirs.), *Du silence à la voix - Studien zum Werk von Cécile Wajsbrot*, Göttingen, V&R unipress, 2010, pp. 207-222.

BOHM Roswitha et ZIMMERMANN Margarete (dirs.), *Du silence à la voix - Studien zum Werk von Cécile Wajsbrot*, Göttingen, V&R unipress, 2010, 245 p.

CHAPERON Danielle, *La fiction en question*, http://www.unil.ch/fra/page20277.html, consulté le 16 juin 2010.

CLAIR Lucie, *Exercices de deuil*, http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?Id=19342, consulté le 15 juin 2014.

DELBRASSINE Daniel, *Le roman pour adolescents aujourd'hui : écriture, thématiques et réception*, Créteil, CRDP Académie de Créteil, coll. « Argos Références », 2006, 444 p.

ETTE Ottmar, « Caspar-Friedrich-Strasse », *in* Roswitha BOHM et Margarete ZIMMERMANN (dirs.), *Du silence à la voix - Studien zum Werk von Cécile Wajsbrot*, Göttingen, V&R unipress, 2010, pp. 223-240.

FLIEDER Laurent, *Le roman français contemporain*, Paris, Seuil, coll. « Memo », n° 99, 1998, 96 p.

FÖRSTER Nikolaus, *Die Wiederkehr des Erzählens: deutschsprachige Prosa der 80er und 90er Jahre*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1999, 280 p.

GATEAU Marguerite, « La place de la radio dans l'oeuvre de Cécile Wajsbrot », *in* Roswitha BOHM et Margarete ZIMMERMANN (dirs.), *Du silence à la voix - Studien zum Werk von Cécile Wajsbrot*, Göttingen, V&R unipress, 2010, pp. 157-164.

HORVATH Christina, *Le roman urbain contemporain en France*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, 264 p.

ILLIES Florian, *Generation Golf: Eine Inspektion*, Frankfurt am Main, Fischer, 2001, 224 p.

KRAUSS Hannes, « Die Wiederkehr des Erzählens. Neue Beispiele der Wendeliteratur », *in* Clemens KAMMLER et Torsten PFLUGMACHER (dirs.), *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur seit*

1989: Zwischenbilanzen - Analysen - Vermittlungsperspektiven, Heidelberg, Synchron, 2004, pp. 97-108.

LAUTERWEIN Andréa, « La Petite fille de Günter Grass ? Tu parles ! Entretien avec l'écrivain Tanja Dückers sur le nouveau réalisme des jeunes générations », *Documents, Revue du dialogue franco-allemand*, 2001, vol. 4, pp. 110-118.

LEBRUN Jean-Claude, *Critique de « La télévision »*, http://www.humanite.fr/node/151442, consulté le 12 mars 2012.

LEROY DU CARDONNOY Éric, « Pop – Golf – Klatsch : literatur der deutschen Jungautoren im Spiegel der Presse », *Germanica*, 1 décembre 2006, n° 39, pp. 231-240.

MARTIN Marie-Claire et MARTIN Serge, *Quelle littérature pour la jeunesse ?*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », n° 45, 2009, 197 p.

MIGNON Olivier, « Presque sans lumière », *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, 15 décembre 2010, n° 38, pp. 67-76.

MOHR Reinhard, *Zaungäste: die Generation, die nach der Revolte kam*, Frankfurt am Main, Fischer, 1992, 228 p.

MORAN Patrick et GENDREL Bernard, *Humour noir*, http://www.fabula.org/atelier.php?Humour_noir, consulté le 1 décembre 2012.

PORQUIER Rémy, « Des relatives de Toussaint. Une syntaxe du regard », *Linx. Revue des linguistes de l'université Paris X Nanterre*, 1 décembre 2002, n° 47, pp. 121-132.

RADISCH Iris, « Es gibt zwei deutsche Gegenwartsliteraturen in Ost und West », *in* David FISCHER et Gerhard ROBERTS (dirs.), *Schreiben nach der Wende*, Tubingen, Stauffenburg Verlag, 2001, pp. 1-14.

ROTHENBÜHLER Daniel, *Perikles Monioudis / Palladium*, http://www.culturactif.ch/livredumois/nov2003mprint.htm, consulté le 5 juin 2014.

SCHMIDER Christine, « La génération de 68 et le passé des pères : entre accusation et identification inconsciente ? », *Germanica*, 1 juin 2008, n° 42, pp. 29-45.

SIEMES Isabelle, « Pop-Literatur und Jugendkultur in der Mediengesellschaft. Eine Generation, die ihr Leben als Zitat der 80er-Jahre Show empfindet », *in* Clemens KAMMLER et Torsten PFLUGMACHER (dirs.), *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur seit 1989: Zwischenbilanzen - Analysen - Vermittlungsperspektiven*, Heidelberg, Synchron, 2004, pp. 173-182.

TRONDHEIM Lewis, *Shampooing, une collection qui fait des bulles*, http://www.toutenbd.com/article.php3?id_article=1257, consulté le 10 avril 2014.

VIART Dominique, « Ecrire avec le soupçon », *in* Michel BRAUDEAU, Dominique VIART, Lakis PROGUIDIS et Jean-Pierre SALGAS (dirs.), *Le roman français contemporain*, Paris, ADPF, 2002, pp. 129-174.

VIART Dominique, *Les romans d'un siècle naissant*, http://archive.villagillet.net/article.php3?id_article=360, consulté le 15 juin 2010.

WEHDEKING Volker, « Mentalitätswandel im deutschen Roman zur Einheit (1990-2000) », *in* Volker WEHDEKING (dir.), *Mentalitätswandel in der deutschen Literatur zur Einheit (1990-2000)*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2000, pp. 29-41.

ZIMMERMANN Margarete, « Trop de Mémoire - trop de silence. Schweigen und Vergessen im Werk von Cécile Wajsbrot », *in* Roswitha BOHM et Margarete ZIMMERMANN (dirs.), *Du silence à la voix - Studien zum Werk von Cécile Wajsbrot*, Göttingen, V&R unipress, 2010, pp. 127-142.

Littérature, Espace, Identité, Postmodernité

ATTALI Arlette et WALTER Richard, *Langage et représentations de l'odeur*, http://www.culture.gouv.fr/culture/dglf/francais-aime/parfums/lcpe/intro.htm, consulté le 1 juin 2014.

AUGE Marc, « La Planète comme territoire, un défi pour les architectes », *in* Alessia DE BIASE et Cristina ROSSI (dirs.), *Chez nous : Identités et territoires dans les mondes contemporains*, Paris, Editions de La Villette, coll. « Études et recherches », 2006.

AUGE Marc, *L'impossible voyage, le tourisme et ses images*, Paris, Rivages, coll. « Petite Bibliothèque », 1997, 187 p.

AUGE Marc, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXIe siècle », 1992, 155 p.

BAILLY Antoine et SCARIATI Renato, *L'Humanisme en géographie*, Paris, Anthropos, coll. « Géographie », 1990, 172 p.

BAUDRILLARD Jean, *Comme si la masse devenue objet prenait sa revanche sur le monde des objets…*, http://www.territoire3.org/baudrillard.html, consulté le 7 décembre 2010.

BAUDRILLARD Jean, *La société de consommation*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essai », 1996, 318 p.

BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle : Le livre des passages*, Paris, Cerf, coll. « Passages », 1989, 976 p.

BIASE Alessia DE et ROSSI Cristina (dirs.), *Chez nous : Identités et territoires dans les mondes contemporains*, Paris, Editions de La Villette, coll. « Études et recherches », 2006, 320 p.

BONELLO Yves-Henri, *La Ville*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1996, 140 p.

BOUTINET Jean-Pierre, « L'Adulte immature », *Sciences humaines*, février 1999, n° 91, pp. 22-25.

BRECHON Pierre et GALLAND Olivier (dirs.), *L'individualisation des valeurs*, Paris, Armand Colin, coll. « Societales », 2010, 304 p.

BROSSEAU Marc, « L'espace littéraire entre géographie et critique », *in* Rachel BOUVET et Basma El OMARI (dirs.), *L'espace en toutes lettres*, Quebec, Éditions Nota bene, 2003, pp. 31-53.

BROSSEAU Marc, *Des romans-géographes*, Paris, L'Harmattan, coll. « Géographie et Cultures », 1996, 246 p.

BROSSEAU Marc et CAMBRON Micheline, « Entre géographie et littérature : frontières et perspectives dialogiques », *Recherches sociographiques*, 2003, vol. 44, n° 3, pp. 525-547.

BUREAU Luc, *Geographie de la nuit*, Montréal, L'Hexagone, coll. « La ligne du risque », 1997, 253 p.

CAMPENHOUDT Luc VAN, *Introduction à l'analyse des phénomènes sociaux*, Paris, Dunod, coll. « Psycho Sup », 2001, 261 p.

CAUQUELIN Anne, *La ville la nuit*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « La politique éclatée », 1977, 174 p.

CERTEAU Michel DE, *L'invention du quotidien, tome 1 : Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essai », 1990, 347 p.

CONGRES Société française de littérature générale et comparée, *Littérature et espaces*, Limoges, Presses Univ. Limoges, 2003, 674 p.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Felix, *L'anti-oedipe: Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Editions de Minuit, coll. « Critique », 1972, 493 p.

DUBAR Claude, *La socialisation: Construction des identités sociales et professionnelles*, Paris, Armand Colin, coll. « U.: Sociologie », 2010, 256 p.

EISENMAN Peter, « Post-Functionalism », *Opposition*, Fall 1976, vol. 6, pp. 234-239.

ESPINASSE Catherine et BUHAGIAR Peggy, *Les passagers de la nuit. Vie nocturne des jeunes : motivations et pratiques*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2004, 170 p.

FABRIES-VERFAILLIE Maryse, STRAGIOTTI Pierre et JOUVE Annie, *La France des villes: le temps des métropoles ?*, Paris, Bréal, 2000, 340 p.

FOUCAULT Michel, « Des espaces autres », *in Dits et écrits : 1954-1969*, Paris, Gallimard, coll. « Nrf essais », 1994, vol.1, pp. 752-762.

FRANCK Robert, « Qu'est ce qu'un stéréotype ? », *in* Jean Noël JEANNENEY (dir.), *Une Idée fausse est un fait vrai: les stéréotypes nationaux en Europe*, Paris, Odile Jacob, 2000, pp. 17-26.

GARRIC Henri, *Portraits de ville, Marches et cartes : la représentation urbaine dans les discours contemporains*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 2007, 571 p.

GERVAIS Bertrand, *La ligne brisée: labyrinthe, oubli et violence - Logiques de l'imaginaire, tome 2*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2008, 216 p.

GRESILLON Boris, « Le lieu, le territoire et trois figures de rhétorique », *L'espace géographique*, 1995, vol. 2, pp. 113-123.

GWIAZDZINSKI Luc, *La nuit, dernière frontière de la ville*, La Tour d'Aigues, Editions de l'Aube, coll. « Monde en Cours », 2005, 245 p.

HEINICH Nathalie, *États de femme: L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, coll. « Nrf essais », 1996, 408 p.

HUMAIN-LAMOURE Anne-Lise, « Le quartier des géographes en France », *in* Jean-Yves AUTHIER, Marie-Hélène BACQUE et France GUERIN-PACE (dirs.), *Le quartier : Enjeux scientifiques, actions politiques et pratiques sociales*, Paris, Editions La Découverte, 2007, pp. 41-51.

JANSEN Isabelle, HO Gitta et KITSCHEN Friederike (dirs.), *Dialog und Differenzen, 1789-1870: deutsch-französische Kunstbeziehungen*, Berlin & Munich, Deutscher Kunstverlag, 2010, 415 p.

KAUFMANN Jean-Claude, *L'Invention de soi : Une théorie de l'identité*, Paris, Armand Colin, 2004, 350 p.

KLEIN Naomi, *No Logo. La tyrannie des marques*, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2002, 743 p.

LAURENCIN Magali, « Mille et une nuits en Méditerranée : Regarder la ville avec le cinéma », *Annales de la recherche urbaine*, septembre 2000, n° 87, pp. 108-116.

LAURENT Alain, *Histoire de l'individualisme*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1993, 127 p.

LEFEBVRE Henri, *La production de l'espace*, Paris, Economica, 2000, 512 p.

LEVI-STRAUSS Claude (dir.), *L'identité*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige Grands textes », 2010, 456 p.

LIPOVETSKY Gilles, *L'ère du vide: essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essai », 1993, 327 p.

MARTUCELLI Danilo, *Grammaires de l'individu*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essai », 2002, 304 p.

MEUNE Manuel, « Entre formation scientifique et formatage idéologique : la consolidation de la RDA par la cartographie scolaire », *in* Florence GAUZY, Chantal METZGER et Stefan FISCH (dirs.), *Lernen Und Lehren in Frankreich Und Deutschland / Apprendre Et Enseigner En Allemagne Et En France*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2007, pp. 142-156.

MITCHELL William J., « L'espace entre les mots », *Sociétés*, traduit par Clément BOSQUE, 16 mai 2006, vol. 91, n° 1, pp. 11-21.

MOLES Abraham A. et ROHMER Elisabeth, *Psychologie de l'espace*, Paris, Casterman, 1972, 162 p.

OUELLET Pierre, *Poétique du regard: littérature, perception, identité*, Limoges, Les éditions du Septentrion, coll. « Pulim », 2000, 408 p.

PAGEAUX Daniel-Henri, « Ouverture », Limoges, Presses Universitaires de Limoges et du Limousin, 2003.

PAULET Jean-Pierre, *Les représentations mentales en géographie*, Paris, Economica, coll. « Anthropos », 2002, 152 p.

