

Berlin, formes d'une île :

Représentations de la capitale allemande
dans la littérature française depuis la chute du mur (1989-2011)



Fiona Krakenbuerge, Mekka Spree (Demo-Neptunbrunnen am Alexanderplatz), 14.07.2010

Par Marie Villetelle

Sous la direction de Chantal Liaroutzos

Juin 2012

Université Paris 7-Denis Diderot, UFR Lettres, Arts, Cinéma

1^{er} année de Master en Lettres Arts et Pensée Contemporaine

Remerciements

Merci à ma directrice de mémoire madame Chantal Liaroutzos. À madame Margarete Zimmermann, pour m'avoir donné l'envie et l'idée de travailler sur ce thème. À madame Sophie Frémicourt, pour avoir pris le temps d'en discuter.

À Raphaël Czarny, mon fidèle interlocuteur, soutien et correcteur hors pair. À ma première lectrice, Geneviève Buxin, ainsi qu'à son hospitalité. Aux retours bienveillants de Cécile de Lagillardaie. À Joris et Marie-Claire Van't Hoff pour le cadre de travail idéal dont j'ai pu bénéficier.

Oli, Stefan, Fita, danke für eure Gastfreundlichkeit. Roman vielen Dank für unsere fruchtbare Zusammenarbeit. Bennet für deine schriftlichen Vorbild. Besonderen Dank an die utopische Insel der Hertzbergvilla.

Introduction

Pour les romanciers français, les espaces urbains sont des terrains d'observation et d'expérimentation parmi lesquels Paris figure la ville par excellence. La place d'une importance prédominante occupé par Paris dans la littérature du XIX^{ème} siècle, de Hugo à Baudelaire, de Balzac à Flaubert, contribue à faire d'elle l'incarnation de la ville moderne. Ainsi Karlheinz Steinle montre dans son ouvrage intitulé *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewusstsein der Stadt*¹ qu'à travers Paris émerge la représentation mythique de la ville comme emblème de la modernité.

Walter Benjamin dans *Das Passagen-Werk* emploie l'expression : « *Paris capitale du XIX^e siècle* ». Cet enjambement spatio-temporel exprime un état symbolique où Paris va attirer les artistes et les intellectuels comme Walter Benjamin, en tant qu'emblème d'un siècle. L'espace de la ville devient la capitale, c'est-à-dire la fonction emblématique, d'un siècle et d'une période. On peut ici se référer à la notion de chronotope développée par Bakhtine : l'espace et le temps vont se rejoindre dans un chronotope qui forme quasiment l'essence de la ville. De fait avec Crystel Pinçonat il faut voir que :

« C'est [...] moins la ville en tant que simple référent urbain qui fascine que la mythologie qu'elle a, contribué à façonner et que son nom livre sous la forme d'une essence. »²

Dès lors, Paris a été un chronotope de l'esprit du XIX^e siècle. Cette essence, en tant que représentation symbolique de la ville à un moment donné, se construit dans un aller-retour entre compréhension et représentation qui retiendra particulièrement notre attention. Notre tâche sera d'analyser la perception littéraire de la ville qui s'élabore alors.

Cependant, force est de constater qu'au XX^e siècle, Paris, quasiment inchangée depuis Haussmann, perd de sa fascinante modernité en se figeant dans une image constituée au siècle précédent. Si le champ littéraire au début du XX^e est toujours riche à Paris, ce n'est plus la description et la perception de la ville-centre qui obsèdent les écrivains. Dans la seconde partie du XX^e siècle des poètes, comme

1 STIERLE (Karlheinz), (STAROBINSKI) Jean, *La capitale des signes. Paris et son discours*, Paris, Ed. de la Maison des sciences de l'homme, 2001.

2 PINÇONNAT (Crystel), *New York, mythe littéraire français*, Genève, Droz, 2001. p.9

Aragon dans *Les Beaux Quartiers*, ou Perec dans ses *Tentatives d'épuisement d'un lieu parisien*, continuent de s'intéresser à l'espace urbain parisien ; l'intérêt persiste mais se déplace. Perec porte un regard d'une précision si extrême sur la ville que « *le lieu entier [devient] étranger* ». Plus récemment dans son étude sur « *Le « Paris sans fin » de la poésie contemporaine* », Judith Abensour³ remarque que les œuvres des poètes Jacques Réda, Frank Venaille et Dominique Grandmont effectuent des « *opérations de décentrement, de démystification ou de déconstruction du territoire parisien et de ses représentations* ». C'est à la marge de la ville et dans les banlieues, comme François Bon dans son *Décors ciment* évoquant Bobigny, dans la dissolution de la ville et de ses repères à travers le paysage déstructuré de la zone, que les auteurs français vont trouver des espaces vierges des clichés dont le Paris haussmannien est chargé.

C'est ainsi que l'horizon tumultueux de la modernité se déplace hors du continent européen, notamment à New York comme le montre Crystel Pinçonat dans *New York mythe littéraire français*. Cette ville incarnant la métropole capitaliste va, dans l'après-guerre, fasciner les auteurs français. S'installe un jeu de va-et-vient entre les métropoles culturelles. Celui-ci résulte d'une rivalité de faits et surtout d'imaginaires antagonistes. Ainsi, Crystel Pinçonat constate que :

« Grâce à l'intense activité artistique qu'elles ont suscitée, les capitales culturelles ont ainsi décuplé leur potentiel fantasmatique et ont acquis une puissante aura poétique. Autour de chacune d'elles, s'est progressivement élaborée une mythologie spécifique. Berlin, grâce à des artistes comme Georg Grosz ou Fritz Lang par exemple, a été consacrée capitale de l'expressionnisme allemand. »⁴

Il ne fait aucun doute que les villes qui donnent naissance à des courants artistiques, comme le Berlin expressionniste ou le Paris naturaliste, vont être représentées par, voire identifiées, à ces courants. Aujourd'hui, du fait de la diversité des espaces urbains représentés dans la littérature française⁵, on ne peut véritablement identifier une métropole culturelle qui polariserait l'intérêt des auteurs contemporains français.

3 ABENSOUR (Judith), « Le « Paris sans fin » de la poésie contemporaine », in , *Paris, cartographies littéraires. Colloque de l'Université Paris 7-Denis Diderot, 13 - 14 octobre 2005*, Paris, Éd. Le Manuscrit, 2007.

4 PINÇONNAT (Crystel), *New York, mythe littéraire français*, Genève, Droz, 2001. p.9.

5 Voir l'étude de HORVATH (Christina), *Le roman urbain contemporain en France*, [Paris], Presses Sorbonne nouvelle, 2007.

Néanmoins, il est indubitable qu'il y a dans la littérature contemporaine et dans les études littéraires une fascination pour l'espace et particulièrement l'espace urbain. Ainsi, comme le remarque Charles Mauron, l'espace est devenu « *la métaphore obsédante des études littéraires* »⁶. Gérard Genette détaillait cet intérêt en expliquant : « *Aujourd'hui la littérature – la pensée – ne se dit plus qu'en termes de distance, d'horizons, d'univers de paysages, de lieux, de sites, de chemin et de demeures* »⁷. Cette fascination naît, pour Henri Garric, de l'« *objet problématique* »⁸ qu'est la ville aujourd'hui, en raison du « *décalage entre la façon dont nous pouvons nous représenter la ville et la façon dont elle apparaît réellement.* ». Dès lors, la complexité de la ville vient se superposer à celle de la littérature, d'où la récurrence de la métaphore de la ville comme texte.

Dans ce cadre, le cas de Berlin est particulièrement intéressant car, comme le remarque Garric, la ville entourée d'un Mur offrait la possibilité de traduire en image la crise de la représentation urbaine, « *non pas parce qu'elle résolvait la crise, mais parce qu'elle la désignait* »⁹ Le Mur venait enclore la ville et l'empêchait de croître. La chute du Mur vient inverser le phénomène de la révolution urbaine ; au lieu de croître, la ville se vide de ses habitants, principalement à l'Est. On se trouve alors en présence de deux villes en une, ou d'une ville double conçue comme telle, surtout à l'Ouest où, malgré le discours officiel, la réunification n'était pas attendue¹⁰. Les grands projets d'urbanisme pilotés par Hans Stimmann vont chercher d'une part à fusionner les deux villes (on dira aussi assimiler l'Est dans l'Ouest), d'autre part à effacer les traces de la séparation par le biais de grands chantiers comme ceux, particulièrement emblématiques, de la Potsdamer Platz*, du Reichstag* et, plus discrets du changement de nom des rues à l'Est. Ainsi pour la troisième fois au cours du XXe siècle, la ville est reconstruite.

Perec remarquait dans *Espèce d'espace*¹¹ :

6 GRASSIN (Jean-Marie), Pour une science des espaces littéraires, in WESTPHAL (Bertrand) dir., *La géocritique mode d'emploi*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2000,

7 Cité in : PINÇONNAT Crystel « Eloge du déplacement », *Paris, cartographies littéraires. Colloque de l'Université Paris 7-Denis Diderot, 13 - 14 octobre 2005*, Paris, Éd. Le Manuscrit, 2007.

8 GARRIC (Henri), *Portraits de villes. Marches et cartes: la représentation urbaine dans les discours contemporains*, Paris, Champion, 2007. p.541.

9 GARRIC (Henri), *Portraits de villes. Marches et cartes: la représentation urbaine dans les discours contemporains*, Paris, Champion, 2007. p.537.

10 BOCQUET (Denis), (Institut français de Dresde) Conférence à Paris 7 Diderot et halshs.archives-ouvertes.fr: « *Berlin: histoire de l'urbanisme et enjeux contemporains des politiques urbaines* ».

11 PEREC (Georges), *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974.

« J'aimerais qu'il existe des lieux stables, immobiles, intangibles, intouchés et presque intouchables, immuables, enracinés ; des lieux qui seraient des références, des points de départ, des sources : mon pays natal, la maison où je serais né... »

Dans cette optique on comprend mieux l'engouement des écrivains allemands pour leur capitale. Ils écrivent afin de laisser une trace des états successifs de la ville, de ces lieux qui leurs étaient chers. Mais que viennent alors chercher les auteurs français à Berlin ? À l'exception de ces dernières années, cette ville à l'aura sombre est loin d'attirer le touriste lambda. Il conviendra alors d'étudier les motivations de ces touristes particuliers que sont les écrivains.

Que Berlin commence à attirer les foules, c'est un phénomène nouveau que remarque Margarete Zimmermann en introduction à l'anthologie *« Ach, wie gut schmeckt mir Berlin » Französische Passanten im Berlin der zwanziger und frühen dreißiger Jahre :*

« Sehnsuchtsort Berlin. Berlin ist beliebt bei den von Stadt zu Stadt wandernden Nomaden des frühe, 21. Jahrhunderts, gerade bei den Französisch Sprechenden oder Schreibenden. »

[Berlin Lieu d'attraction. Berlin est apprécié par ces nomades du XXI^e siècle se déplaçant de ville en ville et particulièrement par ceux qui parlent ou écrivent français].

Cependant, cette ville entretient avec les écrivains français qui la visitèrent un rapport complexe *« Mischung aus Faszination und Befremden »*¹² [mélange de fascination et d'étrangeté], et nombreux furent ceux qui ressentirent le besoin d'écrire cette complexité même bien avant la Seconde Guerre mondiale.

Ainsi on peut faire une liste d'auteurs, parmi lesquels on trouve naturellement, au XVIII^{ème} siècle Voltaire et Madame de Staël, mais aussi Rivarol ; au XIX^e Stendhal, Chateaubriand, Balzac et surtout Laforgue ; au XX^e Apollinaire, la correspondance de Gide avec Roger Martin du Gard, très riche à ce sujet, Crevel et bien sûr Giraudoux mais aussi Pierre Drieu La Rochelle ; plus récemment on peut citer Alain Lance ou Claude Lanzmann et, parmi les auteurs qui constituent notre corpus, François Bon, Christian Prigent ou Jean-Philippe Toussaint. Ces auteurs, germanistes pour la plupart, vont inscrire leurs pas dans ceux d'auteurs ou de

12 ZIMMERMANN (Margarete), 'Ach, wie gut schmeckt mir Berlin ': *Französische Passanten im Berlin der zwanziger Jahre und frühen dreißiger Jahre*, Berlin. p.12. [« Ah ! Comme Berlin me plaît » Les visiteurs français des années vingt et du début des années trente]

figures emblématiques allemandes, et charger leurs textes de références aux voyageurs précédents. Deux anthologies permettent d'analyser ces références intertextuelles : *Retour à Berlin*¹³ de Jean-Michel Palmier, et *Berlin, Anthologie littéraire* avec des textes réunis et présentés par Ingrid Ernst, et une préface de Michel Butor¹⁴. L'accumulation des références intertextuelles témoigne de cet espace littéraire en train de se constituer.

Dans son introduction à *La géocritique mode d'emploi* Jean-Marie Grassin rappelle l'expression de Michel Thiéry selon lequel la littérature serait « *l'art de visiter les mondes imaginaires* »¹⁵. Il définit l'espace littéraire comme « *un lieu réel, matériel, géographique, fantasmé et représenté par la parole.* » Et c'est souvent le point commun de ces écrivains qui viennent à Berlin, sur les traces d'un passé qui a du mal à passer, cherchant dans le nouveau Berlin des vestiges de l'ancien et effectuant un voyage presque plus imaginaire que réel. Il s'ensuit un phénomène détaillé par Bertrand Westphal : l'espace étant « *dans son essence polyphonique* », « *s'il est perçu, puis représenté par plus d'un écrivain [...il] sub[it] un recentrage. [...] Arraché à la monologie du regard unique, il se transforme en plan focal, en foyer* »¹⁶. Dès lors, l'espace tel que représenté littérairement se met à générer des images. Lorsque celles-ci se croisent et se recoupent, elles viennent former une aura autour du nom de la ville. Aura que l'on pourrait, avec Barthes, comprendre comme « *un savoir confus, formé d'associations molles illimitées [...] une condensation informe, instable, nébuleuse* »¹⁷. Cette imprécision va constituer une image littéraire de la ville qui ne sera pas, comme le rappelle Jean-Marc Moura, un double de la réalité, mais plutôt un « *indice d'un fantasme d'une idéologie, d'une utopie propre à une conscience rêvant l'altérité.* »¹⁸ Dans le cas de Berlin, nous formerons l'hypothèse que le motif de l'île pourra synthétiser les éléments de cette aura.

L'île est un motif littéraire mythique, des voyages d'Ulysse d'île en île à Robinson, en passant par l'Atlantide de Platon, point de mire de toutes les utopies insulaires.

13 PALMIER (Jean Michel), *Retour à Berlin*, Paris, Payot, 1989.

14 BUTOR (Michel), préface à *Berlin. Anthologie littéraire*. Textes réunis et présentés par Ingrid Ernst, Paris Quai Voltaire, 1993.

15 GRASSIN (Jean-Marie), Pour une science des espaces littéraires, in WESTPHAL (Bertrand) dir., *La géocritique mode d'emploi*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2000, p.II.

16 WESTPHAL (Bertrand), « *Pour une approche géocritique des textes, Esquisse* », p.29 cité in : PINCONNAT (Crystel), « *Eloge du déplacement* » in : *Paris cartographie littéraire*, Paris, Le Manuscrit, 2007.

17 BARTHES (Roland), *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957, p.187.

18 MOURA (Jean-Marc), *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Paris, PUF 1998, p.41

L'île a une symbolique duelle: dans le *Dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires*¹⁹ elle est définie comme « *Lieu entouré d'eau de toutes parts [...] cette définition conviendrait aussi bien à la situation du fœtus* ». L'île est donc un lieu préservé qui va de pair avec le fantasme d'un retour à l'île originelle, ou paradisiaque comme l'île des Bienheureux dans l'Antiquité. Cependant, elle est aussi le lieu de l'altérité et de tous les dangers pour le voyageur.

L'île peut être analysée selon plusieurs concepts : entre terre et mer, l'île est par excellence le tiers lieu appelé *Khôra* par Platon, terme repris par Derrida pour définir le lieu de la déconstruction ou tiers lieu ; l'île est aussi une hétérotopie, un lieu autre ouvert sur la mer et fermé par elle, où l'utopie comme l'uchronie sont possible.

Gilles Deleuze remarquait « *Rêver des îles, avec angoisse ou joie peu importe, c'est rêver qu'on se sépare, qu'on est déjà séparé, loin des continents, qu'on est seul et perdu – ou bien c'est rêver qu'on repart à zéro, qu'on recrée qu'on recommence* »²⁰, l'île est l'incarnation même du voyage et c'est peut-être pour cela que ce motif se prête bien à l'analyse des descriptions de Berlin. Il s'agira pour nous cependant de l'utiliser avec finesse comme une clef métaphorique afin de saisir les caractéristiques chronotopiques de cette ville chez les écrivains français de la fin du XX^e siècle et du début du XXI^e.

L'hypothèse de ce travail est que ces écrivains vont trouver, dans le Berlin d'après la chute du Mur, une incarnation des paradoxes du XX^e siècle, et présenter cette capitale comme la ville de la « postmodernité » qu'ils pourront tour à tour haïr ou aimer, comme le rappelle le titre du texte de Serge Mouraret *Berlin carnet d'amour et de haine*²¹.

Il conviendra donc d'analyser les représentations de Berlin afin de mettre au jour la mythologie insulaire qu'elles ont façonnée. Le motif de l'île a l'avantage de concentrer une dimension mythique, des caractéristiques formelles et une symbolique forte. Nous tenterons de répondre à la question suivante : pourquoi,

19 AZIZA (Claude), SCTRICK (Robert), OLIVIERI (Claude), *Dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires*, Paris, Nathan, 1978.

20 DELEUZE (Gilles), *L'île déserte et autres textes, Textes et entretiens 1953-1974*, édition préparée par David Lapoujade, Paris, Les éditions de minuit, 2002, p.12

21 MOURARET (Serge), *Berlin carnet d'amour et de haine*, Paris, LHarmattan, 2003.

bien que Berlin réunifiée ne puisse plus, depuis la chute du Mur, être à proprement parler qualifiée d'île, ce motif persiste-t-il comme clef de lecture de la ville ?

Pour étudier perception et représentations de la ville de Berlin, nous nous attacherons aux déplacements des personnages, à leurs trajectoires dans la ville ; à la manière dont ils la perçoivent, la décrivent ; et nous nous demanderons quels espaces, monuments, lieux ils privilégient. L'on notera aussi les perspectives, élogieuses ou pamphlétaires, ironiques ou attendries, selon lesquelles la ville est perçue, et ce afin de voir les images qui s'imposent dans la vision des auteurs français du Berlin d'après la chute du Mur.

Dans une approche préliminaire, il s'agira de décrire le corpus séquencé en suivant quatre grandes périodes : la chute du Mur, la réunification, la reconstruction et le Berlin contemporain.

Ensuite seront mises en lumière les caractéristiques insulaires qui apparaissent dans les descriptions de la ville. Pour ce faire, il faudra étudier les premières impressions de la ville, ainsi que les lieux les plus fréquemment décrits. Ce qui amènera à observer des dynamiques insulaires récurrentes, lesquelles entrent en résonance avec celles de la postmodernité. Dès lors, la construction du choc entre l'imaginaire de l'île et celui de la ville conduira à penser la réalisation d'une esthétique interstitielle de cette « image-temps » qu'est la ville de Berlin.

Prélude

Évolution de la littérature sur Berlin depuis la chute du Mur

A) La chute du Mur 1989-1993 :

Dans son étude intitulée *Deutschlandbilder in der französischen Literatur nach dem Fall der Berliner Mauer* Katja Erler constate que, sur la trentaine de textes analysée, plus de la moitié des auteurs considère que la chute du Mur est une expérience décisive dans leur décision de commencer à écrire¹. Elle insiste sur l'importance symbolique du Mur de Berlin qui même après sa chute reste « *ein Paradigma für Grenzerfahrung* »² [le paradigme de l'expérience frontalière]. Le Mur va incarner un parangon de la limite, qu'elle soit externe ou interne, physique ou imaginaire. La chute du Mur, selon Katja Erler, symbolise le passage à une nouvelle phase (l'âge adulte) chez Kits Hilaire³, être un symbole de protection pour Yvon Beguivins dans *L'Allemagne de l'Est. Roman*⁴, un espace de stimulation créative de l'inspiration artistique pour François Bon, ou encore un obstacle à l'union de deux amants dans *Le rendez-vous de Potsdamer Platz* de Saint Paul.⁵

Ainsi, l'été 1990 voit surgir les premiers témoignages de la chute du Mur de Berlin. Si l'on considère la période 1989-1993, on peut distinguer les textes d'Eric Onnen⁶ et de Kits Hilaire qui vont évoquer, au quotidien, l'avant et l'après de la chute du Mur. Eric Onnen tient un véritable journal de cette période décisive, et rapporte les anecdotes qu'il vit en tant que laveur de carreaux. Ses *Chronique Berlinoise Janvier 1989-Avril 1990* intitulées *Au pied du Mur* paraissent dans la collection « Témoins » chez Gallimard en 1991. *Berlin, dernière*⁷ de Kits Hilaire s'apparente plutôt à un roman autobiographique. Hilaire habite depuis cinq ans à Kreuzberg* lorsque le Mur tombe. Cet événement la pousse à quitter la ville et prendre la plume afin de témoigner de ce monde disparu. Ce premier roman paru dès 1990 connaît un

1 „Sechzehn der dreissig besprochenen Autoren bestätigten darüber hinaus, dass der Fall der Berliner Mauer entscheidend zu ihrer Themenwahl beigetragen und ihre Textgestaltung beeinflusst habe.“ERLER (Katja), *Deutschlandbilder in der französischen Literatur nach dem Fall der Berliner Mauer*, Berlin, Erich Schmidt, 2004. S.36.[Images de l'Allemagne dans la littérature française après la chute du Mur]

2 ERLER (Katja), *Deutschlandbilder in der französischen Literatur nach dem Fall der Berliner Mauer*, Berlin, Erich Schmidt, 2004. S.33.

3 HILAIRE (Kits), *Berlin, dernière*, [Paris], Flammarion, 1990.

4 BEGUIVINS (Yvon), *L'Allemagne de l'Est. Roman*, Paris, Maurice Nadeau, 1998.

5 SAINT PAUL (Gérard), *Le rendez-vous de Potsdamer Platz, Chronique d'une passion berlinoise*, Nasbinal (Lozère), Ed. du Bon Albert, 1999.

6 ONNEN (Éric), *Au pied du mur. Chronique berlinoise : janvier 1989-avril 1990*, [Paris], Gallimard, 1991.

7 HILAIRE (Kits), *Berlin dernière*, Paris, Flammarion, 1990.

succès inattendu. François Bon, lui aussi, a passé un an à Berlin en 1988 : dans son *Calvaire des chiens*⁸, la ville est évoquée par la lettre B. et elle est, comme la chute du Mur, une instance aussi bien qu'un motif important. Thierry Marignac a passé quelques mois à Berlin-Ouest lors de la chute du Mur. Il publie *Cargaison* en 1992. Ce roman policier est ainsi résumé en quatrième de couverture : « *Berlin, janvier 90. Affairistes et chercheurs d'or affluent dans une ville soudain ouverte à la spéculation.* »⁹ Il s'inscrit sur la toile de fond de la vacance du pouvoir faisant suite à la chute du Mur.

B) La réunification 1994-1998 :

Après la phase d'effervescence liée à la chute du Mur, un malaise saisit les auteurs français qui ont l'occasion de séjourner à Berlin. La ville est alors à la croisée des chemins. L'Allemagne réunifiée court le risque de renouer avec l'Allemagne d'avant la séparation, c'est-à-dire celle du troisième Reich, comme en témoigne d'inquiétants faits divers qui mettent sur le devant de la scène des groupes néonazis. Parallèlement à la montée du racisme, on observe le développement d'un discours aigri de certains Allemands de l'Ouest, qui refusent de payer pour leurs cousins pauvres de l'Est. Et Wim Wenders, revenant sur la chute du Mur dans un dossier sur « les artistes du rideau de fer » un dossier paru dans le *Monde* 2 le 29 août 2009, déclare : « *Après l'euphorie immédiate de la chute du Mur, il y a d'abord eu la grande gueule de bois. Puis vers le milieu des années 1990, l'humeur a changé, tout le monde en voulait à tout le monde, tout le monde était de mauvaise humeur.* ».

Cette mauvaise humeur prend l'aspect d'un cri de rage dans *Oublier Berlin* de Jean-Yves Cendrey¹⁰. Elle explique le climat dépressif des nouvelles de Guillaume Le Blanc qui, dans *Gens de Berlin*¹¹, dépeint des trajectoires plus sombres les unes que les autres. Le titre fait écho aux *Gens de Dublin* de Joyce, qui peignait lui aussi une société enfermée dans ses démons. La tristesse et la colère apparaissent aussi sous la plume d'Yvon Beguivin qui, ayant connu *L'Allemagne de l'Est*¹², dénonce l'annexion par l'Ouest. Jean-Philippe Toussaint, quant à lui, se refuse à toute

8 BON (François), *Calvaire des chiens*, Paris, Ed. de Minuit, 1990.

9 ERLER (Katja), *Deutschlandbilder in der französischen Literatur nach dem Fall der Berliner Mauer*, Berlin, Erich Schmidt, 2004. S 98

10 CENDREY (Jean-Yves), *Oublier Berlin*, Paris, POL, 1994.

11 LE BLANC (Guillaume), *Gens de Berlin*, Paris 1994.

12 BEGUIVIN (Yvon), *L'Allemagne de l'Est, roman*, [Paris], M. Nadeau, 1998.

référence historique et cherche à « normaliser » la ville dans le cadre de la société postmoderne dominée par le toujours-actuel de *La Télévision*¹³. On constate cependant dans la plupart de ces récits un retour des clichés utilisé parfois naïvement, mais surtout dans une perspective satirique et comme un moyen, peut-être, de « dédramatiser » la situation.

C) les chantiers de la reconstruction 1999-2004 :

Au début du XXI^e siècle, les travaux qui ont marqué la capitale allemande réunifiée commencent à montrer leurs effets, et l'effort accompli pour tourner la ville vers l'avenir prend l'apparence d'un effacement des traces. Il semble qu'à l'unanimité, les écrivains français ayant tâché de dépeindre la ville à cette période dénoncent l'acharnement avec lequel RFA a effacé les traces de la RDA, la manière dont l'Allemagne de l'Est est présentée comme l'équivalent de l'Allemagne hitlérienne. Ils ont le sentiment que les Allemands de l'Est sont bel et bien les perdants de la réunification. Dès lors, au milieu du plus grand chantier d'Europe, les écrivains français ont à cœur de témoigner de ce qu'était l'îlot de marginalité Berlin-Ouest avant que celui-ci ne disparaisse, absorbée par le capitalisme triomphant.

Le journaliste Gérard Saint-Paul¹⁴ profite de l'anniversaire des dix ans de la chute du Mur pour publier un roman insipide aux motifs éculés sur une histoire d'amour finalement impossible entre un jeune Français et sa Lorelei de l'Est, qu'il a rencontrée au sommet du Mur le 9 novembre 1989. La même année Christian Prigent publie *Berlin, deux temps trois mouvements*¹⁵, guide poétique de Berlin liée à la longue expérience que le poète entretient avec la ville. Ce livre est une commande du poète Jean-Michel Espitalier, qui lance une collection ayant pour but de partir à la recherche de lieux instigateurs d'imaginaire. L'historienne Régine Robin explore la question de la mémoire dans *Berlin chantier*¹⁶, un essai dans lequel elle jongle entre l'Histoire et son rapport personnel à la ville. Ce livre inspire fortement le photographe Serge Mouraret, qui le cite à de nombreuses reprises dans ses *Carnet d'amour et de haine*¹⁷. Cécile Wajsbrot¹⁸ publie en 2002 son premier livre sur la capitale allemande, qui se présente comme le long discours

13 TOUSSAINT (Jean-Philippe), *La Télévision*, Paris, Ed. de Minuit, 1997

14 SAINT-PAUL (Gérard), *Le rendez-vous de Potsdamer Platz. Chronique d'une passion berlinoise*, Nasbinals, Ed. du Bon Albert 1999.