PINÇONNAT Crystel, *De la capitale européenne à la métropole américaine*, http://www.lrdb.fr/articles.php?lng=fr&pg=802, consulté le 2 février 2012.

RACHEL Bouvet et EL OMARI Basma (dirs.), *L'Espace en Toutes Lettres*, Québec, QC, Nota Bene, coll. « Grise », 2005, 307 p.

RICOEUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1996, 424 p.

RODAWAY Paul, *Sensuous Geographies : Body, Sense, and Place*, Oxon, Routledge, 1994, 198 p.

SANSOT Pierre, *Poétique de la ville*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque », 2004, 625 p.

SCHAEFFER Jean-Marie, « Pourquoi nous croyons aux contes de fées », *Le Nouvel Observateur, Hors-Série*, décembre 2006, n° 64, p. 6.

SERRES Michel, *Atlas*, Paris, Julliard, 1994, 279 p.

SIMAY Philippe, « Walter Benjamin : la ville comme expérience », *in* Thierry PAQUOT et Chris YOUNES (dirs.), *Le territoire des philosophes : Lieu et espace dans la pensée au XXe siècle*, Paris, Editions La Découverte, 2009, pp. 63-79.

SIMMEL Georg, « Les grandes villes et la vie de l'esprit », *in Philosophie de la modernité*, traduit par Jean-Louis VIEILLARD-BARON, Paris, Payot, 1989, pp. 233-252.

SIMMEL Georg, « Die Grosstädte und das Geistesleben », *in* Thomas PETERMANN (dir.), *Die Grossstadt. Vorträge und Aufsätze zur Städteausstellung*, Dresden, Zahn und Jaensch, 1903, pp. 185-206.

TYGSTRUP Frederik, « Espace et récit », Limoges, Presses Universitaires de Limoges et du Limousin, 2003.

VOYE Liliane, « Architecture et urbanisme postmodernes : une expression du relativisme contemporain ? », *Revue européenne des sciences sociales. European Journal of Social Sciences*, 30 novembre 2009, n° XLI-126, pp. 117-124.

WESTPHAL Bertrand, *La géocritique : Réel, fiction, espace*, Paris, Les Editions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2007, 278 p.

YOANN Morvan, *Le consommateur ambulant et ses tactiques*, http://www.ifea-istanbul.net/index.php?option=com_k2&view=item&id=709:le-consommateur-ambulant-et-ses-tactiques-par-yoann-morvan&Itemid=431&lang=fr, consulté le 2 avril 2012.

Sociologie et sociétés, Les Presses de l'Université de Montréal., 2005, 548 p.

Ouvrages généraux

ADAM Jean-Michel et REVAZ Françoise, *L'analyse des récits*, Paris, Seuil, coll. « Memo », 1996, 91 p.

AUERBACH Erich, *Mimésis : La Représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1977, 559 p.

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, traduit par Alfreda AUCOUTURIER, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 1984, 408 p.

BARBERIS Pierre, *Le monde de Balzac*, Paris, Kimé, coll. « Détours littéraires », 1999, 637 p.

BARTHES Roland, « L'effet de réel », *in Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1982, pp. 81-90.

BARTHES Roland, « Préface », *in La civilisation de l'ecriture*, Paris, Fayard, coll. « Dessain et Tolra », 1976, p. 8.

BERGEZ Daniel, *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, 2004, 223 p.

BRUNET Roger, *Les Mots de la géographie : dictionnaire critique*, Montpellier, Reclus, coll. « Dynamiques du territoire », 1992, 470 p.

CORBIN Alain, *Le miasme et la jonquille : L'odorat et l'imaginaire social aux XVIIIe et XIXe siècles*, Paris, Flammarion, coll. « Champs Histoire », 2008, 425 p.

COSLIN Pierre G., *Psychologie de l'adolescent*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus Psychologie », 2002, 181 p.

DOLTO Françoise et DOLTO-TOLITCH Catherine, *Paroles pour adolescents ou le complexe du homard*, Paris, Hatier, coll. « Le sens de la vie », 1989, 158 p.

DUBOIS Jacques, *Les romanciers du réel : de Balzac à Simenon*, Seuil., Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2000, 358 p.

DUFOUR-KOWALSKA Gabrielle, *Caspar David Friedrich : Aux sources de l'imaginaire romantique*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1992, 138 p.

ERIBON Didier, *Réflexions sur la question gay*, Paris, Flammarion, 2012, 816 p.

FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir: Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1993, 360 p.

GALAND-HALLYN Perrine, *Le reflet des fleurs: description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève, Librairie Droz, 1994, 668 p.

GENETTE Gérard, « Frontières du récit », *in Figures II*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1969, pp. 49-69.

GERVAIS-ZANINGER Marie-Annick, *La description*, Paris, Hachette, coll. « Ancrages », 2001, 128 p.

GRACQ Julien, « Proust considéré comme terminus », *in En lisant en écrivant, Œuvres complètes, tome 2*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, pp. 621-631.

GUTJAHR Ortrud, *Einführung in Den Bildungsroman*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2007, 160 p.

HAMON Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, coll. « Langue, linguistique, communication », 1981, 268 p.

JACOBS Jürgen, *Wilhelm Meister und seine Brüder: Untersuchungen zum deutschen Bildungsroman*, Mu̎nchen, Fink, 1972, 332 p.

LABARTHE-POSTEL Judith, *Litterature et peinture dans le roman moderne, une rhétorique de la vision*, Paris, L'Harmattan, 2002, 386 p.

LOCATELLI Aude, *Littérature et musique au XXe siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2001, 128 p.

MARTIN Jean-Pierre, *La bande sonore*, Paris, José Corti, 1998, 301 p.

MURRAY SCHAFER Raymond, *Le Paysage sonore: Le Monde comme musique*, Marseille, Wildproject, coll. « Domaine Sauvage », 2010, 328 p.

NIETZSCHE Friedrich, *Seconde considération intempestive: de l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie*, Paris, Flammarion, coll. « Garnier Flammarion », 1988, 187 p.

NORA Pierre (dir.), *Les Lieux de mémoire, Tome 1*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1997, 1642 p.

ORRIEUX Claude et PANTEL Pauline Schmitt, *Histoire grecque*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995, 532 p.

PRAZ Mario, « Ut pictura poesis », *in Mnemosyne: The Parallel Between Literature and the Visual Arts*, Princeton, Princeton University Press, 1975, pp. 3-27.

PRINCE Nathalie, *Les célibataires du fantastique: essai sur le personnage célibataire dans la littérature fantastique de la fin du XIXème siècle*, Paris, Harmattan, coll. « Critiques Littéraires », 2002, 382 p.

RAY Alain et REY-DEBOVE Josette (dirs.), *Petit Robert de la langue française*, Paris, Le Robert, 2004, 2949 p.

RICOEUR Paul, *Temps et récit, tome 3*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1991.

TADIE Jean Yves, *Le Récit poétique*, Paris, Presses Universitaires de la France, 1978, 218 p.

ZOLA Émile, *Le Roman expérimental*, Paris, Garnier-Flammarion, 1971, 369 p.

. Annexes I :

Enquêtes réalisées auprès de certains auteurs du corpus

Périklès MONIOUDIS……315
Cécile WAJSBROT……..317
Tania DÜCKERS……321
Irina LIEBMANN……327
Jean-Philippe TOUSSAINT……333

QUESTIONNAIRE Périklès MONIOUDIS (transmis par voie électronique)

1_Wo sind Sie geboren? Wo sind Sie aufgewachsen? In welchem Umfeld ?

Glarus, Schweiz; Glarus, Schweiz; mein Vater war Ingenieur, meine Mutter hat Abitur. Sehr behütet aufgewachsen, eine Schwester.

2_Wann und wie haben Sie mit dem Schreiben begonnen?

Sobald ich lesen konnte, las ich sehr viel. Ich fing später an, in die Schulhefte Wildwest-Geschichten zu notieren. Mit 19 dann längere Erzählungen.

3_Welche Werke, Autoren haben eine wichtige Rolle für Ihre Berufung gespielt?

Die klassische Moderne und die deutsche und österreichische Nachkriegsliteratur.

4_Wie fangen Sie zu schreiben an?

3 Phasen:
1.: Notate.
2.: Konzipieren.
3. Niederschrift.
Jede Phase kann 1-5 und mehr Jahre dauern und parallel zu anderen Phasen laufen.

5_Welche Rolle spielt 'Raum' in Ihrem Schreiben? Wie greifen Sie das Thema 'Raum' in Ihrem Schreiben auf? Stellen Sie Vorstudien über die Orte Ihrer Romane an?

Raum ist sehr wichtig. In „Land“ habe ich den Mittelmeerraum als einen einzigen Raum aufgefaßt (und das Meer als Bindeglied zwischen den Anrainern). Nein, keine Vorstudien. Ich arbeite zunächst atmosphärisch.

6_Wo leben Sie heute? In welchem Ort (Büro…) arbeiten Sie?

Zürich. Zu Hause.

7_Was bedeutet ‘Stadt’ für Sie? Ist sie mit einer besonderen Vorstellungswelt verbunden?

Ja, die der Polis. Die Stadt versus die Natur, sozusagen.

8_Gibt es Städte, die Ihnen nicht aus dem Kopf gehen/ Städte, die Sie besonders begeistern? Welche und wieso?

Ja, Athen und Rom, wegen ihrer Geschichte, aber auch New York als Stadt der Städte.

9_Gibt es Romane, die Sie mit einer besondere Stadt verbinden?

Berlin Alexanderplatz und viele andere.

10_Wie und wann haben Sie Berlin entdeckt? Warum haben Sie sich dafür entschieden in Berlin zu verweilen? Ist Berlin eine kosmopolitische Stadt?

Ich bekam 1995 ein fünfmonatiges Stipendium vom Berliner Senat im Literarischen Colloquium Berlin. Anschließend blieb ich bis 2007 in der Stadt, weil ich mich dort als Schriftsteller wohl fühlte (Umgangssprache, literarisches Klima etc.). Ja, Berlin ist eine Weltstadt.

11_Leben Sie heute in Berlin ? Oder haben Sie in Berlin gelebt? Wo wohnen Sie/ Wo haben Sie in Berlin gewohnt? Haben Sie ein Stipendium bekommen ?

Ich habe in Deutschland einige Stipendien bekommen. In Berlin habe ich in Charlotteburg (6 Jahre) und dann in Prenzlauer Berg (6 Jahre) gewohnt.

12_Welches sind Ihre Lieblings-Bezirke/ -Kieze/ -Orte in Berlin? Warum?

Das ändert alle drei Jahre, die Stadt verändert sich schnell.

13_Was denken Sie über die Umbauten in der Stadt?

Am Anfang war viel Geld da, Berlin hat viel gebaut. Jetzt ist die Stadt (nicht deswegen) verschuldet, realisiert wird das nötigste. Die Schloßbrücke finde ich schön renoviert. Gut, daß der Palast der Republik weg ist. Der Dom bleibt häßlich.

14_ Was denken Sie über die Wiedervereinigung und die Stellung Deutschlands in der Welt?

Die Wiedervereinigung ist nicht abgeschlossen. Ein Wunder aber, daß die deutsche Volkwirtschaft das alles so lange verkraftet hat.

15_Was bedeutet "Berliner sein" heute? Fühlen Sie sich als Berliner? Ja und Nein. Berlin hat mich sicher geprägt. Aber ich war dort nur Gast.

16_Warum haben Sie sich dafür entschieden über Berlin zu schreiben? Haben Sie besondere Verbindungen zu dieser Stadt? Hat das Schreiben über Berlin diese Verbindungen verändert?

Ja, das Schreiben über etwas verändert die Sichtweise, weil man sich auf den Ort/den Stoff einlassen muß.

17_Welche Wörter assoziieren Sie spontan mit Berlin? Welche literarischen Werke? Welche realen oder fiktionalen Personen?

Mauerfall.
Berlin Alexanderplatz.
Schröder, Merkel.

18_Gibt es andere Orte/ Städte, über die Sie gerne schreiben möchten?

Ja, sehr viele.

QUESTIONNAIRE Cécile WAJSBROT (transmis par voie électronique)

1_Où êtes-vous né(e) ? Où avez-vous grandi ? Dans quel environnement, dans quel milieu social ?

Je suis née à Paris, j'ai grandi à Neuilly, une banlieue chic de Paris qui l'était déjà à l'époque, bien qu'un peu moins qu'aujourd'hui, dans un milieu qui n'avait rien à voir avec le milieu aisé ambiant. Mon père était tailleur et ma mère, secrétaire, avait arrêté de travailler pour élever ses enfants.

2_Quand et comment avez-vous commencé à écrire ?

Vers l'âge de 13 ans j'ai commencé à écrire de petites histoires, je ne sais plus pourquoi. C'était plutôt humoristique. Et ma première histoire sérieuse, je l'ai écrite en Angleterre à 14 ans. J'étais partie dans le cadre d'un échange avec une correspondante anglaise et c'était le premier voyage que je faisais sans mes parents.

3_Quelles œuvres, quels auteurs ont été déterminants pour votre vocation d'écrivain ?

Pour ma vocation, je ne sais pas mais dans ma formation, Proust, sans aucun doute, puis Virginia Woolf, Duras.

4_Comment s'élabore le travail d'écriture ?

Question trop vague.

5_Comment se pose la question du lieu dans l'élaboration de vos romans ? Comment appréhendez l'espace par l'écriture ? Effectuez-vous un travail préalable d'enquête sur les lieux de vos romans ?