15 PRIGENT (Christian), *Berlin deux temps trois mouvements*, Paris, Zulma, 1999.

16 ROBIN (Régine), *Berlin chantiers. Essai sur les passés fragiles*, Paris, Stock, 2001.

17 MOURARET (Serge), *Berlin, carnets d'amour et de haine*, Paris, L'Harmattan, 2003.

18 WAJSBROT (Cécile), *Caspar-Friedrich-Strasse*, Paris, Zulma, 2002.

d'un poète à l'occasion de l'inauguration d'une rue rebaptisée. Finalement, Claude Lanzmann revient dans son article « *Trou de Mémoire* »¹⁹ sur la question de l'effacement des traces qui occupe la période.

D) Berlin aujourd'hui 2005-2011 :

La période des grands chantiers a laissé place à la gentrification et au tourisme de plus en plus massif. La ville continue à changer à un rythme effréné mais elle intéresse à présent les écrivains français comme un horizon de fuite. Comparée à Paris présentée comme une ville musée, Berlin semble alors être la capitale des possibles. Elle allie la dose d'anonymat propre aux grandes métropoles, dans lesquels naît le désir de disparaître en elles, ou qui ouvrent la possibilité d'un nouveau départ. Dans cette capitale où se sont succédés les deux grands totalitarismes du XXe siècle et qui a su se reconstruire, l'individu à la dérive peut puiser la force nécessaire à une nouvelle naissance. Mais l'espoir de celle-ci côtoie sans cesse les ombres de la mort et l'éventualité de se laisser submerger.

Cet attrait de plus en plus fort pour la capitale allemande est notamment perceptible dans le nombre croissant d'écrivains qu'elle intéresse. On observe que des écrivains comme Jean-Yves Cendrey²⁰ et Cécile Wajsbrot se servent de la capitale allemande dans plusieurs de leurs œuvres. Dès lors, Berlin comme motif littéraire peut espérer quitter le cercle restreint des germanophiles et des récits de voyages propageant toujours les mêmes clichés. En évoluant dans l'imaginaire commun, l'image littéraire de la ville trouve une place nouvelle dans la littérature.

L'année 2005 s'ouvre avec deux livres portant dans leur titre le motif de la fugue. Gilles Rozier évoque une tournée de lectures en Allemagne dans sa *Fugue à Leipzig*²¹ et Cécile Wajsbrot publie *Fugue*²², carnet littéraire illustré par les photographies de Brigitte Bauer. De 2007 à 2008, elle publie *Berliner Ensemble* dans la revue en ligne Remue.net²³, dont François Bon est le créateur - on voit des liens s'établir entre les différents auteurs de ce corpus. Finalement, en 2009 elle publie *L'île aux musées*²⁴, un livre pont entre Paris et Berlin. Pour Julien Santoni²⁵,

19 LANZMANN (Claude) „*Trou de mémoire*“, in: *Berlin Mémoires*, Les Temps modernes, n°625, août-nov. 2003, S. 3-16.

20 CENDREY (Jean-Yves), *Honecker 21*, Arles, Actes Sud, 2009.

21 ROZIER (Gilles), *Fugue à Leipzig : d'un voyage en Allemagne*, Paris, Denoël, 2005.

22 WAJSBROT (Cécile), *Fugue*, Paris, Estuaire, 2005.

23 WAJSBROT (Cécile), *Berliner Ensemble. Chroniques berlinoises (mars 2007-mars 2008)*, <http://remue.net/spip.php?rubrique223>

24 WAJSBROT (Cécile), *L'île aux musées*, Paris, Denoël, 2008.

25 SANTONI (Julien), *Berlin trafic*, Paris, Grasset, 2008.

Berlin est aussi un horizon de fuite où le narrateur, suite au décès de son meilleur ami emporté par le sida, va se perdre pour devenir gigolo. Ce livre évoque *Les exercices de deuil*²⁶ d'un narrateur faisant face au suicide de son ami, pour s'enfuir dans une seconde partie à New-York. C'est aussi pour effectuer son travail de deuil que la narratrice de *Berlin, mémoire pendant les travaux*²⁷ se rend dans la capitale. *Berlin-loin-de-la-mer*²⁸ est un texte de Philippe Braz, dramaturge, poète et écrivain : composé d'un poème et de ses premières impressions lorsqu'il découvre la ville. Braz utilise aussi ce texte lors de performances musicale. *L'autoportrait bleu*²⁹ entretient de même un rapport avec la musique, il s'inscrit dans la génération Easyjet qui découvre le nouveau Berlin en un week-end.

Ce corpus recense l'ensemble des textes écrits sur Berlin entre 1989 et 2011 par des auteurs français qui connaissent la ville. Les textes retenus dans le cadre de cette étude ont pour point commun d'être des romans - au sens où ces textes, souvent à dimension autobiographique, effectuent un travail littéraire, particulièrement sur la représentation de la ville. Ces romans ont pour point commun de mettre en scène des narrateurs francophones venus s'installer ou passer quelque temps à Berlin, qui portent un regard particulier sur la ville.

26 CATHRINE (Arnaud), *Exercices de deuil*, Paris, Ed. Verticales 2004.

27 BEZENÇON (Hélène), *Berlin, mémoire pendant les travaux*, Paris, Ed. de l'Eclat, 2008.

28 BRAZ (Philippe), *Berlin-loin-de-la-mer*, Limoges, Le Bruit des autres, 2007.

29 LEFEBVRE (Noémi), *L'autoportrait bleu*, Paris, Ed. Verticales, 2009.

Première partie : la possibilité d'une île

A) A la découverte de l'île-Berlin

1. Aborder l'île-Berlin

Au premier abord, Berlin ne se donne pas comme d'autres villes européennes. Dès les premières pages d'*Oublier Berlin*, Jean-Yves Cendrey plante le décor « *Où ça – Berlin ? Quand on annonce la destination des tas de yeux se font tout rond* ». La chiffonnière de Régine Robin se souvient « *"Mais t'est dingue !" me disaient mes amis. "A Berlin, mais quelle horreur !" Après, ils ajoutaient : "C'est vrai que tu est née à Berlin, mais tout de même, tu es une Juive-Allemande et non une Allemande!"* »¹. Pour quelle raison partir dans ce qui se présente comme un horizon gris entaché par l'histoire et les faits divers ? C'est ce processus de choix du départ que l'on va étudier ici avec le cas de Salviati dans *Berlin trafic* de Julien Santoni.

Salviati, dit Salv, a passé une nuit alcoolisée au Dark Dis, un club gay de Paris, sur les derniers pas de son meilleur ami Matthew récemment mort du sida. Après avoir dormi sur un banc, il rentre enfin chez lui. Il décide de dormir à nouveau avant d'aller chez son psychanalyste. Il rêve qu'il est victime d'un accident d'avion alors qu'il retourne voir sa famille en Italie, et assiste à son propre enterrement. Suite à ce rêve, il décide de partir à Berlin. Quelques éléments de ce rêve sont particulièrement intéressants dans le cadre de notre étude. Alors que, durant la nuit, il manque de se suicider en sautant dans la Seine, il évoque son dégoût de Paris :

« 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 barbaries, cimetières... ça pue le chrysanthème, Paris.. Moi, il me faut du sang, une ville qui batte encore, pas des mausolées tous les deux mètres... pas tous ces bûchers ardents... Je veux une ville qu'on voit grandir... pas bégueule comme la broque imbaisable qu'on a là.. j'en crève de toute cette passementerie...passepoils, galons, cordons... de ces atours de catafalque... Ils auront ma peau si je reste, les ponts avec ces N terribles, les saints-sépulcres éclairés comme au musée... »²

1 ROBIN (Régine), *Berlin chantiers. Essai sur les passés fragiles*, Paris, Stock, 2001. p.402.

2 SANTONI (Julien), *Berlin trafic. Roman*, Paris, Grasset, 2008. pp. 27-28.

Effectivement, dans son rêve, juste avant la plongée, plane un aigle³ qui évoque les « *N terribles* ». L'avion qui s'engloutit s'appelle « l'Hydra », nom qui rappelle l'eau, hydro en grec mais aussi l'hydre de Lerne ce serpent monstrueux dont les têtes repoussent – et, lorsqu'il s'enfonce dans la mer, les anémones reprennent vie. Ou encore l'île d'Hydra, île grecque de l'Adriatique. La poésie de l'eau, très présente dans ce rêve, permet avec Bachelard d'analyser le personnage comme « *un être en vertige* »⁴ : son état est, comme celui de l'eau, transitoire ; sa peine est, comme celle de l'eau, infinie ; sa mort, comme elle, recommence toujours.

Le rêve faisant son chemin dans sa tête, il décide de « mettre les voiles ». C'est ainsi que le train couchette du voyageur se métamorphose en navire :

« J'ai hissé les voiles. Le vent s'engouffre. Je file. Je m'enfonce dans la grande nuit de l'Europe... avec tout son peuple d'arbres morts, de hangars et de poteaux noirs. La lune a des mines un peu magiciennes... Je vais peut-être prendre un coup de lune.. et changer de peau. Je desquame déjà. Je le sens. »⁵

Et la nuit, « *une nuit drue comme de la laine, toute bleue, une nuit de moutons tondu* »⁶ en alliance avec l'eau, est le moment durant lequel ou faire table rase en se rasant, changer de peau en se déplaçant. Durant cette nuit d'insomnie, il va revivre sa vie, sa naissance, son enfance. Traversée qui lui fait prendre conscience que le changement à venir n'est pas seulement un changement de lieu :

« Mais, cette nuit, entre Paris et Berlin, en cette nuit toute bleue de laine tondue, les choses ont l'air de changer un peu. Du moins j'aurais tout intérêt à changer, mais ça peut mettre du temps... »⁷

Mais à son arrivée, ce n'est pas une ville pleine de vie qui l'attend mais une « *banquise* » où « *il pleut des cordes* ». Il n'est pas encore sorti de sa catabase aquatique, et son dernier songe durant lequel il se rêve tel l'Endymion de Girodet, laisse présager de son avenir de gigolo, son périple d'être fasciné par la lune – dont on connaît l'adage selon lequel elle rend fou. Ainsi, le processus qui amène le

3 « *Un aigle vole, bien sûr, puissance viride, évanescence, et donne une ombre céruleenne aux gouffres de gemmes turquoise où l'avion meurt enfin.* »

SANTONI (Julien), *Berlin trafic. Roman*, Paris, Grasset, 2008. p. 35

4 « *La mort quotidienne n'est pas la mort exubérante du feu qui perce le ciel de ses flèches ; la mort quotidienne est la mort de l'eau. L'eau coule toujours, l'eau tombe toujours, elle finit toujours en sa mort horizontale. Dans d'innombrables exemples nous verrons que pour l'imagination matérialisante la mort de l'eau est plus songeuse que la mort de la terre : la peine de l'eau est infinie.* »

BACHELARD (Gaston), *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie générale française; José Corti, 1942. p. 9

5 SANTONI (Julien), *Berlin trafic. Roman*, Paris, Grasset, 2008. p. 68

6 Ibid.

7 Op cit.. p. 76

voyageur à Berlin peut prendre des années ou prendre la forme d'un coup de tête mais, même dans ce cas, le roman se présente comme la quête du sens de ce départ.

2. Contours de l'île-Berlin



L'expérience de la ville emmurée reste centrale quant à l'idée de la persistance d'un esprit insulaire dans la ville.

« Une ville qui existait sans être réelle vraiment, sauf à être l'idée même de toutes les villes où vous auriez passé d'abord : elle était dans une boîte, la ceinture de béton gris surveillée du dehors, et par la route ou l'avion on en rejoignait d'abord le ventre avant d'en explorer les bords ». ⁸

Ainsi Barbin, le personnage qui raconte l'histoire du *Calvaire des chiens*, souligne cette dimension paradoxale d'un concept pur de ville dont les limites sont celles de la ceinture du Mur et dont on peut explorer les bords. Dans le « *demi-siècle de l'expansion des villes* » c'est-à-dire de la dégradation d'une « *ville-concept* » ⁹, Berlin était une grande ville préservée, dont la présence ne s'annonçait pas sur le territoire périphérique : elle incarnait « *l'idée mentale d'une grande ville* » ¹⁰.

Aujourd'hui, il n'est plus possible, même à Berlin, d'observer cette césure brutale entre dedans et dehors de la ville. Même en la survolant, comme le fait le narrateur de *La Télévision* de Jean-Philippe Toussaint :

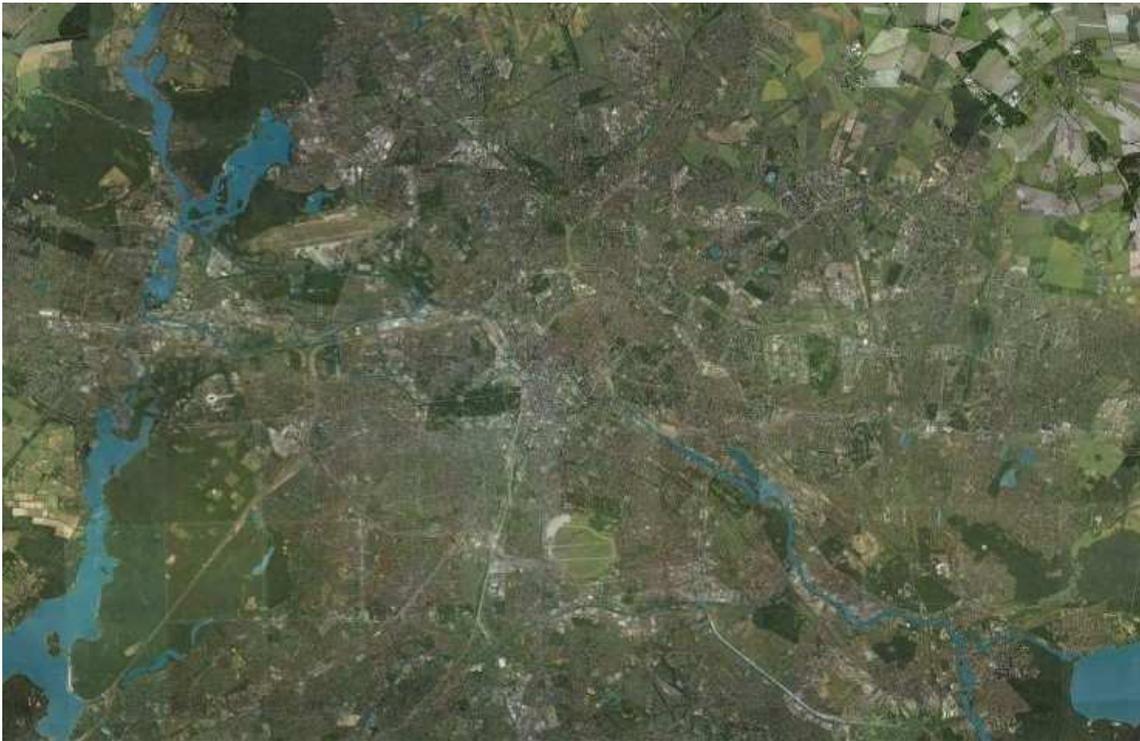
« Vu d'en haut, à trois ou quatre cents pieds d'altitude, la ville immense, que le regard ne pouvait embrasser d'un seul coup tant elle s'étendait de toutes parts, semblait être une surface étonnamment plate et régulière, comme écrasée par la hauteur, uniformisée, simple agglomérat de blocs réguliers dans la partie orientale, à peine plus variée et boisée à l'ouest, accumulation de quadrilatères semblables, que traversait parfois une grande artère, où l'on pouvait suivre la progression de minuscules voitures qui semblaient évoluer au ralenti dans les rues. » ¹¹

8 BON (François), *Calvaire des chiens*, Paris, Ed. de Minuit, 1990. p.83

9 CERTEAU (Michel de), *L'invention du quotidien 1. Art de faire 2 Habiter, cuisiner*, éd. établie et présentée par Luce Giard, Paris, Gallimard, 1990 p.145.

10 BON (François), *Calvaire des chiens*, Paris, Ed. de Minuit, 1990. p.77.

11 TOUSSAINT (Jean-Philippe), *La Télévision*, Paris, Ed. de Minuit, 1997 p.215



BERLIN, Google map

La ville a perdu sa particularité d'être enclose, qui lui permettait d'être « *une ville "préservée" de la dispersion par son Mur* »¹² et de « *[figer] le mouvement de la révolution urbaine* »¹³. Cependant, elle garde une caractéristique insulaire dans l'uniformité de sa surface. Enlevé à l'emprise de la ville, comme le remarque Michel de Certeau dans *L'invention du quotidien*¹⁴, le narrateur de *la Télévision* peut, tel un « *dieu voyeur* », se livrer à une lecture de la ville, sauf que le narrateur qui ne connaît que peu la ville ne peut pas exercer pleinement ce « *pouvoir omni-regardant* ». Dans l'enchevêtrement de la ville, il ne peut distinguer que les formes qu'il connaît déjà : les monuments (Siegessäule*, Reichstag*, Staatbibliothek*...), les piscines en plein air où « *un enfant debout les saluent* », les chantiers où les passants « *jettent un petit coup d'œil* » « *à travers les interstices des palissades* ». On voit donc que la ville, malgré la hauteur, est ramené au point de vue du marcheur et à l'échelle humaine.

12 GARRIC (Henri), *Portraits de villes. Marches et cartes: la représentation urbaine dans les discours contemporains*, Paris, Champion, 2007. p.528.

13 GARRIC (Henri), *Portraits de villes. Marches et cartes: la représentation urbaine dans les discours contemporains*, Paris, Champion, 2007. p.537.

14 CERTEAU (Michel de), *L'invention du quotidien 1. Art de faire 2 Habiter, cuisiner*, éd. établie et présentée par Luce Giard, Paris, Gallimard, 1990

3. Le cœur de l'île

Selon Michel de Certeau, la ville vivante ne peut être perçue que par ses pratiquants ordinaires, ses *Wandersmänner*, ses flâneurs. C'est ainsi qu'à travers la figure du flâneur, épigone du roman urbain dans la littérature, qu'il s'agira de voir comment se construit le rapport à Berlin. Régine Robin se réapproprie cette figure en inventant le concept de « *flâneur sociologique* » : flânerie dans les lieux de Berlin mais aussi dans sa vie, ses lectures aussi bien théoriques que littéraires. Ainsi constate-t-elle que :

« C'est que la déambulation et la flânerie sont devenues, pour moi, une posture théorique, de réflexion et d'écriture. Je n'arrive plus à penser à partir d'un point fixe, d'une position de surplomb. Il faut que le regard se déplace en même temps que les objets, et que la parole, même théorique, soit migrante. »¹⁵

La marche est la genèse du texte ; le lien qui lie le marcheur à la ville est de l'ordre d'un accouplement d'où résulte le texte.

Ce « corps à corps amoureux » se manifeste de manière antagoniste dans les *Carnets d'amour et de haine* de Serges Mouraret et dans *Oublier Berlin* de Jean-Yves Cendrey. Pour le premier, la ville l'emplit « à chaque voyage de sentiments multiples, aussi contradictoires qu'excessifs. Au cours de ces trois années, je passerai ainsi alternativement du désir à la répulsion et de l'amour à la haine, ou inversement. »¹⁶ Finalement, il s'accorde avec Wim Wenders qui dans son *Journal d'Allemagne* décrit Berlin de la manière suivante : "*Berlin est une ville mystérieuse. Elle est plutôt laide et n'a aucun charme, mais il est agréable de s'y promener.*" Au contraire pour Jean-Yves Cendrey, la magie n'opère pas : « *Marcheurs têtus ils peuvent se passer d'aimer, se confronter leur suffit. Mais pour les flâneurs bavards, voire radoteurs, que nous sommes aussi, Berlin n'a pas joué et nous ne l'aimons pas* »¹⁷. Le corps à corps, ici, n'est pas seulement amoureux, c'est aussi un combat avec une ville froide, un « *Berlin mouillé à l'os* » (Cendrey) où le corps à corps passionnel ne laisse aucun des deux éléments indemne et ils s'entremêlent. Le corps du narrateur s'identifie à la ville et la ville prend chair. Ainsi lorsque la narratrice de *Fugue* s'interroge, alors qu'elle observe ceux qui semblent être des étudiants et se demande si elle leur ressemble :

15 ROBIN (Régine), *Berlin chantiers. Essai sur les passés fragiles*, Paris, Stock, 2001. p.27.

16 MOURARET (Serge), *Berlin, carnets d'amour et de haine*, Paris, l'Harmattan, 2002. p.13.

17 CENDREY (Jean-Yves), *Oublier Berlin*, Paris, POL, 1994.p.117.

« Mais leur vie semble encore à construire, ressemble à ces bâtiments qu'on peut voir à Berlin, en chantier, des façades en cours de ravalement, des cours boueuses, barricadées, l'incertitude – la métamorphose sera-t-elle réussie ? »¹⁸

Il s'effectue ici un transfert, une inversion : les habitants après la chute du Mur sont en construction, et c'est une renaissance pour la ville. Cet anthropomorphisme dans la perception de Berlin, Marc Augé, la lie à son histoire :

« L'histoire est aussi souvent violence, et c'est souvent de plein fouet que l'espace de la grande ville en reçoit les coups. Elle porte la marque de ses blessures. Cette vulnérabilité et cette mémoire ressemblent à celle du corps humain et ce sont elles, sans aucun doute, qui nous rendent la ville si proche, si émouvante. Notre mémoire, notre identité sont en cause quand "la forme d'une ville" change, et nous n'avons guère de mal à imaginer ce qu'ont pu représenter ses bouleversements les plus brutaux pour ceux qui en ont été victimes avec elles. »¹⁹

La stabilité de la « forme d'une ville » est alors liée à une spatialisation de la mémoire et les changements brutaux sont assimilés à une forme de traumatisme pour les habitants. Le lien très fort qui lie le corps et la ville est porté à son paroxysme dans le rapport à l'histoire. Nous pouvons analyser cette fascination de l'histoire, dans la figure du trou, qui perce le centre de l'île-Berlin.

4. Au centre... un trou

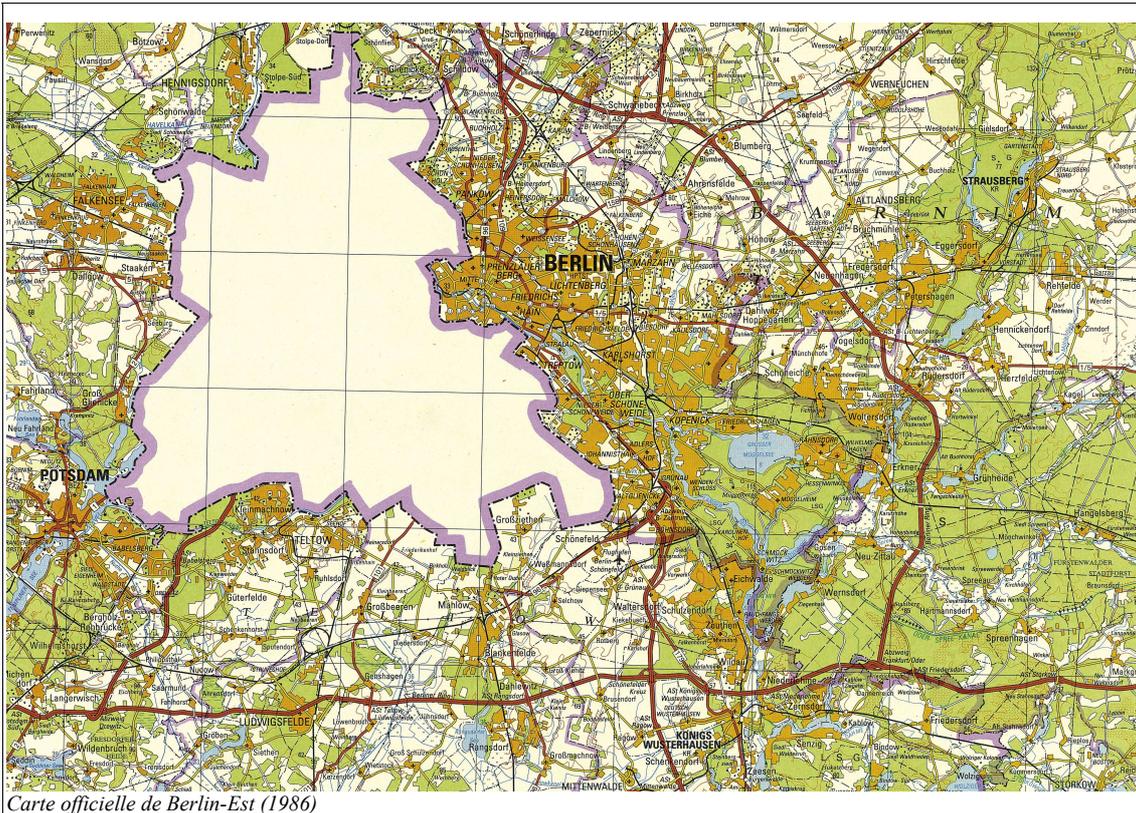
C'est ainsi que nos voyageurs arrivés au centre de l'île découvrent un trou : est-il l'ancien refuge d'un trésor déterré par les pirates ou bien une tombe encore fraîche? Ce trou, comme auparavant le Mur, fascine ; et, même rebouché par les sédiments de l'histoire, Berlin reste une ville palimpseste où, même si l'on ne voit rien, on sent toujours la présence du texte souterrain. Le trou au centre de Berlin est la résultante d'un paradoxe historique :

« A Berlin, l'histoire a fait que la ville entière était, stricto sensu, intra Murum. Qu'elle pivotait et vivait comme elle pouvait de cette insularité. Qu'elle n'était pas disposée dans une rationalité géographique stricte, puisque l'histoire avait perverti la géographie. Que, par exemple, autour, c'était l'Est partout, même à l'Ouest. Que son centre n'était pas en son centre. Qu'elle ne s'emmitouflait d'aucune banlieue. »²⁰

18 WAJSBROT (Cécile) et BAUER (Brigitte), *Fugue. Roman*, Blandain-Tournai (Belgique), [Paris], Estuaire; [diff. Flammarion], 2005. p.17.