Même si je ne sais pas grand-chose avant de commencer un roman, j'ai toujours besoin d'avoir une idée précise du lieu où il se déroulera. De façon générale, je situe toujours mon récit dans un lieu que je connais, où je suis déjà allée. C'est cela, il faut que le lieu m'ait touchée pour que je puisse en parler. Un travail d'enquête ? Pas vraiment ou plutôt, cela dépend. Pour l'Île aux musées, j'ai effectivement lu des choses sur l'histoire des lieux dont je parlais, le jardin des Tuileries à Paris et l'île aux musées à Berlin. Pour Caspar Friedrich Strasse, c'est plutôt l'inverse, c'est-à-dire que le roman est né de mes pérégrinations dans Berlin, pérégrinations que je faisais pour connaître la ville, en prenant des notes, certes, mais pas forcément en vue d'écrire un roman. De toute façon, je n'écris pas des romans réalistes qui nécessiteraient une quelconque reconstitution.

6_Où vivez-vous aujourd'hui ? Quel est votre lieu de travail ?

À Paris et à Berlin, en alternance. Je travaille dans les deux villes.

7_Que représente la ville pour vous ? Est-elle l'objet d'un imaginaire particulier ?

La ville est un élément indispensable de ma vie. Je ne pourrais pas habiter ailleurs, et même, je ne pourrais pas vivre ailleurs que dans une métropole, une capitale. De même, si beaucoup de choses restent dans le vague, dans mes romans, j'ai besoin d'un ancrage et donc d'un lieu précis. Le lieu m'aide non seulement à écrire mais à concevoir le roman. Caspar Friedrich Strasse est né de ma rencontre avec la ville de Berlin. Fugue est un cas un peu particulier car on m'avait demandé d'écrire un texte qui se passe à Berlin. Le Tour du lac se passe en grande partie dans le

bois de Boulogne. C'est le lieu qui gouverne l'imagination et à de rares exceptions près, la ville. La ville est l'espace où se croisent et se nouent les destinées, le lieu des rencontres, l'espace du roman par excellence.

8_Quelles sont les villes qui vous hantent, pourquoi ?

Y a-t-il des villes qui me hantent ? Ma relation avec Berlin est singulière (voir plus bas) mais je ne peux pas dire que la ville me hante. Dans mon adolescente, deux villes me faisaient rêver, c'était Vienne et Prague. Je voyais l'une, Vienne, comme un ville solaire, l'autre, Prague, comme plutôt lunaire. Mais les deux faces d'un même monde. Pourquoi ? Un attrait envers l'Europe centrale, puissant, dû sans doute en partie à mes origines, à l'histoire familiale – ma famille est venue de Pologne à Paris dans les années 30. Mais ni Prague ni Vienne ne sont en Pologne. C'est la sonorité des noms qui me faisait rêver, aussi et la culture qui s'y rattache. J'aime Londres, j'y suis souvent allée mais une ville qui me hanterait ? Non, je ne crois pas.

9_Y-a-t-il des œuvres que vous associez spontanément à une ville particulière ?

Virginia Woolf et Londres. Peter Kurczek et Francfort. Francfort est une ville que je n'aime pas spécialement mais la lecture de Kurczek,notamment Als Gast, me donne envie d'y retourner, induit un autre regard. Et Balzac et Paris, bien sûr. En particulier La Cousine Bette qui se passe dans ce quartier entre le Louvre et les Tuileries qui a disparu. Quand je lis des livres plus anciens qui évoquent des lieux disparus de villes que je connais, cela me procure une émotion particulière. Ainsi dans les Misérables, l'évocation des cinquième et treizième arrondissements actuels où habite Jean Valjean. Ou d'autres lieux de Paris dans Joseph Balsamo. Et le passage des Panoramas dans Le Paysan de Paris d'Aragon. L'évocation de Charlottenburg ou du centre de Berlin dans les romans de Georg Hermann, notamment Henriette Jacoby, ou ceux de Fontane me font le même effet.

10_Dans quelles circonstances avez-vous découvert Berlin ? Quelle a été votre réaction en découvrant la ville ? Pourquoi avez-vous souhaité séjourner à Berlin ?

J'ai découvert Berlin comme touriste, en 1995, en y passant quelques jours au cours d'un voyage vers la Lituanie. Je tournais autour de la ville depuis un certain temps, je voulais y aller mais sans savoir comment. J'avais eu, auparavant, le désir au contraire de ne surtout pas y aller, j'en avais une image sinistre, à cause de ce qu'on appelle le passé allemand, et c'était pour ainsi dire la capitale de ce passé allemand. Mais après la chute du mur, les choses ont changé et donc, je voulais aller à Berlin sans savoir comment faire. Mon bref passage m'a convaincue qu'il fallait l'envisager autrement, que j'avais besoin d'y vivre. L'opportunité d'une bourse m'a donné la possibilité d'y passer six semaines à l'automne 2000. Ma découverte de la ville a été un enchantement. Je passais tout mon temps libre à marcher, visiter, explorer. C'est de là qu'est né Caspar Friedrich Strasse.

11_Vivez-vous à Berlin ? Avez-vous vécu à Berlin ? Où habitez-vous/avez-vous habité ? Avez-vous bénéficié d'une bourse ?

À l'issue de ces six semaines, autant il m'avait semblé pendant des années impossible d'aller à Berlin, autant il me paraissait impossible de vivre sans Berlin. Je l'ai dit quelquefois, c'est une ville dangereuse, comme le chant des sirènes. Une fois qu'on l'a connue, on ne peut plus en partir. J'y habite donc en partie, je partage mon temps entre Paris, où me retiennent aussi un certain nombre de contraintes, et Berlin. Cela fait huit ans maintenant que je vis ainsi, à l'exception de la période mars 2007/mars 2008 où, ayant bénéficié de l'invitation du

Künstlerprogramm du DAAD, j'ai pu vivre l'intégralité de cette année à Berlin et y travailler sans avoir besoin d'un travail alimentaire. C'est pendant ce séjour que j'ai écrit L'Île aux musées.

12_Quels sont vos quartiers/lieux préférés à Berlin, pourquoi ?

Pas Prenzlauer Berg – il y a trop de Français, maintenant, et une société de bobos que je fuis à Paris et n'ai pas envie de retrouver à Berlin... J'aime Friedrichshain où j'ai habité pendant plus de quatre ans et j'ai découvert Schöneberg, où je vis maintenant et que j'aime beaucoup. Mais Berlin est si divers et si vaste… J'aime les cimetières, j'aime les forêts, l'impression d'une forêt en pleine ville ou plutôt d'une ville en pleine forêt, j'aime certains lieux abandonnés et j'aime le sentiment de la nuit à Berlin.

13_Quel regard portez-vous sur les transformations de la ville ?

Avant tout, c'est cela que j'aime à Berlin, qu'il y ait des transformations, du mouvement. Tous ces chantiers, même s'il y en a moins qu'avant. On a l'impression qu'ici, on croit en l'avenir, qu'on mise sur l'avenir.

14_Quel regard portez-vous sur la Réunification allemande ? Sur l'Allemagne aujourd'hui ?

J'ai toujours pensé que l'Allemagne se réunifierait un jour, que la division était artificielle et ne tiendrait pas. Il est dommage que tout soit allé si vite et qu'on n'ait pas cherché à garder le meilleur de chaque société mais j'imagine que c'était utopique. En tout cas, la réunification a laissé beaucoup de monde de côté, à l'Est. En 1993 je suis allée de Hambourg à Rügen, traversant le Mecklemburg qui était un ancien land de l'Est, et je me souviens des gens, là-bas, certains totalement perdus, d'autres suradaptés… J'ai évoqué ce sentiment dans un autre texte, Le Visiteur. L'Allemagne d'aujourd'hui me semble plus intéressante que la France d'aujourd'hui parce qu'elle ne refuse pas d'avoir eu ni d'avoir une histoire. Le sens de l'histoire fait cruellement défaut, en France, c'est l'une des raisons qui font que notre pays est en perdition, actuellement. Du moins je le sens ainsi.

15_Qu'est-ce qu'être berlinois aujourd'hui ? Vous sentez-vous berlinois ?
Être berlinois aujourd'hui, ce que c'est, je n'en sais rien. Mais j'ai un sentiment d'appartenance, oui.

16_Pourquoi avoir choisi d'écrire sur Berlin ? Entretenez-vous des liens particuliers avec Berlin ou l'Allemagne ? Qu'a modifié le fait d'écrire sur Berlin de ces liens ?

Je n'ai pas choisi d'écrire sur Berlin. J'ai été attirée par Berlin dans le sens où, après un périple dans différentes villes d'Europe centrale fait en mai 90, j'avais la conviction qu'il me fallait aller à Berlin et, comme je vous l'ai dit, j'ai mis du temps à trouver comment y aller. J'aime Berlin comme on peut aimer quelqu'un et quand on aime quelqu'un, on a envie d'en parler, et j'ai donc envie de parler de Berlin. Cette ville m'inspire. Mais sans doute aussi cette situation de vie entre deux pays, deux villes, deux langues, une instabilité qui est parfois très inconfortable mais laisse la place aussi à l'imprévu, la surprise, et donne un sentiment de liberté qui ne peut qu'aider à écrire. Après, il se trouve que Caspar Friedrich Strasse est le premier de mes livres qui a été traduit en allemand, que l'accueil a été bon et que depuis, l'écho de mes livres est plus important en Allemagne qu'en France. Cette installation personnelle à Berlin est devenue une installation dans le paysage littéraire allemand – installation relative, bien sûr, dans l'un et l'autre domaine.

17_Quels mots associez-vous spontanément à Berlin ? Quelles œuvres de fiction ? Quels personnages (historiques ou fictionnels) ?

L'histoire, la commémoration, le travail sur le passé. Mais aussi la liberté, l'espace, le calme. Pour les œuvres de fiction, Berliner Alexanderplatz, de Döblin, et le roman de Fallada qui s'appelle en français Seul à Berlin. Pas de roman contemporain, curieusement, pourtant j'en lis beaucoup. Des essais de Kertesz mais ce n'est pas de la fiction. Et peut-être ce roman de Kenzaburo Oê, Tagame, qu'il a écrit l'année où il se trouvait à Berlin.

18_Parlez-vous allemand ? Quelle image avez-vous de la langue allemande ?

Oui, je parle allemand. C'était ma deuxième langue au lycée, je n'avais jamais perdu entièrement contact avec elle mais mon rapport était problématique. C'était à la fois une langue aux sonorités familières – dans ma famille on parlait le yiddish, qui est essentiellement une langue germanique – et la langue de l'ennemi. J'ai vraiment renoué avec l'allemand pendant ce séjour de l'automne 2000. Avant de m'endormir, je me récitais les mots que j'avais appris dans la journée et depuis, je ne cesse d'apprendre. Quand je suis à Berlin, je lis exclusivement en allemand, les journaux mais aussi des livres. Et je parle allemand. C'est une belle langue, riche et complexe. Depuis quelques années, je traduis aussi, des romans. Canetti parlait de la langue sauvée, je peux dire que pour moi, l'allemand est une langue gagnée.

19_Quelles différences constatez-vous entre Berlin et Paris ?

Sur le plan de l'urbanisme, tout les oppose. Espace et déstructuration d'un côté, étroitesse et structuration de l'autre. Paris a un centre, une unité, de belles façades. Berlin est une ville trouée, tout est juxtaposé, tout semble livré au hasard, à cause de l'histoire, des immeubles neufs et tout à coup, une ou deux maisons anciennes rescapées. Paris est une belle ville, ce qu'on ne peut pas dire de Berlin, mais Berlin est une ville émouvante. Voilà la différence essentielle à mes yeux. D'un côté l'esthétique et de l'autre, l'émotion. Et puis, sur un autre plan, le sentiment qu'à Paris tout est joué, chaque place est prise au sens propre comme au figuré tandis qu'à Berlin, tout est ouvert, il y a de la place dans la ville comme dans la société.

20_Quels sont les autres villes et lieux sur lesquels vous avez envie d'écrire ?

Je ne sais pas. Écrire est affaire de rencontres et de hasards, comment savoir à l'avance ? Peut-être écrirai-je un jour sur New York. Et je suis très attirée par Tokyo et le Japon. Mais il faudrait que j'y aille, d'abord.

QUESTIONNAIRE Tanja DÜCKERS (interview réalisée le 28 juin 2010 à Berlin)

[…]

1_ Welche Rolle spielt 'Raum' in Ihrem Schreiben? Wie greifen Sie das Thema 'Raum' in Ihrem Schreiben auf?

Meine Erzählungen oder Romane sind meist sehr realistisch, das heißt, dass auch reale Räume, Orte eine große Rolle spielen und ich insofern auch sehr viel über Räume recherchiere und also reale Räume verwende. Und sie spielen eine sehr große Rolle, da ich immer auch über das soziopolitische und auch geographische Umfeld einer Figur schreibe und nicht einfach nur so eine... "Nur" meine ich jetzt nicht abwertend, aber es gibt Autoren, die ausschließlich die Innenwelt einer Figur beleuchten, aber ich beschreibe eher einen gesellschaftlichen Raum, also insofern auch einen abstrakten Raum, aber auch einen realen Raum, insofern spielt das bei mir eine ganz außerordentliche Rolle. Und wo wir hier zusammen in Berlin in einem Café sitzen, relativ viel auch über Berlin geschrieben wird, auch die Veränderungen im Berliner Stadtraum haben mich sehr beschäftigt und beschäftigen mich immer noch.

2_Und haben Sie Vorstudien über die Orte Ihrer Romane gemacht?

Ja, ich habe viele Vorstudien gemacht. Ja, mein Schreiben hat sich geändert. Als ich sehr jung war, um die zwanzig, so als Studentin habe ich auch viel geschrieben, aber da habe ich oft sehr spontan losgeschrieben und musste nicht so viel recherchieren, merkte aber irgendwann, dass die Geschichten vorne und hinten nicht stimmen und man doch etwas mehr recherchieren muss. Und je älter ich werde, desto aufwendiger wird der Rechercheteil. Für meinen Roman *Himmelskörper* bin ich nach Polen gereist, bin die polnische Ostküste abgereist, bin auch ins Baltikum, an den Teil der Ostseeküste gereist. Ich war dort, in dem Hafen, damals unter den Nazis wurde es Gotenhafen genannt, jetzt Gdynia in Polnisch, in Deutsch Gdingen, wo das Schiff die Wilhelm Gustloff abgefahren ist, das Flüchtlingsschiff damals. Also ich habe mir diese Orte immer angeguckt und zum Teil auch in meinen Erzählungen und Romanen darüber geschrieben, wie die Orte sich verändert haben. Also in dem Roman *Himmelskörper* gibt es ein Kapitel, was sich um diesen ehemaligen Gotenhafen (schrecklicher Name) und jetzt Gdynia dreht, wie das jetzt aussieht, welche Spuren von der Vergangenheit man da noch findet oder eben auch nicht mehr findet. Also die Recherche ist teilweise auch Bestandteil meiner Romane oder fließt auch mit ein, wird also nicht nur verdeckt, sondern wird auch offengelegt als Methode sozusagen.

3_Wo leben Sie heute? Wo arbeiten Sie, zu Hause, in der Bibliothek?

Vielen Dank für die Frage. Ich lebe in Berlin, wobei ich mittlerweile in Ost-Berlin lebe, aber in West-Berlin aufgewachsen bin. Die Schriftstellerin Katja Lange-Müller, die aus Ost-Berlin stammt, sagte mal zu mir: Ich bin einer wie Sie, einer der wenigen Aborigines, sie bezeichnet uns als Aborigines, weil es in Berlin nur noch so wenig Berliner gibt. Also ich bin nicht aus dem Schwabenland, sondern aus West-Berlin nach Ost-Berlin gekommen. Hier lebe ich aber schon jetzt doch lange. In Berlin habe ich aber in sehr vielen verschiedenen Bezirken gelebt und ich hatte jedes Mal das Gefühl, in einer anderen Stadt zu leben. Ich habe lange in Neukölln gelebt, in Kreuzberg, in Charlottenburg, in Wilmersdorf, also in wirklich sehr vielen verschiedenen Ecken. Und also jetzt hier in Berlin Pankow, also Prenzlauer Berg als Teil von Pankow. Ich arbeite meistens zu Hause, wenn ich nicht auf Lesereisen bin oder Stipendien habe. Ich arbeite sehr gern zu Hause, ich kenne auch viele Kollegen, die in Bibliotheken arbeiten. Mehrere gute Freunde von mir machen das, mir ist das völlig unverständlich. Es klingt etwas komisch, aber ich habe sehr gerne meinen Tee und meine Schokolade und meine Leckereien. Und ich bin auch sehr umständlich und das würde für mich bedeuten, wenn ich woanders arbeiten müsste... Ich habe mal versucht, in einem Büro zu arbeiten, aber bis ich morgens dann meine Leckereien und alles

zusammengestellt hatte, war eine Stunde vorbei, also das alles mitzunehmen. Also ich bin sehr gerne zu Hause und ich finde es auch schön, in einem mir ästhetisch angenehmen Umfeld zu arbeiten und unsere Wohnung habe ich so eingerichtet mit den Möbeln meiner Großmutter zum Teil, wie es mir gefällt. Ich könnte nicht oder zumindest nicht gut an so einem ganz neutralen Ort arbeiten wie eine Bibliothek. Aber ich habe sehr viele Schriftstellerstipendien und war daher schon auch gezwungen, in sehr anderen Orten zu arbeiten, also wirklich auch teilweise in ganz anderen Ländern, von Rumänien über Schweden bis USA und Spanien. Also ich musste mich schon immer umstellen. Und ein bisschen habe ich trainiert, dass in dem Moment, wo ich meinen kleinen Laptop aufklappe, ich in diese Welt einsteigen kann und ein bisschen versuche, meine Umgebung zu vergessen. Und ich muss auch sehr viel auf Lesereisen schreiben. In den letzten Jahren war ich teilweise ein Drittel bis die Hälfte des Jahres unterwegs und ich kann dann ja nicht einfach nie arbeiten und man hat ja auch Lust zu schreiben, möchte etwas zu Ende schreiben. Also ich bin zu dieser Mobilität gezwungen, zu diesem Schreibtisch, der sich ändert, aber am liebsten zu Hause.

4_Was bedeutet 'Stadt' für Sie? Ist sie mit einer besonderen Vorstellungswelt verbunden?

Mir gefallen Städte, die sehr heterogen sind, in denen sich die Milieus sehr mischen und in denen es nicht so eindeutige Bezirke gibt wie z.B. in Los Angeles, wo ich auch mal mit einem Stipendium drei Monate gelebt habe. Dort gibt es eine sehr reiche Gegend, meinetwegen Beverly Hills oder Bel Air und dann eine sehr arme, zum Beispiel South Central. Also es mischt sich sehr wenig und man ist eigentlich eher in verschiedenen Dörfern. Also das empfinde ich als recht unstädtisch. Mir gefallen Städte, die eben eine hohe soziale Durchmischung haben. Und Berlin ist da schon eine Stadt, die mir sehr entgegenkommt, weil sich Ost und West sehr mischt. Berlin ist wirklich in Europa das Tor zum Osten, hier leben fast 200 000 Polen zum Beispiel, es gibt viele russische Zeitungen, hier sind viele Türken, aber ich höre auch viel Amerikanisch und Spanisch und Französisch. Also es ist doch recht gemischt und mir gefällt auch tatsächlich viele Menschen, Dichte, Hektik. Also ich bin nicht der Ansicht, dass eine Großstadt so etwas wie ein großer Park sein sollte und dann kann man ja in die Vorstadt ziehen. Aber mich stören eigentlich immer diese Ideen, die Städte so extrem zu begrünen und überall Oasen zu schaffen. Also da habe ich eine andere Meinung als die meisten anderen Leute, aber ich mag Städte als Ballungszentren. Und ich beobachte sehr gerne und gucke lieber Menschen als Bäume an.

5_Denken Sie, dass Berlin eine kosmopolitische Stadt ist?

Ja, wobei es auch natürlich noch viel kosmopolitischere Städte gibt. Also Berlin möchte ja immer gerne Weltstadt sein, ob Berlin wirklich eine Weltstadt ist, möchte ich dann doch bezweifeln. Also wenn ich mal in Paris bin oder in London oder in New York, dann merke ich, dass doch noch viel mehr Ethnien vertreten sind. Und zum Beispiel mit einer anderen Selbstverständlichkeit ist beim BBC zum Beispiel ein Inder Nachrichtensprecher. Ich weiß nicht, in Deutschland ist so etwas doch selten anzutreffen. Ich finde im Moment ganz schön, bei der Fußball-Nationalmannschaft, dort gibt es von Özil über Khedira, Boateng, da gibt es jetzt einige Kakao... einige Namen. Aber das ist etwas relativ Neues. Wenn ich so an die siebziger Jahre denke, Rummenigge, Paul Breitner, Beckenbauer, das war doch alles sehr deutsch-deutsch. Also vielleicht ändert sich langsam etwas. Ich hab jetzt nicht spezifisch auf Berlin geantwortet, aber bisher fand ich, dass Berlin noch kosmopoliter sein könnte. Man muss natürlich die Geschichte sehen, dass Berlin sehr isoliert war, also durch die Situation, die Teilung Deutschlands und durch diese geopolitische Situation, als Frontstadt eben tatsächlich einerseits ein spannendes Biotop war, gerade für Kreative, andererseits auch etwas abgehängt war, also etwas isoliert war. Und daher konnte Berlin vielleicht auch nicht ganz so kosmopolit sein wie andere Städte. Aber im Moment finde ich, dass es sich auf einen ganz guten Weg befindet.

6_Welches sind Ihre Lieblingsbezirke oder -orte in Berlin? Warum? Welches verkörpert Berlin für Sie?

Es gibt in Berlin einen, wie ich finde, albernen Streit darüber, es ist geradezu eine öffentliche Debatte, welcher Bezirk am Schönsten ist, am Hippsten, am Trendigsten ist, am Kreativsten, am Intellektuellsten. Wo gibt es die schönsten Strandbars? Es gibt da irgendwie immer so einen Konkurrenzkampf. Und ich finde das echt albern. Ich lebe hier gerne in Prenzlauer Berg, ich habe aber auch sehr gerne in Kreuzberg gewohnt, ich habe auch in Wilmersdorf-Charlottenburg gerne gewohnt und auch in Neukölln, da habe ich zwei Mal gewohnt, bin auch einmal aus freien Stücken nach Neukölln zurückgekehrt. Da war nicht alles schön, das muss ich schon ehrlich sagen. In meinem Haus gab es auch wirklich also von Mord und Totschlag alles. Aber auch da habe auch sehr viel Interessantes und Schönes gesehen und erlebt. Also ich finde, ein Bezirk ist zu groß, um das so beantworten zu können. Es gibt so Inseln überall. Es gibt in jedem Bezirk schöne Orte und die muss man finden und sich dann da schön viel aufhalten. Also Friedrichshain ist auch sehr interessant, da habe ich nie gewohnt, aber ist natürlich auch ein spannender Bezirk. Ich finde, eigentlich sind alle Innenstadtbezirke interessant. Also was ich dazu sagen kann, ist, dass ich mich lange Zeit sehr für den Osten Berlins interessiert habe, naheliegender Weise, weil das so ein bisschen vorher ja fast so etwas wie die verbotene Stadt gewesen ist oder man kannte den Teil zumindest sehr wenig. In den letzten Jahren ist es so, dass ich mich wieder mehr für den alten Westen interessiere. Und ich merke, dass der ein bisschen zu wenig Aufmerksamkeit bekommen hat. Viel Geld, viele Initiativen, viele Projekte haben sich immer nach dem Osten ausgerichtet. Und manchmal kommt mir der alte Westen jetzt älter und heruntergekommener vor als der Osten, der schön renoviert ist. Manchmal hat man fast im alten Westberlin das Gefühl, die Zeit ist etwas stehen geblieben und nicht im Osten. Also das hat sich geändert. Und das finde ich interessant. Also ich wohne nun jetzt hier, aber ich fände es eigentlich durchaus auch reizvoll, jetzt so richtig im Herzen des alten Westens zu wohnen. Da fahre ich schon ganz gerne hin, gucke mir die alten Caféhäuser an oder auch einfach Geschäfte, die sich seit den achtziger Jahren nicht mehr geändert haben. Also Berlin hat extrem verschiedene Bezirke und verschiedene Seiten. Und es sind so viele Zeitalter hier parallel. Das ist sehr spannend. Von den fünfziger Jahren bis in die Gegenwart findet alles seine architektonische Repräsentation und auch seine soziale.

7_Was denken Sie über die Umbauten in der Stadt?

Ich finde vieles nicht so schlecht wie oft gesagt wird. Ich finde es auch sehr leicht, immer zu kritisieren, das ist eine sehr einfache Position. Ein riesiges Gebiet wie den Potsdamer Platz zur Zufriedenheit aller zu bebauen, ist wohl ein unmögliches Unterfangen, trotzdem bin ich auch nicht zufrieden. Aber ich lehne es nicht so pauschal ab. Ich finde zum Beispiel das Sony Center recht gut, das ist ein interessantes Gebäude, an das erinnert man sich auch. Das wissen auch Leute im Ausland, die waren da, das kennt man dann, bleibt im Kopf. Aber andere Gebäude am Potsdamer Platz gefallen mir nicht. Ich hätte mir insgesamt mehr Mut gewünscht. Also ich sag mal so etwas wie das Centre Pompidou in Berlin. Also irgendein Gebäude, was wirklich atemberaubend ist, was nicht nur nicht stört und irgendwie sich unauffällig einfügt, sondern mutig ist, wagemutig. Und es hätte viele Chancen dafür gegeben in Berlin. Also ich finde, das Sony-Center ist da schon etwas mutiger. Aber womit ich überhaupt nicht einverstanden bin, sind die neuen Regierungsgebäude. Ich finde, das ist Geschmackssache, aber ich finde das ist keine wirklich interessante Architektur. Und das Kanzleramt, finde ich, ist geradezu ein Fehlbau. Und diese Idee einer West-Ost-Axe, in der die Gebäude angelegt sein sollen, die wiederum die Idee der Nazis, eine Nord-Süd-Axe zu bauen, konterkarieren soll, das finde ich sehr theoretisch. Erst mal muss man das überhaupt wissen, dass die Nazis diese Bebauungspläne hatten, das wissen sehr viele Leute nicht. Also das ist etwas, was sich einem nicht sinnlich vermittelt, wenn man sich diese Gebäude anguckt, dann denkt man nicht: Oh toll, was für ein Gegenkonzept zu den Nazis. Und die Gebäude sind auch nicht so in einer Reihe, dass sich diese Vorstellung von "Hier ist über die ehemalige Mauer hinweg quasi eine Verbindungslinie an Regierungsgebäuden geschaffen worden von West nach Ost" einem nicht vermittelt, weil zu viele Abstände zwischen den Gebäuden sind, es ist auch nicht konsequent genug umgesetzt. Ich finde, das funktioniert einfach nicht. Aber es gibt andere schöne Gebäude in Berlin, vielleicht nicht gerade die letzten Bauvorhaben, aber es passiert trotzdem eine ganze Menge.