19 AUGÉ (Marc), *Pour une anthropologie de la mobilité*, Paris, Payot & Rivages, 2009. p.104.

20 PRIGENT (Christian), *Berlin deux temps trois mouvements*, Paris, Zulma, 1999. p.116.



Après la chute du Mur, celui-ci est remplacé par un trou. La topologie de ce trou est faite dans le dernier chapitre de *Berlin deux temps trois mouvements* intitulé « La ville dont le centre était un trou », où le narrateur effectue une balade en vélo en 1990 d'un trou à l'autre, de la Leipzigerplatz à la Potsdamerplatz*. Le trou sans nom n'est pas seulement dans la ville, mais il est aussi dans les têtes et les programmes politiques, du fait de la disparition de la RDA. Alors on essaie de le combler par « un flot incessant de paroles, de slogans, d'idées, de désirs et d'angoisses »²¹. Notre corpus évoque tous ces trous qui sans cesse se rebouchent mais, au lieu de vouloir les combler, les auteurs français cherchent à les maintenir ouvert, à les faire vivre :

« Tous ces sédiments d'histoire, passions, drames, farces, fureurs, [qui] sont là, à fleur de pierre. Suffit d'un peu de savoir, d'un peu de désir et d'un peu d'angoisse. Et laisser venir. Presque rien à voir, beaucoup à éprouver, tout à penser : cadeau. »²²

C'est une ville palimpseste où comme le remarque François Bon « la page blanche n'est jamais possible ». Elle fascine parce qu'elle pousse le voyageur à explorer ses différentes couches, à analyser ses multiples strates. Ce qui peut parfois passer

21 Ibid..

22 PRIGENT (Christian), *Berlin deux temps trois mouvements*, Paris, Zulma, 1999. p.117.

pour preuve de la position extérieure du touriste, avec par exemple la figure emblématique du lac Wannsee* dans lequel les gens se baignent sans se soucier de la réunion qui s'y est déroulée. Pour cette raison, Toussaint choisit de « *parler de cette ville sans la moindre référence historique, en évitant tous les clichés du type "capitale du Reich", etc. Vous ne trouverez pas, par exemple, une seule fois le mot "Mur".* »²³ Mais on remarque la position de Prigent, qui se saisit des clichés en les opposant. Il énonce la spécificité de Berlin en ce qu'elle est une ville où il n'y a :

« Rien à voir. Donc tout à penser, imaginer, fantasmer, regretter. On peut parcourir les rues souvent interminable et les places parfois grincheuses de Berlin comme un alignement de purs signifiants (des noms, des intitulés, des enseignes) – tout référent s'étant désastreusement absenté. »²⁴

Dans cette « *ville au conditionnel passé* »²⁵, les monuments sont soit des « *résidus totémiques* »²⁶, soit des « *carcasses vidées et re-remplies* »²⁷, voire des « *reconstitutions façon Viollet-le-Duc* »²⁸. Dès lors, c'est l'association d'idée grâce au signifiant qui prend sens. Ainsi au « *B.H.V. Rupin* »²⁹, le *KaDeWe**, l'évocation de cette « *vitrine de l'Occident* » passe par la nourriture ; de là, les *Spätzle*, spécialités souabes, font penser au poète Hölderlin, ce qui amène à Antonin Artaud, et à une de ses lettres écrites en 1930, puis à son hôtel aujourd'hui rasé. Le flot de pensée se déroule par association de mot-clefs qui éveillent les différentes strates de cette ville palimpseste. Comme le remarque Susanne Ledanff dans sa thèse "*Hauptstadtphantasien. Berliner Stadtlektüren in der Gegenwartsliteratur 1989 - 2008*", cette caractéristique est récurrente chez les auteurs étrangers. Elle relève, en outre, que la fascination pour la ville palimpseste se fait ressentir dans des lieux clefs où les strates anciennes sont visibles et que pour les auteurs étrangers la ville est saisie par une perspective historique. Ce qu'elle conclut en déclarant "*Die Besucherperspektive ist sicherlich verantwortlich für den historischen Blick auf Berlin*" [*la perspective du voyageur est certainement responsable du regard*

23 In Portrait. Entretien avec Jean-Philippe Toussaint. Je ne suis pas un écrivain qui fait du cinéma. Propos recueillis par Michel Paquot. REVUE CINERGIE 01/03/1997

24 PRIGENT (Christian), *Berlin deux temps trois mouvements*, Paris, Zulma, 1999. p.41.

25 Ibid. 1999. p.39-40.

26 Ibid.

27 Ibid.

28 Ibid.

29 Op cit. p.32-33.

historique sur Berlin]. Ainsi, dans la métaphore de l'île pour parler de Berlin l'importance de l'Histoire va être symbolisée par la forme du trou.

Le voyageur arrivé dans Berlin veut découvrir ou recouvrir les vestiges de l'histoire,

. Même lorsqu'il l'omet il ne peut éviter de se trouver face aux trous qui hantent la mémoire allemande. Ainsi, pour reprendre la formule de Barthes ce « *centre vide* » au coeur de l'île est le « *vide central* »³⁰ qui obsède les arrivants dans l'île-Berlin.

B) L'île-Berlin : une ville faite de sable et d'eau

1. L'île urbaine

Berlin est certes perçue comme une île, mais ses caractéristiques sont celles de la ville avant toute chose. La ville est un univers minéral et la forme de l'île urbaine est imprégnée de ces caractéristiques. Georges Perec rappelle dans *Espèce d'espaces* qu'une ville c'est de la pierre, du béton, de l'asphalte.

Si une ville évoque la forme d'une île, ce sera alors une île de pierre, d'acier et de béton. Une île minérale, « *ville qui ne colle pas à la peau* »³¹, qui reste cependant « *une plaque flottante où on se croise comme sur un tambour mince.* »³². L'île est donc ce lieu isolé où les rencontres, d'abord fortuites, deviennent inévitables. Ainsi, les deux Français, fuyant l'immobilisme du week-end à Paris, se retrouvent-ils dans *L'île au musée*. Cette île, dont la centralité est paradoxale, s'inscrit dans le temps long du regard atemporel des sculptures de pierres :

« Notre île fut gagné sur les marais, comme toute la ville, les fosses d'écoulement furent asséchées, le terrain aplani, puis des ponts furent construits pour relier les différentes parties de la ville, ce qui en paraît aujourd'hui le centre était alors à l'extérieur et ce qui semble aujourd'hui excentré était la ville même. »³³

C'est un instinct intemporel ou/et la fascination du mot « île », laissant espérer un refuge, qui poussent le professeur d'art plastique, épuisé par une trop longue attente, à se ressourcer dans cette île paradoxale qu'est l'île urbaine.

30 BARTHES (Roland), *L'empire des signes*, Paris, Points Essais, 1970

31 BON (François), *Calvaire des chiens*, Paris, Editions de Minuit, 1990. p.11.

32 Ibid.

33 WAJSBROT (Cécile), *L'île aux musées. Roman*, Paris, Denoël, 2008. pp.83-85.

« je me suis précipité dans cette île aux musées parce que j'avais envie d'être sur une île mais c'est une île urbaine qui n'a rien d'insulaire, reliée par des ponts où circulent des voitures »³⁴

Au cœur de la ville, l'île donne une mesure humaine à la démesure urbaine de sorte qu'elle devient un refuge. Elle recrée, grâce à l'insularité, la possibilité d'un espace clos qui fait sens :

« Je me suis promis de voir tous les musées de l'île. Il y a quelque chose de satisfaisant à penser que l'on fait le tour de quelque chose. Berlin est si vaste qu'on ne peut pas tout voir et si je vois au moins toute l'île au musées... ».³⁵

Cette volonté de découvrir la totalité d'un espace pourrait être comprise comme une approche synecdochique de la ville, ou la partie (l'île) est prise pour le tout (la ville). L'insularité, par extension, peut s'étendre à la totalité de la ville. Cette insularité cependant est diminuée par le fait que l'île est urbaine et, par conséquent, soumise à des dynamiques circulatoires. Ces dynamiques viennent relier la partie au tout mettant en péril la circonscription de plus en plus restrictive de la ville effectuée par le personnage (Allemagne > Berlin > l'île au musées > le Pergamon museum* > île des morts) Cependant la ville, île minérale, est ancrée par le biais du regard de pierre dans la durée, dans un temps long qui enjambe les reconstructions successives. En effet, les statues n'ont de cesse de rappeler ce qui a précédé la présence humaine. Si malgré ses multiples mutations l'île reste île, par reflet, Berlin reste enclos dans les frontières de son nom et de ses différentes formes. Mais cette apparente solidité n'est peut être qu'illusion, parce que Berlin est, ville de béton, qui semblait solide, a disparu.

2. La ville de sable

Ville de sable : comme on tombe sur des mots qu'on n'avait pas l'intention de dire, et qu'on essaye de se justifier à soi-même par la suite de leurs associations qu'il serait possible de fonder sur des images vraies de la ville.

34 Op cit. p.38.

35 Op cit. p.112.



Berlin, 1988, photographie de Phil De Jonckheere accompagnant le texte de François Bon

François Bon dans son texte en ligne *Berlin, l'île sans Mur*, publié en préface au guide « Autrement » en 1991, développe l'idée selon laquelle l'esprit insulaire de la ville n'était pas seulement conditionné par la présence du Mur. Pour lui la particularité de l'île Berlin-Ouest c'était qu'on « *y glissait aussi plus librement dans le temps, le lourd temps marchant de l'occident* » et cet esprit libre de la ville a persisté malgré la chute du mur car il tient à la ville et à ses habitants. C'est cette idée que nous suivons tout au long de notre étude. Bon justifie l'utilisation du terme « ville de sable » par les couleurs de la ville : « gris », « jaune », « blanc » ; d'un livre l'autre, elles reviennent, le gris du béton, le jaune – sûrement celui des transports en commun, aussi celui du soleil rasant ou de l'herbe sèche en été –, blanc de la neige du brouillard et du ciel. Les sables de Berlin sont les sables mouvants des chantiers qui changent d'aspect d'une semaine à l'autre.

En effet, Berlin est présentée par Hélène Bezençon dans *Berlin, mémoire pendant les travaux* comme « *un lieu qui ne tient pas en place* »³⁶, « *un endroit du monde qui pourrait lever l'ancre, s'en aller, disparaître, sans avertir, à l'improviste, n'importe où, n'importe quand.* »³⁷. Ce sentiment naît de l'impression qu'à chaque visite : « *la ville n'est jamais là où je l'ai laissée, elle devient autre dès que je cesse de la regarder* »³⁸ Impression généralement partagée par les auteurs de notre corpus, comme Serge Mouraret qui note : « *à de petits riens qui flottaient dans l'air, j'avais deviné que la*

36 BEZENÇON (Hélène), *Berlin, mémoire pendant les travaux*, Paris, Éclat, 2008. p.11.

37 Ibid.

38 Ibidem.

ville avait changé en mon absence. »³⁹. C'est parce que la ville est insaisissable qu'il y a urgence à la décrire :

« Et cette évanescence de la pierre, de la brique et du sable, ces disparitions successives, cette fluidité du lieu, si elles exercent sur moi une séduction irrésistible, me font craindre aussi qu'à tout moment, quand je voudrais la revoir, la ville soit partie tout simplement. »⁴⁰

La ville n'est plus perçue comme minérale, mais comme un élément fluide, sable ou eau, que l'écriture doit figer malgré ses états changeant.

La description qu'Hélène Bezençon fait du chantier de Mauerpark – ancien entre-deux murs transformé en parc – témoigne de cette volonté de saisir l'élément mouvant. Derrière les barrières de chantier, la narratrice aperçoit « Une mer de tas de sable en mouvement. Un bassin, plutôt, qui montrait clairement ses vagues »⁴¹. Le chantier devient donc bassin, au cœur de l'île mais loin des eaux calmes qui évoqueraient la mort ; ce sont ici les tempêtes de la transition qui les agitent « Mauerpark était un océan de transformations, qui agitait ses



Sans titre (0003882), 1990 BAUER (Brigitte)

tempêtes dans un bassin fermé. »⁴². Dans ce bassin vient se jeter la rivière qu'est la rue de Schwedt, formée d'une couche de gravier qui « ressemble encore au lit d'un torrent, fluide, impétueuse, d'une mobilité désordonnée. »⁴³. C'est la précarité de ce lieu de bout du monde qui fascine la narratrice. Comme le chantier à ciel ouvert maintient la mobilité au cœur même de la ville de pierre, elle a l'impression de se tenir sur « des falaises qui donneraient sur un océan ». L'introduction de cette mobilité induite par le chantier au cœur de la ville suppose une confrontation à

39 MOURARET (Serge), *Berlin, carnets d'amour et de haine*, Paris, L'Harmattan, 2002. p.21.

40 BEZENÇON (Hélène), *Berlin, mémoire pendant les travaux*, Paris, Éclat, 2008. p.11.

41 Op cit p.50.

42 Ibid.

43 Ibidem.

l'éphémère. Cet éphémère s'institue paradoxalement comme une caractéristique du lieu. C'est ainsi que la narratrice peut évoquer cet « *incroyable paysage de dunes en pleines ville* »⁴⁴, ayant conscience que le sol « *ne tient pas en place* » mais en en faisant alors la caractéristique de la ville de sable.

3. La ville bulle

En littérature on peut aisément s'imaginer comment le sable et l'eau vont former des bulles. La bulle est la forme du grain de sable sans sa solidité mais doté de mouvement. La bulle, c'est ce compromis idéal de pressions entre l'intérieur et l'extérieur. Pour François Bon, « *c'est peut-être ça aussi l'âme de la ville* » d'aménager un rapport particulier dans les choses simples, à Berlin « *pas une communication directe de l'intérieur avec l'extérieur, mais double paroi ou sas* ». En témoignent les doubles fenêtres et les halls d'entrée, de même que les vitrines des magasins qui n'exposent pas tout ce qu'ils ont à montrer. La forme sphérique est interrogée par le philosophe Peter Sloterdijk : elle est le lieu de l'un, de l'intime, mais en relation avec l'extérieur :

« C'est la grande découverte de Walter Benjamin dans les Passages parisiens [...] À Paris, Benjamin découvre que l'esprit du capitalisme s'incarne à merveille dans une forme architecturale typique du XIXe siècle, celle des passages par lesquels la ville se transforme en une fantasmagorie, un bazar enchanté de la consommation. Son secret consiste en sa capacité à transformer le monde extérieur en un monde intérieur élargi. »⁴⁵

Berlin fascine, car cette ville prend la forme d'un monde intérieur élargi qui a la forme d'une bulle. Dans son analyse de la société mondialisée, Peter Sloterdijk, utilise la forme de l'écume composée par la juxtaposition des bulles.

Du sable à l'écume, il n'y a qu'un seul pas. François Bon définit Berlin comme « *une suite de **bulles minuscules et totales*** »⁴⁶ C'est la marche qui, permettant au marcheur d'habiter la ville, le fait entrer dans les bulles. Les bulles, ce sont ces univers à deux pas d'un autre, qui s'ignorent comme, « *en contrebas d'une autoroute, un club de planches à voiles* »⁴⁷. Ou encore la Teufelsberg (montagne du diable), résultat de entassement des gravats de la ville bombardée, sur lesquels on

44 BEZENÇON (Hélène), *Berlin, mémoire pendant les travaux*, Paris, Éclat, 2008. p.97.

45 PHILOSOPHIE MAG N°6 Le 01 Février 2007 : en ligne <http://www.philomag.com/article.entretien.peter-sloterdijk-il-faut-etre-dechire-par-quelque-chose-qui-nous-depasse-pour-penser.216.php>

46 Bon François, « Berlin, l'île sans mur », <http://www.desordre.net/photographie/berlin/ile.htm>.

47 Ibid.

fait du ski à roulette (Bon) ou du cerfs-volant (Cendrey). Chacun évolue dans sa bulle, mais les bulles parfois se rapprochent lorsque « *le fourgon gris de l'association pour la libre euthanasie [est] garé juste sous le poteau de bois indiquant symboliquement la liste des camps d'extermination* »⁴⁸.