8_Warum haben Sie sich dafür entschieden, über Berlin zu schreiben? Sie haben eine besondere Verbindung zu dieser Stadt? Aber hat das Schreiben über Berlin diese Verbindungen verändert?

Ja, also wenn man über eine Stadt schreibt, muss man doch noch mal ganz anders über sie nachdenken, als wenn man einfach den Alltag in ihr verbringt. Ich muss mir, dadurch, dass ich so viel über Berlin schreibe, wirklich Gedanken machen, wie ich einzelne Orte empfinde, ich recherchiere auch über Orte, ich bringe dadurch Dinge in Erfahrung, die ich sonst nicht gewusst hätte. Also alleine dadurch ist es ein unheimlicher Wissenszuwachs für mich. Ich habe auch Interviewreihen durchgeführt und dadurch Menschen kennengelernt, die ich sonst nicht getroffen hätte. Sagen wir mal so, bei meiner literarischen Beschäftigung mit Berlin merke ich, dass die Vergangenheit ein stärkeres Gewicht bekommt als sie es hätte, wenn ich nicht über Berlin schreiben würde. Und wenn ich jetzt durch die Stadt laufe, sehe ich durchaus immer oder stelle mir vor oder weiß, wie die Stadt hier vor dreißig, vor fünfzig, vor sechzig Jahren aussah, was weggebombt wurde, was neu ist, was aus welcher Zeit ist. Also die Stadt stellt sich mir wenig statisch dar, ich sehe sie immer eher so als in so einer permanenten Wandlung. Und ich merke auch doch, wie zerstört Berlin gewesen ist und dass diese Zerstörung nicht nur Folgen für die Architektur hat, sondern auch zum Beispiel in dem Sinne für die soziale Struktur Berlins. Viele große Firmen sind abgewandert, weil die nicht in dieser komischen geteilten Wurmfortsatz-Appendix-Stadt bleiben wollten. Das war natürlich eine wirtschaftliche Schwächung für Berlin. Aber dadurch ist auch so eine gewisse, auch ein bisschen bornierte Oberschicht nicht so vertreten in Berlin wie in manchen anderen Städten. Also ich hab ja auch mal in Barcelona gelebt, aber in Berlin gibt es nicht so eine jahrhundertealte Macht bestimmter Familien. Das gibt es hier nicht so. Dazu gab es eben zu große Verwerfungen. Und das merkt man in Berlin. Man sagt hier, dass die Bevölkerung nach der Wende zur Hälfte ausgetauscht wurde. Die Hälfte der Bevölkerung ist weg oder zugezogen. Das ist unglaublich. Das ist bestimmt in nicht vielen andern Städten so. Also vielleicht New York, keine Ahnung, aber jedenfalls nicht in Deutschland. Und das merkt man hier. Die Stadt ist auch sehr zugänglich für neue Leute. Hier sind so viele neue und es gibt so viel Fluktuation, dass man hier als Fremder recht gut aufgenommen wird. Also das sind so Dinge, die mir letztendlich auch durch mein Schreiben über die Stadt bewusster wurden. Das ist ein riesen Thema, man kann so viel dazu sagen, aber ich gehe mit offeneren Augen durch die Stadt, wenn ich über sie schreibe. Und man muss auch präziser sein, man hat nicht nur so ein diffuses Gefühl, dass Berlin, wie es immer heißt, so kreativ und so dynamisch und so eine junge Stadt ist, das weiß man so irgendwie. Aber wenn man wirklich überlegt, woran liegt das, was sind die Gründe dafür, stimmt es überhaupt, was sind die Klischees? Also weil wir zum Beispiel darüber sprachen, ob Berlin kosmopolit ist. Berlin ist auf jeden Fall auch unheimlich provinziell. Also das ist auch eine Seite der Stadt. Hier gibt es unglaublich viele Laubenkolonien, so kleine Häuschen, so Wochenendhäuschen, mitten in der Stadt, so was zum Beispiel. Also es gibt hier auch wirklich auch ein großes Proletariermilieu, echt sehr viele. Also Berlin ist eigentlich historisch eher eine proletarische Stadt. Und wenn Berlin kosmopolit ist, dann muss man im gleichen Atemzug sagen, dass die Stadt auch etwas sehr verschlafenes hat. Ich war mal in Peking und Tokyo und in Seoul, also in ein paar ostasiatischen Mega-Cities. Wenn man von da hierherkommt, kommt es einem das sehr gemütlich hier vor, also sehr gemütlich. Nicht nur gemütlich, sondern zum Teil eben auch wirklich provinziell.

9_Welche Wörter assoziieren Sie spontan mit Berlin? Welche literarischen Werke? Welche realen oder fiktionalen Personen?

Das ist jetzt sehr klischeehaft, aber ich sage trotzdem mal: Es ist eine junge Stadt, eine sehr kreative Stadt, eine Rebellenhochburg. Kennen Sie das Wort "Hochburg"? Eine Hochburg heißt, ein Ort, wo sich ganz viele treffen, also so ein Zentrum, ein Rebellenzentrum. Ich denke an die vielen besetzten Häuser. Mein Bruder hat auch in einem besetzten Haus gelebt über zehn Jahre, also es ist eine sehr politische Stadt. Eine Stadt, in der man sich wehrt. Eine unruhige Stadt. Eine Stadt der Künstler. Es ist eine Stadt, in der viel Kunst gemacht wird und wenig Kunst verkauft wird. Anders als in Paris in der Hinsicht zum Beispiel. Es ist eine sehr arme Stadt. Etwas

interessantes: Ich habe letztens gelesen, das fand ich ganz spannend. In Europa sind fast immer die Hauptstädte die reichsten Städte des Landes. Also es ist wohl bei Paris so und bei London, ich glaube auch bei Madrid. Und in Deutschland ist es eine Ausnahme in Europa, da ist es eine Ausnahme, dass Berlin die ärmste Stadt ist als Hauptstadt. Also das finde ich interessant. Also es ist ja schon lustig, dass hier Mieten und alles billiger ist als in Köln, München, Stuttgart, Hamburg. Also es ist eine arme Stadt, aber auch dadurch eine günstige Stadt, positiv gesagt. Es gibt viel Humor hier, es ist auch eine raue Stadt. Eine raue Stadt, ja. Es ist eine recht freie Stadt. Die soziale Kontrolle ist relativ gering. Mein Mann kommt aus dem Schwabenland, aus Baden-Württemberg. Und was der mir erzählt, also da gibt es so verrückte Sachen. Kehrwoche, schon mal gehört? Solche Begriffe kennen Sie, super. Also ich zum Beispiel kannte es nicht. So was würde kein Mensch hier machen. Also es ist eigentlich hier relativ entspannt und relativ lässig. Das würde ich auch sagen. Dann hatten wir noch Schriftsteller und Filme?

10_Ja, literarische Werke und Personen.

Ja, also zu literarischen Werken fällt mir sofort *Emil und die Detektive* ein. Unser Sohn heißt Emil. Das fällt mir als erstes ein. Ich glaube, *Pünktchen und Anton* spielt auch hier in Berlin, da bin ich mir nicht ganz sicher, aber *Emil und die Detektive* spielt auf jeden Fall in Berlin. Oder es ist *Das doppelte Lottchen*. Also es gibt noch einen Kästner-Roman, der in Berlin spielt. Aber ich glaube, die spielen alle hier. Auf jeden Fall *Emil und die Detektive*, was ich auch sehr mag. Dann fällt mir natürlich *Berlin Alexanderplatz* ein von Döblin. Dann fällt mir Thomas Brussig ein, aber den Namen von dem Buch hab ich vergessen, wo es um die Wende geht. *Helden wir wir*, genau.
Es gibt so viele tolle Berlin-Bücher. Dann gibt es von Uwe Timm einen Roman, *Johannisnacht*. Das ist auch ein schöner Berlin-Roman. Von Katja Lange-Müller das neueste Buch, *Böse Schafe.* Auch ein schönes Berlin-Buch. Die Erzählungen von Judith Herrmann, die spielen aber nicht alle hier, *Sommerhaus, später*. Da gibt es vieles. Das ist etwas peinlich, aber ich muss auch an meinen eigenen Roman *Spielzone* denken. Das fällt mir einfach dabei ein, weil er in Berlin spielt. Aber es gibt eine ganze Reihe. Auch in der Lyrik gibt es auch viele, sich auf Berlin beziehende schöne Gedichte. Da hab ich einen ganzen Band zu Hause. Es gibt natürlich auch junge oder jüngere Autoren, die auch viel über Berlin schreiben, die hier auch auf diesen Lesebühnen auftreten. Da gibt es auch einiges, was sehr witzig und sehr gut ist. Kirsten Fuchs ist eine Autorin. Einer nennt sich Ahne. Jochen Schmidt ist ein anderer. Also da gibt es auch einige. Filme?

Filme, Personen…

Komischerweise denke ich jetzt an etwas ganz anderes, ich denke jetzt an die Charité und die Wissenschaftstradition in Berlin, das Preußentum und die Förderung der Bildung, der Erziehung, der Pädagogik. Daran muss ich gerade denken. Also eher eigentlich so das 19. Jahrhundert. Virchow. Aber ich denke, das ist für Berlin schon wichtig, diese preußische Tradition, Akademie der Wissenschaften, Staatliche Museen, Preußischer Kulturbesitz.
Personen? Es gibt natürlich so viele bekannte Berliner, das ist so ein bisschen müßig, die alle aufzuzählen, ich glaube, ich fange damit gar nicht erst an.
Was Filme angeht, ich bin keine große Cineastin. Natürlich kennt jeder den *Himmel über Berlin* und es gibt natürlich so ein paar bekannte Filme. Ich glaube, *Lola rennt* spielt ja auch in Berlin, aber ich finde, das sind jetzt nicht alle unbedingt so gute Filme. *Prinzessinnenbad*, ein guter Film, der hat mir besser gefallen. Also das spielt für mich nicht so eine Rolle, diese Filme. Wer mir natürlich auch noch einfällt, ist *Herr Lehmann*, als Film und als Buch. Das hat mir besser gefallen.

Also meistens zeitgenössische Romane oder Filme?

Na ja, *Emil und die Detektive* oder *Berlin Alexanderplatz*, das hat mich beides schon beeinflusst. Ich überlege mal, so an älterer Literatur fällt mir nicht so viel ein, was in Berlin spielt, jenseits der genannten Titel. Da müsste ich mal nachdenken. Manches spielt dann eher so am Rande in Berlin, aber das würde jetzt nicht unter das Label Berlin-Roman fallen. Es gibt natürlich auch von

der Ost-Seite echt interessante Autoren, die zum Teil auch in Berlin geschrieben haben. Also Lyrik fällt mir da auch ein. Zille. Also ich meine, es gibt einfach viel. Woran ich denken muss, ist die Kunst, die bildende Kunst, die neuen Wilden kamen aus Berlin, Salome, solche Figuren. Also in der bildenden Kunst ist Berlin sehr spannend, finde ich, auf jeden Fall. Oder jetzt in der Gegenwart auch moderner Tanz. Schaubühne, da sind sehr interessante Tendenzen. Ja doch, so die moderne Kunst in verschiedenen Spielarten, das interessiert mich. Also ich fange jetzt nicht an, Politiker oder irgendwelche berühmten Leute, die aus Berlin kommen, aufzuzählen.
[....]

QUESTIONNAIRE Irina LIEBMANN (interview réalisée le 26 juillet 2010 à Berlin)

[…]
1_Wo sind Sie geboren? Wo sind Sie aufgewachsen? In welchem Umfeld ?

Ich bin in Moskau geboren und aufgewachsen hauptsächlich in Berlin. Zwei Jahre habe ich als Baby in Moskau gelebt, dann sind meine Eltern nach Berlin gezogen. Das war ja 1945. Da war alles kaputt und sie kamen mit der Roten Armee, also mit der Sowjetunion. Ja, und ich bin in Berlin aufgewachsen bis 1953 und dann mussten wir aus Berlin weg und mussten nach – ja, nach Mitteldeutschland hieß das früher – also in das Chemiegebiet um Halle an der Saale. Und da habe ich dann Abitur gemacht und in Leipzig studiert.

2_Wann und wie haben Sie mit dem Schreiben begonnen?

Ich habe sehr spät angefangen. Und zwar habe ich angefangen 1975 Reportagen zu schreiben. Das war mehr als Aufgabe gedacht, dass ich lernen wollte zu schreiben. Weil wenn man für eine Zeitung schreibt – öffentlich – dann muss man genau sein. Da gibt es so viele Leute, die das überprüfen und man muss einen Termin halten können, man muss Dinge richtig beschreiben können. Ich dachte, das ist eine gute Schule und es war auch eine ganz gute Schule. Prosa habe ich dann erst 1980 angefangen.

3_Und wieso wollten Sie Fiktionen schreiben?

Ich wollte eben gar nicht Fiktion schreiben. Das erste, was ich in Prosa geschrieben habe, war das *Berliner Mietshaus*. Das ist ja ein Buch, wo keiner weiß, es ist keine Reportage. Es sind eigentlich Beschreibungen von Begegnungen, die ich selbst gehabt habe und eben gerade mit keinem Anteil von Fiktion. Ich war damals ästhetisch davon überzeugt, dass Fiktion eigentlich nur stört, weil sozusagen die Gesetze des Lebens, wenn ich das Leben versuche wirklich so zu beschreiben, wie ich es sehe, dass das so geheimnisvoll eigentlich ist und unverständlich ist, dass es viel wahrer sein muss, als was ich mir ausdenke. Ich bin in gewisser Weise immer noch überzeugt davon. Denn die Logik, die dazu führt, dass Sie jetzt hier sitzen auf diesem Sofa und dass es ausgerechnet dieses Sofa ist und diese Wohnung – was alles dahinter steckt – das sind ja keine Zufälle. Das in sich ist die größte mögliche Wahrheit in diesem Augenblick. Davon bin ich auch heute überzeugt. Wenn ich mir jetzt das ausdenke, wer da kommt und wie das aussieht, denke ich auch, das kann alles interessant sein, aber nichts übertrifft die Wirklichkeit. Aber wiederum soll es nicht banal sein. Das Geheimnis, das darin steckt, muss man auch erst entdecken in dem Bild. Sonst wird es einfach nur oberflächlich. Das ist eigentlich, was ich immer noch denke und das ist ja auch das Wesen der modernen Prosa wie z.B. bei Isaac Singer in *Erzählungen aus New York*. Da ist es ganz auf den Punkt gebracht im Grunde. Er hat diese große Kraft zu schreiben und er schreibt eigentlich nur eine Situation, die es auch hundertprozentig gegeben hat. Aber wie er die beschreibt, ist eigentlich wie eine klassische Erzählung. Und mehr noch als das, da steht eigentlich am Ende erst ein Rätsel. Am Anfang ist es ganz banal und alles bewegt sich im Rahmen der Wirklichkeit. Das war auch mein Ziel von Anfang an, auch schon mit dem *Berliner Mietshaus*. Dass im Grunde die Begegnungen wie Erzählungen sind, die so stehenbleiben, unaufgelöst und auch ein bestimmtes Geheimnis behalten.

4_Welche Werke, Autoren haben eine wichtige Rolle für Ihre Berufung gespielt?

Dichter, viele Dichter, russische Dichter vor allem. Ich kann ja auch russische Dichter lesen. Russische Lyrik hat mich stark beeindruckt. Das, was alle gelesen haben. Mandelstamm, Zwetajewa, Majakowski oder Bloch. Bis heute finde ich die grandios. Dann hat mich auch Alfred Döblin wirklich sehr stark beeindruckt. Nicht nur wegen Berlin. Er bleibt in den Formen der Zeit, aber er ist eigentlich ein sehr mystisch veranlagter Mensch, religiös veranlagt. Er kann davon abstrahieren auf eine Ebene, die weit über der Realität liegt und sich dazwischen ziemlich frei

bewegen und trotzdem mit Witz und ganz genauer Sachkenntnis, gerade auf dem Boden Berlin. Das hat mich stark beeindruckt.

5_Wie fangen Sie zu schreiben an?

Ich quäle mich eigentlich viel herum. Ich habe eine Absicht etwas zu schreiben, fange dann an und versuche einen Weg dahin zu finden. Ich fange auch nur an, wenn mich das Thema wirklich beschäftigt. Und manchmal fällt einem ein Satz ein, der gut ist. Aber das genügt nicht.
Wenn man wirklich die Absicht hat, ein Buch zu schreiben, dann hat man kein Bild davon, aber ein Gefühl davon, was man schreiben will, was da entstehen müsste. Ich fange dann an einen vielschichtigen, umständlichen Text zu schreiben. Wenn ich wüsste, was da genau stehen soll, könnte ich auch einen Artikel schreiben, wenn ich schon wüsste wie es sein soll. So war das bei dem Buch *Die freien Frauen*. Das Buch hinterlässt ein Gefühl. Ein merkwürdiges Gefühl, dass man in dieser Stadt so richtig drin ist und auch mit diesen Polen, und der Vergangenheit, und dass das Alles so verwickelt ist. Dieses Gefühl entsteht da hoffentlich. Gestern ist heute und heute ist gestern und alles ist so eins und dass das in Berlin zusammenfließt. Es ist ja auch ein Buch über Frauen. Ich finde, dass es sehr viel Schönheit in der Sprache hat.

6_Recherchieren Sie immer vor dem Schreiben eines Romans?

Nein, eigentlich nicht. Aber komischerweise ist in vielen meiner Bücher sehr viel Recherchiertes drin. Zum Beispiel habe ich einmal diesen Reisebericht geschrieben: *Letzten Sommer in Deutschland*. Ein wunderschönes Buch. Das ist sehr lyrisch. Dazu habe ich auch Fotos gemacht. Man kann sagen diese Reise ist eine einzige Recherche. Da entsteht so ein Bild von Deutschland in den neunziger Jahren. Bei vielen meiner Bücher muss ich mir schon sehr viel anschauen. Für *Die freien Frauen* habe ich eigentlich gar nicht recherchiert, aber ich war in Polen.

7_Welche Rolle spielt 'Raum' in Ihrem Schreiben? Wie greifen Sie das Thema 'Raum' in Ihrem Schreiben auf? Stellen Sie Vorstudien über die Orte Ihrer Romane an?

Raum ist das, wo wir uns bewegen, wo wir leben. Es gibt diesen Satz, den ich nur unterstreichen kann, von dem sowjetischen Schriftsteller, Juri Trifonow. Der hat gesagt, es ist das Wichtigste und Schrecklichste im Leben eines Menschen Zeit und Ort seines Lebens zu begreifen. Zeit und Ort zusammen. Das ist ja wie das Koordinatensystem. Wo bin ich und wie spät ist es? Die Zeit kann ich mir nur an Hand des Raumes erklären. Eigentlich spielt die politische Geschichte bei mir auch immer eine große Rolle und die Geschichte an sich. Die Geschichte ist im Grunde die Zeit und der Raum ist der Ort. Mir ist aufgefallen, dass sehr viele meiner Bücher auch direkt „in Berlin“ heißen oder *Berliner Mietshaus* oder *Letzten Sommer in Deutschland*. Jetzt schreibe ich ein Buch über Russland. Das wird auch mit Ortsnamen sein, wahrscheinlich. Das spielt schon irgendwie eine Rolle. Mich beschäftigt schon, wo ich bin. Aber das ist wahrscheinlich auch eine Sache unserer Generation. Gerade weil wir so entwurzelt sind durch den Krieg. Diese erste Generation nach dem Krieg, da wurde fast jeder irgendwie so herumgeschleudert. Niemand ist da aufgewachsen, wo er geboren ist. Fast niemand von meinen Freunden. Alle irgendwo, irgendwie. In Deutschland ist das ganz stark. Und darum haben wir hier irgendwie hier ein starkes Interesse an Geschichte. Um das erst einmal selbst zu wissen: Wo bin ich? Und wie spät ist es jetzt? Welche historische Zeit ist es? Und dann aber auch, weil wir spüren, dass wir die Pflicht haben sehr vieles uns zu erklären, den anderen zu erklären, unseren Kindern zu erklären: Was ist eigentlich passiert? Wir sind wie die Generation, die aufwacht, nach einem furchtbaren Schock, die sich fragen muss: Was ist denn geschehen? Warum ist alles kaputt? Oder wo wachse ich hier überhaupt auf? Was ist los? Das ist für meine Töchter anders. Obwohl, die wiederum haben den Zusammenbruch der DDR erlebt. Für die war das auch dramatisch, denn da ist ja auch ein ganzes Land verschwunden. Und alles wie sie gelebt haben, ist weg. Vor ihren Augen plötzlich verschwunden. Das ist auch ein großes Erlebnis, das die Arbeit unserer Kinder sehr stark beeinflussen wird und es auch jetzt schon tut. Und sie sind die einzigen in Deutschland, die

die deutsche Geschichte bewusst bearbeiten – anständig und ernsthaft. Das Geschichtsbewusstsein und das Bewusstsein der Verluste, ist – glaube ich – bei Ostdeutschen sehr stark.

8_Wo leben Sie heute? In welchem Ort (Büro…) arbeiten Sie?

Ich arbeite gern zuhause, wo es schön ruhig ist. Ich finde es schon schön, wenn es ruhig ist und schön aussieht. Arbeiten woanders ist schwierig für mich.

9_Was bedeutet 'Stadt' für Sie? Ist sie mit einer besonderen Vorstellungswelt verbunden?

Wäre ich woanders aufgewachsen... Auch ich habe mal woanders gelebt. Zum Beispiel habe ich mal in Heilbronn gewohnt. Da sollte ich ein Theaterstück schreiben und da habe ich eben über Heilbronn geschrieben. Würde ich woanders gelebt haben, wäre das wahrscheinlich der Ort, mit dem ich mich befasse. Ich bin ausdrücklich eine Schriftstellerin, die einen poetischen Ort hat und denkt, dass das sehr produktiv ist. Ich hatte ja auch schon den Ort, über den ich geschrieben habe und demnächst wieder schreiben werde, bevor Berlin eins war und das für niemanden groß interessant war. Auch jetzt, wo alle sagen, Mitte ist ja jetzt uninteressant, das ist ja jetzt bloß noch touristisch und alle gehen weg – da interessiert er mich trotzdem noch weiter. Ich bin da schon treu und ich finde auch, es ist ein poetischer Ort. Das fand ich auch schon zehn Jahre vor der Maueröffnung. Ich behaupte einfach mal, dass es ein poetischer Ort ist. Diese poetischen Orte gibt es auch woanders. Als Dichter findet man die auch woanders und dann würde man auch darüber was schreiben können. Die würden einen auch faszinieren, hundertprozentig. Und das sind auch die Orte, wo man andere Menschen auch trifft. Die kommen da auch hin. Ganz automatisch. Da gibt es eine Schwingung des Ortes, die erkennt jeder musische Mensch. Egal, ob das in Rom ist oder woanders. Man trifft sich da ganz automatisch.

10_Gibt es Romane, die Sie mit einer besondere Stadt verbinden?

Ja, natürlich gibt es die. Nein, aber wenn ich in einer anderen Stadt bin, denke ich nicht automatisch an ein bestimmtes Buch. Ich bereite mich nicht auf Reisen vor. Es gibt natürlich tolle Bücher über Städte. *Die satanischen Verse* über London und Bombay sind ganz toll.
Ich hab jetzt gerade „Suite française" von Irène Némirovsky gelesen. Ich hatte mal eine Lesung mit ihren Texten gemacht. Das war sehr schön diese Texte zu lesen, weil sie wirklich sehr stark sind. Dazu wollte ich dann auch etwas schreiben. Sie hat auch Paris sehr gut erzählt. Aber über Frankreich gibt es ja sehr viel, auch bis in unsere Zeit hinein gibt es sehr viel.

11_Denken Sie, dass Berlin eine kosmopolitische Stadt ist?

Eine Weltstadt ist es nicht, aber kosmopolitisch ist es schon. Gerade hier, wo ich wohne. Es ist ja eine Wohngegend, aber ich bin überrascht, wie oft ich auf der Straße Englisch, Französisch oder Polnisch auf der hinter mir höre. Im Alltag höre ich alle möglichen Sprachen. Kosmopolitisch wird es sicher auch immer mehr, aber eine Weltstadt ist es noch lange nicht und wird es auch vielleicht nicht. Das muss ja vielleicht auch nicht sein. Die Weltstädte, die ich kenne, sind furchtbar anstrengend. Wenn Sie in Paris, Moskau oder London sind… oder in Bombay, Kalkutta, da kann man sich ja aufhängen. Das ist ja nicht mehr lustig. Das ist so anstrengend, dass Sie an der Stadt eigentlich die Freude verlieren. In Moskau kommen sie nicht vom Fleck mit dem Auto. Die Luft ist entsetzlich. Es ist laut. Sie sind trotzdem ganz langsam. Sie haben Kopfschmerzen. Da ist es hier besser, weil wir keine Weltstadt sind.

12_Wo wohnen Sie/ Wo haben Sie in Berlin gewohnt?

Ich habe eigentlich in vielen Teilen gewohnt. Als Kind habe ich draußen in Biesdorf gewohnt, dann in Pankow, dann habe ich in Mitte gewohnt, dann wieder in Pankow, dann in

Charlottenburg und jetzt wohne ich wieder in Mitte.

13_ Welches sind Ihre Lieblings-Bezirke/ -Kieze/ -Orte in Berlin? Warum? Welches verkörpert Berlin ?

Ich glaube, Mitte ist mein Lieblings-Bezirk. Mitte habe ich immer geliebt. Auch, wenn es sehr kaputt war. Es ist aber auch sehr unterschiedlich.
Ich kenne ganz Berlin recht gut. Ost und West, Lichtenberg und Treptow, Reinickendorf... Berlin ist sehr verschieden. Ich finde schon, dass Mitte sehr repräsentativ für Berlin ist. Ich habe die Spree gern. Zum Beispiel die Stelle, wo Elisabeth Schlosser das ganze Manuskript ins Wasser fallen lässt und es wegschwimmt. Das ist das Ufer gegenüber von den Museen. Diese Stelle finde ich schön. Eigentlich unspektakulär, aber trotzdem ist da dieses Panorama und man kann bis zur Friedrichstraße gucken. Die finde ich schon sehr schön. Dort habe ich auch sehr schöne Fotos gemacht.

14_Was denken Sie über die Umbauten in der Stadt?