Dôme du Reichstag, Photo Foster and Partner

L'architecture berlinoise reprend le motif de la bulle. En effet, le dôme du Reichstag* forme ce que Peter Sloterdijk appelle une « île atmosphérique » comme le montre l'architecture du dôme contemporain qui évoque en négatif, par sa transparence, celui disparu lors de l'incendie de 1933. Vu de

haut, le dôme du Reichstag est à mi-chemin entre l'île et la bulle, prête à s'envoler pour devenir une « île pure » séparée de la terre. Cette construction de Norman Foster permet aux visiteurs d'observer le travail des parlementaires qui siègent en dessous. Elle s'inscrit dans la société régie par la forme de l'écume où les bulles communiquent entre elles.

La bulle c'est aussi le grumeau, le défaut dans la pâte, l'histoire dure à digérer. La ville mosaïque met côte à côte des couleurs contrastées et violentes. Christian Prigent, la voit comme « *la plus homogène à force d'hétérogénéité* ». Et l'on peut avec lui jouer sur ce nom :

« Berlin, l'Un. Celui qui reste s'il n'en reste qu'un : la perle de l'Un, quoi qu'on fasse pour diviser. Pour peu que l'Un soit multiple, démembré toujours, intuible parce que toujours déjà tué, pluriel, hétérogène, infixé ».⁴⁹

Cette unité d'hétérogénéité est comprise dans la forme du rond. Bachelard dans La poétique de l'espace constatait avec Jaspers que « tout être est rond » et Hegel considérait que la forme du rond construit ce véritable infini qui est un retour en soi même⁵⁰.

48 Ibidem.

49 PRIGENT (Christian), *Berlin deux temps trois mouvements*, Paris, Zulma, 1999. p.84.

50 HEGEL(Georg Wilhelm Friedrich) et KERVÉGAN (Jean-François), *Principes de la philosophie du droit* § 22, Paris, PUF, 2003.

C) Les lieux autres de l'île-Berlin

1. L'îlot

La ville composée de plusieurs bulles peut aussi être perçue comme un archipel d'îlots. Ceux-ci sont des « *lieux anthropologiques* », définis par Augé comme des quartiers « *identitaires, relationnels et historiques* ». C'est à dire des quartiers à l'identité marquée, avec lesquelles les habitants entretiennent une relation privilégiée résultant de mutations historiques. C'est le *kiez*, quartier dans lequel l'habitant se reflète et par lequel il affirme son identité et son appartenance sociale, voire politique.

Éric Onnen définit la ville comme « *Une collection de ghettos* », cette particularité de l'espace berlinois est due, selon lui, à son insularité. En effet, « *chaque année universitaire amène une vague de neuberliner (nouveaux Berlinois) sur les plages déjà encombrées* ». Ces nouveaux venus ne restent pas là longtemps « *juste le temps de rêver une dernière fois d'une métropole européenne qui flotterait au-dessus des contingences* ». Pourtant :

« cet incessant va-et-vient ne provoque pas de mélange, Berlin-Ouest n'a rien d'un *melting-pot* c'est une collection assez complète de ghettos. Après avoir choisi le sien, le nouveau venu fréquentera un assortiment de lieux associés à sa condition ou plutôt à l'identité dont il se targue. Car à défaut de disposer d'une personnalité adéquate on enfile un déguisement. Dans les cafés berlinois, c'est tous les jours le carnaval »⁵¹

Aujourd'hui, il n'y aurait rien à retrancher à cette analyse de la « collection d'îlots » berlinois.

A Berlin, les îlots se construisent aussi selon une logique duelle : île de cocagne ou terre ingrate, ils reflètent les fractures historiques et sociales de la ville en revendiquant leurs particularismes. On peut, avec Christian Prigent, classer ces « *îlots innommables* » dans la catégorie des « *réserves* » ou dans celle des « *quartiers ghettoïsés* ». Ce qui fascine les auteurs français, ce ne sont pas les beaux quartiers rutilants dont ils connaissent l'équivalent parisien, mais ces îlots marginalisés au cœur même de la ville. D'où leur attirance pour Kreuzberg* (à l'ouest quartier turc et alternatif au pied du Mur) et Prenzlauerberg* (ancien quartier bohème de l'est).

Kits Hilaire, dans *Berlin dernière*, donne voix sous formes d'instantanés, dans une langue incisive, au cri d'amour et de souffrance d'une jeune adolescente punk qui a

51 ONNEN (Éric), *Au pied du mur. Chronique berlinoise : janvier 1989-avril 1990*, [Paris], Gallimard, 1991. p.87.

trouvé refuge dans ce cul de sac au pied du Mur. Elle présente Kreuzberg* sous la forme d'un éloge du gris, de la saleté et du béton, comme le lieu d'une utopie insulaire qu'il faudrait pouvoir, même artificiellement, préserver :

« Nous reconstruirions Kreuzberg sous dôme, un dôme gris pour figurer le ciel berlinois, entouré d'un Mur. Un système de brassage diluerait des particules de charbon dans l'air, on réglerait la température entre moins dix et plus huit, on serait comme chez nous. Une sorte de réserve. »⁵²

Kreuzberg*, en préservant les marginalités, fait d'elles la norme. En effet, les marginaux venus de toute l'Allemagne attirés par la perspective d'échapper au service militaire, se retrouvent dans cette « prison à ciel ouvert » où toutes les extravagances sont permises « *À 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.* »⁵³. La ville et plus précisément son quartier (*kiez*) prend la forme d'une île grise, froide et violente, mais restant néanmoins le seul lieu de vie possible : « *A Berlin, ma ville, où je peux être moi en toute sécurité* »⁵⁴. Par la violence, ses habitants sont prêts à lutter contre les néo-nazis et les capitalistes, ils se construisent une identité en négatif.

Pour la narratrice qui s'élève contre les voix qui célèbrent la chute du Mur, celle-ci symbolise la matérialisation de la perte de cette liberté, la fin de la créativité au profit de l'argent :

« Berlin soumise aux mêmes lois que les autres villes d'Allemagne. Fini la capitale culturelle. Capitale tout court [...] Berlin réunifié retrouve sa raison d'être économique et politique. »⁵⁵

Cette crainte justifiée par l'Histoire prend la forme d'une invasion des couleurs et de la norme. Bien en amont des débats sur la gentrification, elle constate que quand « *Kreuzberg [est] projeté au centre de Berlin unifié* »⁵⁶, comme « *Il ne peut y avoir de ghetto au centre* »⁵⁷, le quartier est voué à perdre son identité.

C'est ce processus de perte, ou plutôt d'évolution d'une identité fortement marquée propre à l'espace berlinois, qui est évoqué avec humour par Salv. Installé à Kollwitz

52 HILAIRE (Kits), *Berlin, dernière*, [Paris], Flammarion, 1990. p.132.

53 Op cit. p.88.

54 Op cit. p.147.

55 Ibid.

56 Op cit. p.146.

57 Ibid.

Platz, emblème de la résistance des artistes est-allemands contre l'uniformisation de ce quartier communiste de longue date, il aligne les clichés d'identification :

« A Berlin-Est, on roule en vélo, on est artiste, « Künstler » à chaque étage, on est **frei, frisch, gesund, intellektuell...** [libre, frais, en bonne santé, intellectuel] »⁵⁸

Les évolutions de la gentrification sont visibles dans l'évolution des commerces dans le quartier « *et puis les artistes, il font quand même un jour des gnards, alors des genres de Jacadi bourgeonnent un peu partout* », et puis les plombiers vintage, les stylistes, les centres de massages et d'UV et finalement les bars à cocktail... C'est ainsi que le capitalisme l'emporte pas à pas à Berlin-Est.

2. Le non-lieu

Le « non-lieu » est un concept élaboré par Marc Augé pour définir les lieux normalisés que l'on peut retrouver d'un bout à l'autre du monde, « *les points de transit et les occupations provisoires* ». Le non-lieu, c'est le lieu du voyageur dans « *un monde ainsi promis à l'individualité solitaire, au passage, au provisoire et à l'éphémère* »⁵⁹. Tel que le définit Augé le non-lieu peut être une friche, un lieu de transit uniformisé ou de consommation, il peut être aussi un « lieu de mémoire », mais d'une mémoire non investie par ceux qui la portent, ou encore un lieu touristique non véritablement regardé par ceux qui le visitent.

Le cas de la Potsdamer Platz est significatif car elle concentre tous les éléments typiques du non-lieu. Ancien centre de l'Europe, la division fait d'elle une friche, la réunification un chantier. Aujourd'hui elle est un symbole du capitalisme triomphant avec son Sony Center. Friche, chantier, centre commercial, gare, tous les éléments du non-lieu s'y trouvent réunis. Elle devient le parangon du non-lieu, un paradoxe pour un espace qui devrait être désincarné. En effet, « *L'espace du non-lieu ne crée ni identité singulière, ni relation, mais solitude et similitude* », pourtant la Potsdamer Platz, non-lieu par excellence, devient un lieu unique, non interchangeable, elle a la force d'un symbole. Cependant comme tous les non-lieux elle empêche le contact humain. La narratrice de *L'autoportrait bleu* qui, le temps du trajet Berlin-Paris en avion, ressasse cette semaine passée à Berlin avec sa sœur et l'échec de sa rencontre avec un pianiste renommé, se reproche sans cesse le

58 SANTONI (Julien), *Berlin trafic. Roman*, Paris, Grasset, 2008. p. 90.

59 AUGÉ (Marc), *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éd. du Seuil, 1992. p.100.

choix de ce lieu auquel elle ne cesse de revenir. Ainsi, en lisant Thomas Mann, le choix du lieu lui semble décisif car l'importance du lieu est liée au temps qui le constitue. Amener le pianiste dans un non-lieu, symbole du grand capital, c'est s'exposer à une « non-rencontre », caractérisée ici par l'impossibilité du dialogue entre les deux personnages – elle se reproche d'avoir trop parlé. Après ce rendez-vous raté au Sony Center, le couple se rend au cinéma « *seul endroit dans tout le Sony Center pour oublier le Sony Center* ». Le non-lieu est alors si présent, si obsédant, qu'il faut parvenir à l'oublier, alors qu'un non-lieu est censé ne pas être véritablement remarquable. C'est qu'à Berlin, le non-lieu est d'abord le témoin d'un autre lieu passé ; ensuite, que les personnages sont hors de propos dans cet espace qui n'est ni prévu pour les couples, ni pour les artistes, ni pour les flâneurs ; par conséquent l'inadéquation des personnages et du lieu est aux sources du malaise qui s'instaure.

Quand Salv arrive à Berlin, il s'installe à l'ouest dans une autre place, la Theodor-Heuss-Platz. La ville lui semble être à l'image de ce quartier symbole, de la puissance des urbanistes partisans du modernisme et de l'infra-structuralisme des années 1960. Ainsi, il constate que « *Le tout ressemble un peu à une aire d'autoroute.* »⁶⁰ Après s'être promené du côté de l'opéra, il qualifie la ville de « *pissure sixties* »⁶¹, et s'exclame « *T'es servi, t'as de la friche urbaine en pagaille, une ville bien mocharde, tu vas pouvoir respirer...* ». En effet, dans la neutralité de ces non-lieux, les voyageurs post-modernes viennent chercher en espace où respirer. Régine Robin explore cet attrait :

« Charme des non-lieux éphémères, de passage, lieux parenthèses. J'ai un faible pour ces lieux mornes, stéréotypés, vides, météores qui s'emplissent de votre présence, sur lesquels on peut projeter ce qu'on veut, pas encombré de passé, de mémoire, disponibles. »⁶²

Berlin est une ville qui regorge de ces espaces sur lesquels l'imaginaire peut se projeter. Les relations au non-lieu se reconstituent : « *les "ruses millénaires" de "l'invention du quotidien" et des "arts de faire", dont Michel de Certeau a proposé des analyses si subtiles, peuvent s'y frayer un chemin et y déployer leurs stratégies.* »⁶³. Il apparaît alors que « *Le lieu et le non-lieu sont plutôt des polarités fuyantes :*

60 SANTONI (Julien), *Berlin trafic. Roman*, Paris, Grasset, 2008. p.80.

61 Op cit. p.82.

62 ROBIN (Régine), *Berlin chantiers. Essai sur les passés fragiles*, Paris, Stock, 2001. p. 401.

63 AUGÉ (Marc), *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éd. du Seuil, 1992. p.101.

palimpsestes où se réinscrit sans cesse le jeu brouillé de l'identité et de la relation. »⁶⁴.
Et, c'est encore un jeu d'entre deux qui s'instaure et dans l'interstice duquel se construit une relation forte parce que personnelle à la ville de Berlin

3. Au large, la marge

En contradiction avec la perception de la ville comme une grise plate-forme de béton sur laquelle s'accumulent les non-lieux et les mémoriaux, Berlin est aussi porteuse du cliché qui exaspère Jean-Yves Cendrey, celui d'une « ville verte », où la nature, au lieu d'être en marge, est imbriquée dans le tissu urbain. Christian Prigent remarque ainsi que « *Berlin cultive le vieux rêve d'une ville construite à la campagne ou d'une campagne réimplantée en douce au cœur de l'inhumaine cité.* »⁶⁵. Cette imbrication qui entre en contradiction avec la perception de la ville comme un espace de culture vient introduire la nature en son cœur même, et permet de prendre le large, ou de trouver des lieux hétérotopique là où on ne les attend pas. Les deux symboles de cette présence de la nature dans la ville sont le terrain vague et le lac. Le second est particulièrement représenté dans la littérature francophone sur Berlin. En effet, l'imaginaire français est imprégné du cliché de « l'Allemand nature ». Comme le rapport des Français avec leurs corps n'a pas de commune mesure avec celui des Allemands, la scène de nudisme au bord d'un lac est récurrente.

Jean-Philippe Toussaint est celui qui y consacre le plus d'attention dans une scène de procrastination mémorable. Sur une quarantaine de pages, le narrateur va se laisser conquérir par l'état de nature. Il est tout d'abord notable que pour accéder au lac le narrateur doit traverser une autoroute, où les vagues successives de voitures comme en écho à celles du lac vont l'obliger à de multiples tergiversations. Finalement arrivé au bord de l'Halensee, il découvre un ensemble hétérogène de population dans une imbrication de toutes les catégories sociales (punks, turcs, étudiants, personnes âgées). Les bords du lac proposent un enchevêtrement de corps nus et habillés et, si le narrateur n'hésite pas à pencher la tête pour contempler les jeunes femmes qui l'entourent, ce désordre relève plutôt d'une force dyonisiaque que d'un désir érotique. Les attitudes vont révéler un conflit entre nature et culture, comme le montre ce couple qui ne porte que des

⁶⁴ Idem.