Der allgemeine Befund ist, es ist zu langweilig und eintönig – postmodern, computermäßig – gebaut worden. Das stimmt ja alles. Das ist schon richtig. Ich sehe es als Berliner. Man kann denken, was man will über das Scheunenviertel um den Hackeschen Markt. Da kann man sich Tage lang drüber aufregen. Aber das Wichtigste ist, dass die Stadt funktioniert. Im Grunde brauche ich dann auch nicht so viele spektakuläre Gebäude. Es ist wichtig, dass die Lücken geschlossen sind, dass Menschen da wohnen können und arbeiten und dass man sich immer noch gern in diesen Gebieten aufhält. Einige Dinge finde ich wirklich ganz furchtbar und ich würde diese Leute anzeigen, wenn ich das Geld hätte. Alles, was am Alexanderplatz entstanden ist, ist eine solche Verachtung des Ostens. Darüber schreibt ja auch keiner. Die haben alles, was der Osten gebaut hat, abgerissen. Das ist schon die erste Stufe der Geringschätzung. Zweitens, der Alexanderplatz war das Zentrum Ostberlins. Der Ort, wo sich die Leute treffen sollten, weil der Osten hatte ja das Zentrum bis zum Brandenburger Tor. Erstens war es ungemütlich, weil es war ja so ein Residenzzentrum. Es hätte nie so einen modernen Metropolencharakter gehabt. Zweitens war es zu nah an der Sektorengrenze. Dann haben sie das ganze Zentrum mehr an den Alexanderplatz gerückt. Auch baulich war das der Schwerpunkt des Bauens und das sollte die Mitte sein der geteilten Stadt. Die Mitte von Ostberlin sollte am Alexanderplatz sein. Und wenn man da heute hinfährt, wird der Alexanderplatz noch heute dafür bestraft. Er wird noch hässlicher und noch hässlicher. Jeder darf sich da austoben, jeder primitive Konzern kann da sein Ding in die Erde dreschen. Das, finde ich, grenzt an eine maßlose Verachtung der Leute. Die haben sich dort getroffen. Das war sozusagen das Zentrum der Hauptstadt der DDR. Und ich habe immer das Gefühl, dafür kriegen sie quasi links und rechts eins in die Fresse gehauen. 20 Jahre danach – das ist eine Schande. Natürlich bewegen sich die Herrschaften, die das bauen, da alle nicht. Die wollen da nur Geld kassieren. Dieses Riesending Alexa ist ein mongolischer Tempel quasi. Das ist ältester Berliner Baugrund. Hätte das die DDR gemacht, der Westen hätte sich nicht mehr eingekriegt vor Entsetzen, wenn die Kommunisten so gebaut hätten. Genauso dieser Saturn. Das ist so eine nackige Abzockerei. Der Platz war schon hässlich bebaut mit diesen Neubauten der Elektroindustrie. Das wird nun fortgesetzt. Da darf jeder offenbar machen, was er will. Darüber wird ja auch überhaupt nicht gesprochen. Das Alexa stand plötzlich da.
Den Potsdamer Platz finde ich nicht so schlecht. Ich finde diese drei Hochhäuser, die da stehen, ganz gut. Die andere Seite, wo es niedriger ist – ich weiß jetzt nicht wie es heißt – finde ich so ein bisschen nichtssagend. Ich bin öfter zum Potsdamer Platz gefahren und habe einfach mal geguckt, wie sich die Leute da bewegen. Es steigen sehr viele dort aus. Es ist ja auch immer noch sehr viel Platz dort und der Übergang zum Kulturforum ist ja auch noch nicht abgeschlossen. Ich weiß jetzt nicht wie das jetzt weiter geplant ist, aber ich finde, da hat man sich wesentlich mehr Mühe gegeben. Da ging es ja auch darum, etwas Neues zu schaffen. Das war ja weder altes Ost-Berlin, noch altes West-Berlin, sondern das war ja alles blank und dann konnte man was neues machen. Das war den Architekten auch klar und das sieht man auch. Da haben sie sich angestrengt, finde ich. Auch, wenn vielleicht auch nicht durchgehend. Während der

Alexanderplatz auf mich wie Verachtung und hemmungslose Geldmacherei wirkt.

15_Was bedeutet "Berliner sein" heute? Fühlen Sie sich als Berliner?

Ja, ich fühle mich als Berlinerin und ich freue mich, dass die Stadt sich so entwickelt hat. Man kann viel meckern, aber erstens ist sie wieder vereint, es ist ganz viel wieder hergestellt. Es ist schön geworden und die Stadt war teilweise noch nie so schön wie sie heute ist, weil die Fassaden so luxuriös, wie sie heute teilweise sind, niemals waren. Keiner hat eine Vorstellung davon, wie das vor hundert Jahren aussah. Es war nicht unbedingt so köstlich wie heute – wie eine aus dem Froster geholte Torte. Es ist lebendig – das ist für mich das Wichtigste – und vor allem, ich komme gerne nach Hause. Alle, die mich besuchen, kommen gerne hier her. Alle fahren traurig ab und sagen, „Ich würde lieber da bleiben". Na, das ist doch toll. Das finde ich wirklich nach allem, was wir erlebt haben nach der geteilten Stadt ein Glück. Wenn man sich vorstellt, wie wir gelebt haben mit der Grenze und auch mit dieser Kriegsgefahr, die in Berlin immer da war und diesem teilweisen Verfall. In Grenznähe konnte nicht gebaut werden. Auf der einen Seite nicht, auf der anderen. Das ist doch alles ein Glück. Jeder der sich als Berliner fühlt, der freut sich einfach.

16_Warum haben Sie sich dafür entschieden über Berlin zu schreiben? Haben Sie besondere Verbindungen zu dieser Stadt? Hat das Schreiben über Berlin diese Verbindungen verändert?

Ich weiß natürlich sehr viel über die Stadt. Ich habe so viel recherchiert und ich denke, dass dann die Bindungen irgendwie fester werden, weil man einfach nicht nur oberflächlich da ist. Man kann das verstehen. Ich weiß, was hier vor fünfzig Jahren war, vor fünfundzwanzig Jahren, vor hundert Jahren. Das weiß ich von manchen Orten ganz genau. Ich denke, das hat die Beziehung sicherlich verbessert. Ich meine, Berlin ist keine schöne Stadt. Es gibt andere Städte, die wesentlich attraktiver sind, aber es ist eine lebenswerte Stadt. Und das ist ja wohl das Wichtigste, dass man hier gut leben kann.

17_Welche Wörter assoziieren Sie spontan mit Berlin? Welche literarischen Werke assoziieren Sie mit Berlin?

Das kann ich nicht sagen. Berlin ist eine Stadt, die alles immer wieder zerstört. Sie zerstört sich auch selbst immer wieder. Berlin ist pietätlos sich selbst gegenüber. Wir haben keine Bourgeoisie, keine kultivierte Bourgeoisie. Die letzte ist vertrieben worden, mit dem jüdischen Bürgertum und wenn es dann noch welche gab, sind die nach '45 in den Westen rübergegangen. Sie ist pietätlos, sie kennt ihre Geschichte nicht. Das merkt man ihr an. Das merkt man z.B. auch an der Bebauung des Alexanderplatz. Ich kann es nur immer wieder sagen. Das können eben nur Leute machen, die überhaupt keine Beziehung zu der Stadt haben. Die einfach hier irgendeinen Posten haben oder Geld verdienen wollen, wie es ja immer mehr zunimmt in der ganzen Welt. Es ist ja kein Berliner Problem. Wenn alles nur als Effizienzsteigerungsvariante betrachtet werden muss oder kann, dann werden die entsprechenden Leute auch kommen, die so denken. Die wissen natürlich von Berlin gar nichts. Wie überhaupt sehr viele Leute aus der Bundesrepublik gekommen sind, die sich einbilden etwas von Berlin zu wissen und wirklich nichts wissen und sich ganz schön schamlos aufführen manchmal.
Bestimmte Romane habe ich nicht im Kopf, ich sehe Berlin nicht literarisch. Ich lebe ja hier.

18_Welche literarischen Werke?

Wie ich Berlin sehe, in einer verarbeiteten Form, das ist eigentlich in den Chansons und in den Liedern, die es zwischen den Kriegen gegeben hat. Da gab es sehr viel und da gab es tolle Leute, die das gesungen haben wie Marlene Dietrich oder andere. So empfinde ich Berlin eigentlich auch oft, aber ich weiß, dass das eine Minderheit ist, die das überhaupt noch kennt.
Damals war Berlin eben Weltstadt. Das war vor dem Ersten Weltkrieg und dann kurz danach

noch. Mit der Elektrifizierung der Stadt, mit der U-Bahn hat es so einen Entwicklungsschub gegeben. Da leuchtete Berlin plötzlich. Auch durch das gewonnene Geld – durch den deutsch-französischen Krieg – war Berlin plötzlich – die Gründerzeit – Weltstadt. Eine Stadt der Moderne. Und dann war es nochmal eine Stadt der Moderne in den Zwanziger Jahren. Auch wieder mit der Elektrizität und mit wahnsinnig vielen Mätzchen. Wenn man z.B. Schuhe gekauft hat, dann wurde der Fuss durchleuchtet und da kam auf Leuchtbändern ein Schuhkarton an. Es war ganz ganz modern, mehr als heute. Und da war Berlin Weltstadt und da gab es auch diese Chansons. Im Grunde ist es eine Frage des Selbstbewusstseins und natürlich der Öffentlichkeit. Wir haben heute ja kaum noch eine Öffentlichkeit, weil das durch die Medien im Grunde anders sich auswirkt. Wenn jeder im Internet liest oder fernsieht, entsteht ja nicht mehr so ein Publikum für einen Star, der dann ein aktuelles Lied singt. Die Aktualität ist da sozusagen so nicht mehr gefragt oder wird nicht mehr produziert und das ist der Verlust eigentlich. So würde ich Berlin am ehesten sehen, aber eigentlich nicht in Literatur. Dazu ist Literatur auch viel zu fragmentiert – die die wir heute haben – und zu kleinkariert. Ich glaube, das ist viel zu kleines Karo und viel zu egomanisch auch. Ich weiß nicht, entsteht vielleicht irgendwann, aber da muss man schon ein bisschen größeren Atem haben.

QUESTIONNAIRE Jean-Philippe TOUSSAINT (interview réalisée le 7 octobre 2010 à Paris)

[…]
1_ 1_Où êtes-vous né(e) ? Où avez-vous grandi ? Dans quel environnement, dans quel milieu social ?

Je suis né à Bruxelles, entouré de livres si je puis dire puisque mon père est journaliste et également écrivain, il a publié plusieurs livres. Et ma mère est libraire. Elle ne l'était pas quand je suis né. Mais c'était quand même un milieu qui était à la fois intellectuel et qui était très amateur de livres. Ce qui fait que, par exemple quand moi j'étais adolescent à Paris, il y avait toujours plein de livres à la maison. Et moi, un peu en réaction, ça ne m'intéressait pas du tout. Je ne lisais pratiquement rien. C'est très surprenant pour moi de finalement être devenu écrivain. C'est peut-être un juste retour des choses.

2_C'est une vocation tardive ?

Oui. Disons que j''ai fait Sciences Po à Paris comme études. Et jamais je pensais que je serai écrivain. J'ai vraiment commencé à écrire des textes après les études de Sciences Po. Donc après vingt ans. Avant vingt ans, d'abord je lisais peu et ça ne m'intéressait pas du tout.

3_Quand et comment avez-vous commencé à écrire ?

C'est un ensemble de choses. Je ne vais peut-être pas rentré dans les détails, surtout que j'ai écrit un texte qu'on trouve et qui s'appelle « le jour où j'ai commencé à écrire » que vous trouverez dans une revue qui s'appelle « Bon à tirer » (http://www.bon-a-tirer.com) et où je raconte un peu le jour où j'ai commencé à écrire. J'espère qu'il y a tous les éléments là-dedans.

4_Quelles œuvres, quels auteurs ont été déterminants pour votre vocation d'écrivain ?

Quand j'ai commencé, peut-être Kafka. Je considère que la lecture de *La Métamorphose* a été importante. Camus, je pourrais dire aussi, mais ça tombe pas sous le sens. Et le déclic, c'est Dostoïevski, *Crime et châtiment*. Et après les auteurs importants, je les ai lu étant déjà écrivain. Donc là par exemple Proust, Beckett. La grosse grosse découverte c'est Beckett, que j'ai découvert alors que j'avais déjà commencé à écrire. Et là, ça a été un choc, une vraie révélation. Au point où je me suis mis à écrire comme Beckett pendant tout un temps, et j'ai du me défaire de cette grosse influence, pour finalement arriver à écrire quelque chose, trouver ma propre voix/voie avec *La Salle de bain*.

5_Comment s'élabore le travail d'écriture ? Comment se pose la question du lieu dans l'élaboration de vos romans ? Comment appréhendez l'espace par l'écriture ? Effectuez-vous un travail préalable d'enquête sur les lieux de vos romans ?

Je ne peux pas vous répondre : pour tous les livres, c'est différent. Maintenant plus ça va, plus je fais des repérages, des enquêtes… Par exemple le dernier, *La Vérité sur Marie,* c'est un de ceux pour lequel je me suis le plus documenté : dans le domaine médical, sur les crises cardiaques je connaissais rien, sur les chevaux, je connaissais rien, quoiqu'on dirait que je m'y connais mais en fait j'y connaissais rien, et sur les soutes des avions des 747, non plus j'étais pas un gros spécialiste. Et là, j'ai fait des rencontres, j'ai déjeuné avec un pilote d'Air France qui m'a beaucoup aidé pour la description de l'intérieur soute etc.… J'ai déjeuné avec un médecin pour la crise cardiaque. J'ai lu quelques revues sur les chevaux. Donc là il y a vraiment plus, avec internet que j'ai beaucoup consulté. Par contre pour le premier livre, donc *La Salle de bain*, j'étais isolé, j'ai écrit ça en Algérie. J'ai trouvé un peu de documentation sur les poulpes ce qui m'a permis d'indiquer comme ça le céphalopode, je connaissais pas le mot, que j'ai trouvé dans un manuel scolaire de biologie sur le poulpe. J'ai ajouté deux, trois trucs comme ça. Et pour bien

montrer qu'à l'époque, il n'y avait vraiment pas internet, quand j'ai eu l'idée de citer Pascal en anglais, j'avais évidemment aucune solution pour citer Pascal en anglais. Je trouvais joli que le narrateur tombe sur une citation de Pascal en anglais mais moi j'en avais pas, j'ai du déjà en trouver une en français, c'était pas évident, et après ce qui est très marrant c'est que je l'ai traduit, avec un prof d'anglais, là-bas en Algérie donc c'est comme ça que cette traduction, le texte anglais que je cite, c'est une traduction, qui a été faite par un prof d'anglais en Algérie avec moi. Là par exemple, une grande partie de *La Salle de bain* se passe à Venise, j'avais pas beaucoup de documentation, c'est vraiment très différent. Je crois que c'est surtout à partir des trois derniers, *Faire l'amour, Fuir, La Vérité sur Marie* que j'ai concrètement recherché de la documentation, sur l'Asie, sur Tokyo, je travaillais avec un plan de métro, un plan de la ville, avec des guides, des choses comme ça, c'était plus systématique. Je crois pas que pour Berlin, j'ai jamais travaillé avec un guide, c'était un peu différent.