⁶⁵ PRIGENT (Christian), *Berlin. Deux temps trois mouvements*, Cadeilhan, Zulma, 1999, p.53.

chaussures et joue nu au ping-pong. Imbrication renforcée par la présence du chien qui vient renifler les organes génitaux de ceux qui se prélassent au soleil. La chaleur accablante incite le narrateur, historien de l'art venu lire Musset, à se dévêtir progressivement. Alors qu'il s'apprête à rejoindre le lac, il rencontre sur le chemin de promenade Mechelius (le directeur de l'institut qui lui offre sa bourse) et l'écrivain néerlandais Cees Noteboom (connu pour ses ouvrages sur Berlin). Ne pouvant faire demi-tour, le narrateur se retrouve engagé dans une discussion où l'opposition entre urbain et nature se fait sentir. Ainsi leurs accoutrements s'opposent : Mechelius porte une veste noire, un col roulé « élégant » en « fine laine grise » avec le nec plus ultra « un fume-cigarette noire à bout d'ambre ». Il incarne l'intellectuel raffiné et apollinien, auquel s'oppose le dionysiaque narrateur, entièrement nu. Leur opposition est matérialisée par l'attitude de Mechelius tenant à discipliner le désordre naturel. Il va ainsi retirer un bout d'herbe de l'épaule du narrateur puis renvoyer une balle rouge (couleur perturbatrice) à un grand père nu et essoufflé et après quoi il va à chaque reprise s'essuyer longuement les doigts.

Ce lieu hétérotopique apparaît comme une enclave hors de la ville où les codes urbains sont inversés. Le narrateur finit par attraper un coup de soleil, et lorsqu'il l'annonce à Delon, sa femme, au téléphone, elle refuse de le croire : l'idée de Berlin comme une île ensoleillée contraste trop avec l'imaginaire de la ville grise.

Il s'est agi, dans ce premier temps, de voir comment les auteurs français percevaient Berlin. La ville est pour ces auteurs majoritairement parisiens un espace fondamentalement autre, une hétérotopie pour laquelle il faut trouver de nouveaux repères. L'utilisation de l'imaginaire de l'île afin d'analyser les représentations de Berlin apparaît particulièrement riche, dans la mesure où il rend compte des différentes problématiques propres à l'espace de la ville. Il convient à présent de se pencher sur les dynamiques insulaires qui expliqueraient la persistance du modèle de l'île.

Deuxième partie : les dynamiques insulaires reflet de la postmodernité

A) Dynamiques centripètes

1. Le naufragé

Le narrateur de *La Télévision* de Jean-Phillipe Toussaint est livré à lui-même le temps d'un été où, femme et enfants partis en vacances, il reste seul à Berlin. Il est censé y travailler sur le Titien, et la solitude est l'une des conditions nécessaires à l'écriture – à laquelle il n'a de cesse de se préparer mentalement. En effet, l'art de la procrastination, qu'il exerce avec brio, l'amène à songer à un monde où les écrivains n'auraient plus à écrire mais seulement à parler de leurs projets sur les plateaux de télévision. La satisfaction d'avoir expliqué son projet rendrait l'écriture de celui-ci superflu. C'est ce mécanisme qui, *a contrario*, explique que ceux qui écrivent sur Berlin dépeignent la solitude des narrateurs, l'écriture venant combler le manque d'interlocuteur avec qui partager ses impressions sur la ville.

Deleuze, reprenant les deux sortes d'îles (continentales issues de la dérive d'un morceau de continent et océaniques émergent de l'océan), définit ces deux mouvements insulaires que sont la « séparation » et la « recreation ». Il lui semble qu'un homme amené sur l'île déserte par cet élan absolument séparé et absolument créateur, ne viendrait pas rompre le désert de l'île. Les personnages naufragés qui échouent à Berlin semblent porter ce double élan. La narratrice de *Fugue* veut se séparer de son passé¹ ; comme seule trace ne persiste que son nom : « *je ne sais même plus qui je suis, bien sûr, j'ai un nom mais c'est bien tout ce qu'il me reste et encore* ». Pour repartir à zéro, elle s'est séparée de tout ce qui la constituait : elle a renoncé à ses croyances « *je n'y crois plus, je ne crois plus à rien* », et elle est venue « *vivre dans l'instant* ». Tout ce qu'elle fera dans cette ville nouvelle aura donc l'aura d'une recreation, tout sera à nouveau « premier » comme cette rencontre mystérieuse d'un homme avec lequel elle vit à nouveau les sentiments de la première fois. Cet acte de recreation est symbolisé par le livre de Paul Celan,

¹ WAJSBROT Cécile et BAUER Brigitte, *Fugue. Roman*, Blandain-Tournai (Belgique), [Paris], Estuaire; [diff. Flammarion], impr. 2005. p.9.

*Niemandrose*², qu'elle lit sans vraiment le comprendre, subjuguée par la beauté mystérieuse de la langue de celui qui réinventa l'allemand après la seconde guerre mondiale - contredisant Adorno et inventant une nouvelle langue après Auschwitz. Or, le texte s'achève par l'évocation du souvenir traumatique qui lui a fait quitter Paris (le sentiment de sa responsabilité dans la mort d'un cycliste) ; malgré la volonté de séparation totale d'avec le passé et de récréation d'une nouvelle vie, elle ne peut pas réaliser absolument ces éléments. Les naufragés de Berlin sont alors condamnés à toujours rencontrer l'île du dehors sans véritablement pouvoir faire corps avec elle.

La persistance du motif de l'insularité dans la perception de la ville est le fait de cette altérité des narrateurs. Ainsi, avec Philippe Nora, on observe que :

« La réalité insulaire ne peut se voir ni se dire elle-même ; il y faut l'intervention d'une instance de discours et d'une conscience spectatrice qui lui sont nécessairement extérieures, c'est-à-dire d'une « altérité qui est aussi altération ».³

Et c'est peut-être à cette condition que Berlin ne peut être perçue comme une île que par les voyageurs venus d'ailleurs, depuis ce qui leur semble être leur continent. Le mouvement inhérent à Berlin est celui du recommencement. Philippe Nora analyse l'installation de Robinson sur son île en trois temps : Quête, Conquête, Enquête. C'est bien ce que les personnages vont effectuer à Berlin. Or Robinson installé sur son île va n'avoir de cesse que de retrouver les codes de la civilisation qu'il a quittée. De même les voyageurs échoués à Berlin vont recommencer leurs erreurs passées, y retrouver leurs démons. De par la communauté d'imaginaire de la ville avec l'île déserte, celle-ci prend la forme géographique de l'île, sur laquelle les personnages peuvent projeter leurs sentiments d'être des naufragés de la vie et de l'histoire.

2. *L'invasion*

La petite île que représente le quartier de Kreuzberg* est, selon la narratrice de *Berlin dernière*, soumise à un véritable assaut du dehors qui a pour résultat la chute du Mur. La jeune punk se rêve au sommet du Mur en compagnie de son ami Andy,

2 CELAN (Paul), *Die Niemandrose*, Berlin, Suhrkamp Verlag, 2001.

3 PHILIPPE (Nora), « *Du spirituel dans l'île* », *Tracés*. Revue de Sciences humaines [En ligne], 3 | 2003, mis en ligne le 26 janvier 2009, consulté le 27 avril 2012. URL : <http://traces.revues.org/3503> ; DOI : 10.4000/traces.3503

« *armés jusqu'aux dents* » et défendant la ou plutôt leur liberté. L'assaut est une lutte inégale :

« Nous étions debout sur le Mur, jetant de l'huile bouillante sur nos agresseurs d'un côté, donnant des coups de sabres de l'autre. Ils arrivaient des deux cotés. Par milliers.

Nous tranchions dans la masse. Pas de quartier. Notre peau ou la leur. »⁴

Ce rêve développe d'un côté l'imaginaire moyenâgeux de la défense du château-fort (ou dans ce cas de la citadelle des brigands) par l'utilisation de l'huile bouillante et, de l'autre, l'imaginaire des pirates armées de sabres. L'inégalité de ce combat sans merci évoque l'impossible lutte contre la marche de l'histoire. Mais cette fois ce sont les barbares qui sont envahis. Ainsi, Andy représente l'autochtone habillé de cuir avec sa peau de mouton et sa parure de Viking : il est « *un vrai sauvage urbain* »⁵. Il s'est entraîné pour défendre ses congénères « *contre le dehors* ». En vain : « *C'était arrivé, le dehors était là, actif, rasant tout sur son passage. Mais cette attaque-là, on ne l'avait pas prévue.* ». Face à leur défaite, les autochtones doivent fuir (comme des rats quittent le navire) ou se sacrifier, symboliquement - « *sacrifier de son sang selon le rite viking, agenouillé dans la terre, agenouillé face au Mur* » - ou réellement, en se suicidant.

Après la bataille, les charognards se précipitent sur le Mur : « *une fois le Mur à terre, ils se sont rués dessus pour le dépecer. Ils font leur travail de vautours.* ». C'est un nouveau combat qui se fait jour : la narratrice vient chercher des bouts de Mur à la manière de celle qui conserve la tête décapitée de son amant dans *le Décaméron* de Pasolini. Les charognards, tous ces vendeurs de Mur sous verre, sont venus le dépecer, d'abord prudemment et peu à peu pillant tout, à la manière des colons envahissant le nouveau continent.

La ville-île est soumise alors à une véritable invasion qui la sature. L'écosystème est proche de l'étouffement : « *les supermarchés sont pleins, les wagons de métro sont pleins, les rues sont pleines, tout est plein, impossible de respirer* » constatent aussi les habitants de l'ouest interrogés à la télévision. Mais c'est à Kreuzberg* que l'invasion est la plus visible, dans la mesure où les autochtones étaient remarquables par leurs parures. A présent « *nous parlons de l'invasion, de tous ces gens, toute cette normalité déferlante qui nous dilue dans les rues. Fait de nous des*

4 HILAIRE (Kits), *Berlin, dernière*, [Paris], Flammarion, 1990. p.128.

5 Op cit. p.96-97.

marginiaux, la minorité dans les rues de Kreuzberg. Presque comme ailleurs. ». Les indigènes survivant à l'assaut sont en minorité dans l'île envahie par les colons. C'est le même mécanisme, le même discours que l'on retrouve aujourd'hui à Berlin à propos des touristes, mais les auteurs de notre corpus faisant partie de cette masse invasive n'en parlent pas dans les mêmes termes.

3. La submersion

L'île, terre frêle au milieu des mers est menacée par les eaux et le risque de submersion. L'île de sable, qu'est Berlin semble flottante car elle associe l'horizontalité et l'urbanisme lâche des grandes avenues où le ciel est toujours présent :

« ce sentiment alors d'une ville flottante, comme à chaque coin de pavé soulevé c'est le sable gris jaune qui paraît, d'une ville en suspension sur son marais, **accrochée à sa brume**, et susceptible de dériver très lentement, une ville sur du sable, avec du sable. »

Et, cette île de sable semble reposer à l'échelle continentale sur « **l'épaisse forêt** qu'est toute l'Allemagne ». Mais l'idée d'une île flottante est indissociablement liée à la possibilité de l'engloutissement (et pourquoi ne pas en voir l'origine dans le dessert du même nom). Dès lors « *cette idée que **la ville puisse s'y engloutir n'est pas matériellement irréaliste**. » La peur de voir la ville, « *se disloquer* » ou de « *s'enfoncer dans son sable* »⁶ est fondée en ce qui concerne Berlin.*

Lorsque Aline Bergé-Joonekindt⁷ analyse la poétique de la dérive, elle constate que l'univers urbain est liée à l'eau :

« dans l'univers romanesque de François Bon [] la prégnance d'un imaginaire marin s'impose, où "la puissance onirique de l'eau" semble répondre à l'empire du monde urbain pour tenter d'en penser la dérive ou d'en ébranler au moins la pesanteur. »

La puissance de l'eau a, dans le cas de Berlin, la capacité d'engloutir l'île. François Bon compare la disparition du Berlin emmuré avec l'inondation d'une ville au nom hautement insulaire, « Sauveterre », dans les Cévennes, où l'équipe du film se rend en repérage. Le réalisateur se servira des images de la ville inondée « *pour ces sortes de glissades qu'il pratiquait, la vie réelle devenant dans le film, l'expression*

6 BEZENÇON (Hélène), *Berlin, mémoire pendant les travaux*, Paris, Éclat, 2008. p.11.

7 BERGÉ-JOONEKINDT (Aline), « Sujets fous, mondes flottants – poétique de la dérive chez François Bon », dans *Le Roman français au tournant du XXIe siècle*, textes réunis par B. Blanckeman, A. Mura-Brunel et M. Dambre, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005.

d'un rêve dur ».⁸ La description de la ville inondée est en effet émaillée par le champ lexical du rêve : la ville devient « *le rêve d'une Venise moderne* » ; « *la ville entière semblait endormie dans son rêve d'eau généralisé* »⁹. L'eau dormante vient mettre fin au bouillonnement des dynamiques urbaines. Cet eau-là s'oppose à celle, plus métaphorique, qui est venue submerger B. en brisant son équilibre interne :

« Je parle d'une ville qui a disparu, disait Barbin, ne vivait que d'être une enclave dépecée et voilà qu'on a ouvert l'écluse sans rien retenir de cette tension fragilement établie »¹⁰

Le jeu de glissade devient double : la ville inondée représente la métaphore de ce qui arrive à la ville insulaire. La magie du cinéma permet de donner corps à « *un monde à l'envers qui vous console du vôtre* »¹¹, mais surtout de donner corps aux images mentales de votre monde.