6_Et pour *La Télévision*, l'avez-vous écrit à Berlin ?

Non, je l'ai écrit après. J'ai passé deux années à Berlin : 1993-1994. Et après on s'est installé en Corse et je l'ai commencé en Corse, donc je l'ai écrit, je crois, entièrement en Corse.

7_Où vivez-vous aujourd'hui ? Quel est votre lieu de travail ?

J'habite à Bruxelles. Je ne travaille pratiquement pas chez moi. Chez moi, j'ai un ordinateur et je fais des choses mais du domaine du roman. Et donc les deux endroits où j'écris c'est Ostende sur la côte belge et en Corse. Toujours au bord de la mer. Et généralement l'hiver à Ostende. Et l'été en Corse. Mais toujours à des moments où il n'y a personne. Un peu isolé. Par exemple à Ostende, je loue une maison l'hiver, je m'isole. Et l'été, je viens avant ma famille pour être seul et après je m'arrête quand mes enfants arrivent.

8_Vous travaillez donc chez vous ?

Oui, c'est ça. Pas dehors, pas au café, pas ici, c'est assez bruyant.

9_Que représente la ville pour vous ? Est-elle l'objet d'un imaginaire particulier ?

Je dirais non en fait. Mais en fait, cela fait plusieurs fois qu'on vient avec ce concept d'une ville. Et finalement cela ne m'a pas posé de problèmes de faire une communication dans ce colloque sur la ville. Je l'ai réécrit par rapport à ce que je vous avais envoyé, finalement maintenant je l'appelle « villes conscientes, villes inconscientes », avec cette idée qu'il y a deux sortes de villes dans mes livres, celles qui sont inconscientes parce que le narrateur est quelque part, et celle où cela fait partie du projet, par exemple Berlin, cela faisait vraiment partie du projet que le livre se passe à Berlin, et c'est un thème du livre. Et c'est la même chose pour *Faire l'amour, Fuir*….Le lieu fait partie du livre.

10_Y-a-t-il des œuvres que vous associez spontanément à une ville particulière ?

Justement dans ma communication je cherchais des exemples de villes conscientes pour un auteur. En fait je l'ai pas lu, mais c'est très connu, c'est *Berlin Alexanderplatz.* En fait je ne l'ai pas lu mais je suppose que le projet du livre, c'est quand même Berlin. Et j'avais noté *Paris* de Zola. Je ne l'ai pas lu non plus. Un des intervenants a parlé de *Paris* de Zola. Moi je cherchais des exemples, mais c'est des exemples presque que de livres que je n'ai pas lu. Dublin de Joyce…Donc un vrai exemple concret… Après il y a différents niveaux. Est-ce qu'on peut dire *Crime et châtiment* et Saint-Pétersbourg, ou pas ? Je ne sais pas, ce n'est pas très clair…Je cherchais des exemples, et j'en trouvais pas vraiment…C'est pas évident.

11_Y-a-t-il des œuvres que vous associez à Berlin ?

Quand j'ai écrit le livre, non parce qu'en fait, ce qui m'intéressait surtout, c'était d'être décalé. Bon il n'y avait pas de risque, justement le fait que je le situe en été, c'est déjà… Vous qui connaissez le corpus, peut-être…Un écrivain qui parle de Berlin, c'est pas le mec qui attrape un coup de soleil qui est la base du corpus à Berlin…Ca ça m'intéressait. Or pourtant, c'est quand même une chose très forte quand on vit à Berlin, ce côté des parcs, des gens tous nus dans les parcs, c'est réel. Or dans l'imaginaire, quand on demande « à quoi vous associez Berlin ? » , « Aux coups de soleil et au nudisme », non, c'est assez rare. […] En fait Berlin a un tel poids symbolique, historique etc… que je voulais en faire une ville a-historique. [12 :11]Un peu dans la perception que j'avais. J'avais une trentaine d'années quand j'allais à Berlin, et les allemands de trente ans, de ma génération, voyaient Berlin comme une ville neuve, ils ne voyaient pas le poids. Je me souviens que la première fois que j'ai été en Allemagne, c'était il y a trente ans, c'était à Munich, j'étais invité, je regardais par la fenêtre et j'imaginais des hommes armés, un nazi, l'histoire… Et après, en ayant vécu à Berlin pendant un an, cette image a complètement disparu. Mais je me souviens, la première fois c'est vraiment comme ça que j'ai regardé le ciel de ma chambre d'hôtel, au lever du jour à Munich et je cherchais les bombardiers ou je sais pas quoi…

12_Il est vrai qu'en France, l'image de Berlin est étroitement liée à la guerre…

On peut difficilement y échapper. En Israël aussi, j'imagine. Et même les anglais. Mais c'est plus une question de génération. Maintenant cela a tendance à s'estomper. Et je pense qu'il y a une date importante, c'est 2006, avec la coupe du monde, où l'Allemagne était tellement festive et ensoleillée… Moi j'étais à Berlin durant la coupe du monde, c'était joyeux, festif, sympa…Ils ont perdu dans la joie. C'était inimaginable. D'habitude, c'était la cata mais là, c'est pas grave, on a perdu. Il y avait un état d'esprit formidable.

13_Dans quelles circonstances avez-vous découvert Berlin ?

Avec une bourse du DAAD, le Berliner Künstler Programm. C'est une bourse qui historiquement vient des américains… Cela permettait aux artistes américains et de l'est de séjourner à Berlin Ouest. C'est un vestige de cela. C'est une bourse pour les artistes confirmés. On est invité pendant un an, on nous met à disposition un très grand appartement et de l'argent pour travailler. C'est mon éditeur allemand qui m'a proposé ça. Au départ, je n'étais pas très chaud. Je ne connaissais pas Berlin, j'y avais été une fois vaguement en hiver…J'avais pas du tout envie d'aller à Berlin. On y a été, on a tous les deux énormément aimé. C'était vraiment une surprise, alors qu'on venait de Madrid, qu'on avait choisi nous-mêmes, et en fait cela ne m'a pas du tout plu Madrid.

14_Etes-vous venu avec l'idée d'écrire sur Berlin ? Ou avez-vous décidé d'écrire sur Berlin une fois sur place ?

Je l'ai décidé après. Je suis venu avec l'idée de ne rien faire qu'apprendre l'allemand. Je m'étais inscrit à des cours d'allemand. Le matin j'allais à la Neue Schule et je prenais trois heures d'allemand tous les matins, et l'après-midi je lisais le journal. Et avec un peu l'idée que cela fait huit ans que j'enchaîne, on arrive en janvier et à partir de mai-juin, j'écris un scénario, le scénarion de mon film, *La Patinoire*. Et je pense que j'ai fait un film sur Berlin (*Berlin 10h46*) que j'ai coréalisé avec un réalisateur allemand. Tout était en allemand, le tournage, etc…Et ça c'était à la toute fin. Juste après ça, je suis parti. Je suis resté un an et demi. Mais déjà Berlin était au cœur du projet parce que c'était un portrait de Berlin à travers des personnages. Et j'ai décidé, je ne sais plus exactement quand, que j'écrirai un livre qui se passerait à Berlin.

15_ Parlez-vous allemand ? Quelle image avez-vous de la langue allemande ?

Il y avait une décision : je n'avais pas envie de parler anglais à Berlin, je trouvais que c'était pas naturel, et j'avais un très bon a priori sur la langue allemande, j'avais assez envie de l'apprendre, j'en avais fait à l'école, au lycée, mais bon j'avais quand même tout oublié depuis... Donc j'ai eu un désir, et j'ai fait beaucoup d'efforts parce que c'était quand même une langue qui n'était pas facile, et puis finalement quand je commençais à me débrouiller, je suis parti... Mais maintenant j'arrive à me débrouiller, si je reste deux-trois jours, ça revient assez bien, je suis pratiquement aussi bon qu'en anglais. L'anglais je l'ai étudié tout le temps, au lycée, à l'université, tout le monde est obligé de parler anglais partout, mais il y a jamais eu de désir, tandis que l'allemand, il y a un désir, et puis il y avait l'idée, comme le fantasme, de lire parfois en allemand, et donc ça je l'ai fait, je lis des journaux, mais la littérature c'est compliqué, j'ai jamais lu un livre en entier en allemand. D'ailleurs au mois d'aout, j'étais à un festival littéraire à Copenhague, il y avait Günter Grass, et il a fait une discussion, je comprenais assez bien tout ce qu'il disait quand il discutait avec son modérateur, mais dès qu'il a commencé à lire son livre, je comprenais plus rien, j'étais complètement largué. [...]

16_Quels sont vos quartiers/lieux préférés à Berlin, pourquoi ?

C'est bizarre, j'aime bien la ville, j'aime tout. J'aime assez le quartier qui a changé complètement, qui n'était pas du tout pareil, le quartier de Friedrich Straße/ Französische Strasse. Ce que j'aime beaucoup c'est tout Oranienburger Straße, la Synagogue, qui était déjà à peu près comme ça quand j'y étais en 1993. En fait le centre historique Mitte, quoi.

Y'a-t-il des quartiers que vous trouvez particulièrement évocateurs du Berlin d'aujourd'hui ?
Je ne suis pas un super grand spécialiste. Je ne connais pas très bien tout ce qui est à la mode. J'ai vécu en haut du Ku' Dam donc pour moi tout ce qui autour de Zoo, c'était le centre. Maintenant, ça a été un peu vers l'Est, le centre historique Mitte redevient le centre, maintenant, alors qu'il y a 15 ans, le centre c'était Zoo. Donc ça s'est un peu déplacé pour moi.

17_Quel regard portez-vous sur les transformations de la ville ?

Je les ai vraiment vécues. J'ai vraiment connu la Potsdamer Platz quand il n'y avait rien, la Hauptbahnof, j'ai vu les chantiers en 2000 avec la passerelle. Tout le quartier de la Potsdamer Platz, je m'en souviens, j'allais à la Philarmonie en 1993, et il y avait rien, zéro, donc maintenant tout le quartier, j'ai vu la transformation.

Trouvez-vous que c'est réussi ?

Oui et non. Il n'est pas très réussi, objectivement c'est même plutôt raté. Le Mitte, je trouve ça très bien en revanche. J'aime bien ce quartier, qui va des Galeries Lafayettes, aux bords de la Spree, c'est pas complètement réussi, mais je trouve ça très bien, ça me plaît bien.
[...]

18_Qu'est-ce qu'être berlinois aujourd'hui ? Vous sentez-vous berlinois ?

Non, je ne me sens pas berlinois mais je me sens très à l'aise à Berlin, je sais très bien me servir des transports en commun, des cartes, des bus. Je me déplace très facilement.

19_Entretenez-vous des liens particuliers avec Berlin ou l'Allemagne ? Qu'a modifié le fait d'écrire sur Berlin de ces liens ?

Je ne suis pas sûr de cela, j'en sais trop rien. Non, j'ai essayé de restituer certaines choses que j'avais vécues, ressenties mais je pense pas que ça a changé. C'est vrai que chaque fois que je

retourne au Einstein Café, j'y pense. J'y vais volontiers manger à l'Einstein Café parce que ça me rappelle mon livre.

20_Quels mots associez-vous spontanément à Berlin ? Quelles œuvres de fiction ? Quels personnages (historiques ou fictionnels) ? Certains épisodes de l'histoire berlinoise font ils l'objet d'un intérêt plus particulier pour vous ?

Le personnage de Noteboom, l'écrivain hollandais qui apparaît dans mon livre, quand le narrateur est tout nu, j'ai vu qu'il avait écrit un livre comme ça, qui s'appelle "Berlin". [...] Je crois qu'il vient de sortir, je ne crois pas que ce soit traduit en français. Quand j'ai vu ça, je me suis dit, il persiste et signe. Il est vraiment associé à Berlin. [...]

Il y a un film que j'associe vraiment à Berlin, c'est celui de Wenders, mais pas celui qu'on croit, pas *Der Himmel über Berlin* mais *In weiter Ferne, so nah !,* ça se passe à Berlin et j'ai retrouvé Berlin dans ce film. Et puis il y a le mien, celui que j'ai fait à Berlin, il y avait encore l'échafaudage du château, y a un aspect qui apporte quelque chose, visuellement sur Berlin.

21_Quelles différences constatez-vous entre Berlin et Paris ?
Peut-être que ce qui est le plus frappant, c'est le côté les gens à vélo et les parcs, le côté confortable de Berlin, néo-baba, le côté c'est difficile à dire, mais quasiment provincial, c'est pas du tout ce qu'on ressent mais qu'on puisse se déplacer à vélo, ça fait pas grande ville mais en même temps, une très grande ville culturelle avec une offre culturelle extraordinaire.