Aujourd'hui la submersion menace, par rebond, les personnages. La jeune assistante sociale, face à la porte de Babylone et devant les explications du professeur d'art plastique, se sent soudain « *submergée... comme les palais antiques engloutis par la mer.* ».¹² Elle explique ce sentiment par l'impression de devoir trop souvent écouter, décider et comprendre. Elle est peut-être aussi submergée sous le flot d'information évoqué par Baudrillard. L'individu postmoderne n'ayant plus à chercher l'information, la stimulation, le savoir, mais à trier les éléments multiples avec lesquels il est en contact à chaque instant.

B) Dynamiques centrifuges

1. L'île prison

Du Château d'If à Alcatraz en passant par l'Île du Diable, les îles sont souvent utilisées comme des « prisons à ciel ouvert ». La ville tripartite qui possédait encore son Mur était aussi le lieu où les soldats français fragiles étaient envoyés pour faire leur service militaire. Ainsi, Berlin, cette « *plaque neutre dans ses brumes au milieu du vieux continent d'Europe* » contenait ses habitants et « *les gens [...] se cognaient aux parois du bocal (ou les ignoraient en restant agglutinés tout au milieu, ce qui les renvoyait encore aux mêmes lois indéchiffrées)* ».¹³ Les sujets de discussions des jeunes marginaux de Kreuzberg tournaient ainsi toujours autour

8 BON (François), *Calvaire des chiens*, Paris, Editions de Minuit, 1990. p.75.

9 Ibid.

10 Op cit. p.83.

11 Op cit. p.75.

12 WAJSBROT (Cécile), *L'Île aux musées*, Paris, Denoël, 2008. p.44.

13 BON (François), *Calvaire des chiens*, Paris, Editions de Minuit, 1990. pp.77-78.

de la fuite. Mais lorsque Pia et Martin partent à Lisbonne, ils reviennent, angoissés par le bleu à perte de vue ne concevant leur existence possible qu'avec l'horizon borné du Mur « *Ils sont rentrés chez eux, contre le Mur, dans le gris, bien encadré par le gris. Respirer à pleins poumons le non-horizon* ». Mais le Mur détruit introduit un bouleversement dans cet espace carcéral et les uns après les autres « *Les rats quittent l'île, c'est que la terre coule. Le Mur détruit, ça suinte de partout.* »¹⁴. Seule la narratrice finira par rester, certaine que les fuyards reviendront comme elle a pu revenir, elle, après six années d'absences, après avoir été une première fois expulsée par l'île.¹⁵

C'est que Berlin même sans son Mur est un île dans laquelle il est dur de survivre, et les personnages à la dérive qui s'y précipitent ont tôt fait de se retrouver ballottés entre mille dangers. Slav ayant prétendu à la richesse dans une ville pauvre en se faisant gigolo se retrouve piégé. En voulant échapper au sort commun à tous les habitants de l'île, il se retrouve sur un bateau qui chavire :

« Tout ce qu'elle me dit me jambonne dans la tête, ça se fracasse sur des récifs... le bateau lutte, je chavire... [...] j'ai l'impression d'être un trois-mâts dans le Pacifique... des vagues partout... »¹⁶

Quadrature du cercle : Slav ivre voulait se jeter dans la Seine à Paris, il se noie dans son ivresse à Berlin.

À Berlin, les personnages viennent dans une île au trente cercueils¹⁷ entourée d'une mer houleuse, pour mieux goûter à la vie et au calme du continent. Pourtant, Berlin est une île prison qui ne se laisse pas aisément quitter. Elle retient et ramène à elle année après année les écrivains Christian Prigent, Cécile Wajsbrot ou Jean-Yves Cendrey.

2. L'île volcanique

Les dynamiques centrifuges et centripètes amènent sans cesse la ville au bord de l'explosion, fil tendu auquel les personnages sont sensibles. Ainsi, Kits Hilaire va utiliser la métaphore du volcan pour décrire la folie qui fait suite à la chute du Mur.

14 HILAIRE (Kits), *Berlin, dernière*, [Paris], Flammarion, 1990. p.155.

15 « J'essaie, je m'agrippe de toutes mes forces, avec les ongles, je ne veux pas partir, je ne veux pas quitter l'île. Mais j'ai si froid. La ville refuse de me nourrir. Elle m'expulse.[...]Je n'ai pas pu. On a pas pu me retenir. Elle m'a rejetée, renvoyée de l'autre côté. Arrachée au mythe. Arrachée à l'île, aux ruines, au sang et à l'amour. »

HILAIRE (Kits), *Berlin, dernière*, [Paris], Flammarion, 1990. pp.30-32.

16 SANTONI (Julien), *Berlin trafic. Roman*, Paris, Grasset, 2008. p.316.

17 L'atmosphère de la ville, hanté par les crimes nazis et capitale de deux dictatures de 1933 à 1989, est aussi sombre que celle de *l'île au trente cercueil* de Maurice Leblanc dans laquelle les personnages sont guêtés par la mort qui rode.

Berlin incarne la fête généralisée qui prend possession de la ville : « *Pendant ce temps Berlin, hurle la nuit. Boit, chante, danse, sniffe, explose, martèle, tape la tête dans les concerts de rock.* ». C'est une véritable fureur orgiaque qui prend possession de la ville :

« Avec le maximum de bruit, au comble de la fureur, Berlin piétine le volcan. Ils ne savent pas, dit Andy, ils sont pris par la fièvre. Ils ne savent pas pourquoi, ils ne savent rien. Ils disent la ville explose, elle n'a jamais été si forte, si frénétique. »¹⁸

C'est ainsi que la ville entre en transe, et la folie qui la possède pourrait bien la détruire. Ce « *tourniboulis sauvage* » comme l'appel Salv prend l'apparence d'un rituel festif et sacrificiel que nous pourrions analyser avec l'aide de René Girard dans le chapitre sur Dionysos de son étude *De la violence à la divinité*¹⁹. La fête va ici aussi s'inscrire dans la transgression initiale qu'est cet « *effacement général des différences* » induit par la chute du Mur. L'effacement est traduit par l'idée de l'aveuglement « *ils ne voient plus rien. Ils sont noyés dans la masse. Ils ne s'en rendent pas compte. [...] Ils ne voient plus rien. Ils ne voient pas* »²⁰. La narratrice relève le lien du festif avec le sacrifice et l'ivresse avec l'image du manège qui évoque le tourbillon et celle du sang le sacrifice, « *Ils aiment ça, tout ce sang neuf dans les bars. Ils croient que c'est comme avant, que les nouveaux vont monter en marche, que c'est la fête, le manège enchanté.* »²¹. Mais cette fête est une fête originelle durant laquelle la victime enivrée va être sacrifiée à la manière des Kaingang évoqués par René Girard, qui ne manquent jamais l'invitation de leur voisins à venir festoyer - même s'ils savent qu'ils risquent leur vie. Ainsi, les habitants de Berlin « *ne voient pas que c'est leur mort qu'ils fêtent.* »²². Cette fête où la ville est au bord de l'explosion n'est cependant pas la première et l'explosion, ainsi que l'immolation de victimes participant à la fête, semblent être un rituel propre à Berlin. Régine Robin pose la question :

« Ville se pastichant elle-même, au second degré, de nouveau la Babylone de la période expressionniste, toujours au bord du gouffre, de

18 HILAIRE (Kits), *Berlin, dernière*, [Paris], Flammarion, 1990. pp.140-141

19 GIRARD (René), *De la violence à la divinité*, Paris, Grasset, 2007.

20 « Ils sont pris dans le tourbillon, ils ne voient plus rien. Ils sont noyés dans la masse. Il ne s'en rendent pas compte. Ils aiment ça, tout ce sang neuf dans les bars. Ils croient que c'est comme avant, que les nouveaux vont monter en marche, que c'est la fête, le manège enchanté. Ils ne voient plus rien. Ils ne voient pas que c'est leur mort qu'ils fêtent. »

HILAIRE (Kits), *Berlin, dernière*, [Paris], Flammarion, 1990. pp.140-141.

21 Idem.

22 Ibidem.

la catastrophe, de l'explosion, toujours déjà ruine, dans le devenir-ruine? »²³

Berlin dans la récurrence cyclique de ses destructions-reconstructions se sert de la fête comme d'une dynamique génétique. René Girard le montre dans son analyse de la fonction de la fête qui s'appuie sur Durkheim, :

« vivifier et renouveler l'ordre culturel en répétant l'expérience fondatrice, en reproduisant une origine qui est perçue comme la source de toute vitalité et de toute fécondité : c'est à ce moment-là, en effet que l'unité de la communauté est la plus étroite, que la crainte de retomber dans la violence interminable est la plus intense. »²⁴

Dès lors, Berlin se pastiche en jouant son expérience fondatrice qui est celle de la destruction, ce qui explique la dimension sombre de la fête berlinoise toujours post-apocalyptique.

3. Archipelisation

La narratrice de Berlin, dernière annonce la nouvelle de la chute du Mur en disant « *Aujourd'hui il y a eu un tremblement de terre.* ». Ce séisme, suivi d'une explosion volcanique, fait de l'île un archipel. Cette fragmentation de l'espace berlinois a été pensé dans les projets de planification urbaine comme l'explique Susanne Ledanff :

*„Die Planer zitieren für die Ziele des Planwerks Innenstadt die Vorstellungen der „Collage Stadt“ [...] Das Resultat ist, dass der „Text der Stadt“ nicht gänzlich umgeschrieben werden soll, [...] Historische Textschichten sollen nebeneinander bestehen.“*²⁵

[Les planificateurs de la reconstruction de la ville citèrent le concept de « ville Collage » comme but de leur « Plan de reconstruction du centre-ville » [...] Le résultat devant être que le « Texte de la ville » ne soit pas entièrement réécrit [...] Les strates historiques devant être côte à côte.]

On peut appliquer à cette ville le terme de « *ville collage* » définie par Colin Rowe et Fred Koetter dans leur ouvrage éponyme. C'est ainsi que les différentes strates historiques sont amenées à cohabiter.

La fragmentation de l'espace berlinois a pour conséquence une esthétique de l'hétéroclite que Régine Robin présente dans La chiffonnière de la rue Rosa-Luxembourg. Elle propose ainsi un projet sur les anciens quartiers juifs de Berlin en choisissant cent lieux et en effectuant un « *tissage de ces fragments* ». L'écriture

23 ROBIN (Régine), *Berlin chantiers. Essai sur les passés fragiles*, Paris, Stock, 2001. p.135.

24 GIRARD (René), *De la violence à la divinité*, Paris, Grasset 2007. pp.443-444

25 LEDANFF (Susanne), *Hauptstadtphantasien. Berliner Stadtlektüren in der Gegenwartsliteratur 1989 - 2008*, Bielefeld, Aisthesis-Verl, 2009. p.59.

imite les liens du web crée textuellement un espace d'archipelisation de la mémoire comme celle de la ville :

« L'écriture de fragments, la recherche de liens de type « mosaïque », de liens parataxiques, métaphoriques plutôt que logiques, convient particulièrement bien à la déambulation urbaine, à la poésie des rues, à la discontinuité, à l'hétérogénéité des métropoles pluriculturelles contemporaines, ces univers chaotiques, nomades, aux connexions lâches. »

Le travail de Régine Robin s'inscrit tout entier dans cette démarche. Elle se veut chiffonnière au sens que Walter Benjamin donne à ce mot d'un homme chargé de ramasser les débris de la ville et de les trier, les organiser :

« Apprendre à se perdre dans une ville, mais savoir sortir du labyrinthe, collectionner, rassembler, juxtaposer, entremêler, entrelacer, savoir faire chanter les restes, savoir jouer avec les débris, les lambeaux du temps, l'après-coup des ruines, saisir l'éphémère, le fugace, le précaire, se faire chiffonner, tisser et détisser l'histoire et non la réviser, monter et démonter les temps hétérogènes, s'engager dans une promesse sans oubli, une reconnaissance sans amnésie. »²⁶

Elle se sert ainsi de ses souvenirs, de photographies, de travaux historiques et littéraires afin d'explorer le travail de construction d'une mémoire interstitielle dans la ville de Berlin. Mais cette dynamique d'agencement du chaos doit se faire dans un mouvement qui reflète le chaos. D'où son intérêt pour l'imbrication de textes avec des connexions sous la forme d'hyperliens. La très forte intertextualité des textes du corpus (Mouraret citant Robin, Robin citant Prigent, quasiment tous citant Benjamin) relève de cette archipelisation littéraire qui fait sens dans la description d'une ville fragmentée.

26 ROBIN (Régine), *Berlin chantiers. Essai sur les passés fragiles*, Paris, Stock, 2001. p.28 en note : « Voici un homme chargé de ramasser les débris d'une journée de la capitale. Tout ce que la grande cité a rejeté, tout ce qu'elle a perdu, tout ce qu'elle a dédaigné, tout ce qu'elle a brisé, il le catalogue, le collectionne. Il compulse les archives de la débauche, le capharnaüm des rebuts. Il fait un choix intelligent ; il ramasse comme un avaré les trésors, les ordures, qui, remâchées par la divinité de l'industrie, deviendront des objets d'utilité ou de jouissance. » Baudelaire, cité par Walter Benjamin, in *Gesammelte Schriften*, R. Tiedemann et H. Schweppenhäuser (Hrsg), Francfort, Suhrkamp, p.1145. Walter Benjamin, *Charles Baudelaire*, Paris, Payot, 1979, p.279, n.51.



Panta Rhei, 1962-63 Bernhard Heiliger Potsdamer Straße, Eingangshalle Staatsbibliothek Bronze, 375 x 648 cm

Ce lien entre des éléments fragmentés est illustré dans *L'Île aux musées* par le dialogue entre le panneau en relief de bronze, "Panta Rhei", commandé au sculpteur Bernhard Heiliger, dont un exemplaire se trouve à l'ambassade de RFA à Paris et un en plâtre dans la bibliothèque national de Berlin. Ce panneau est une représentation des mouvements qui agitent la ville :

« La surface est parcourue de traits, de lignes - la ligne disait Kandinsky, montre le temps, le mouvement et le point, l'immobilité - on croit discerner un élan, des courbes à l'assaut de la matière mais les lignes sont brisés et les courbes interrompues, au centre, une sorte d'antenne surgit de la masse - pour capter la signification du monde ? Chaque détail contribue à l'équilibre paradoxal du chaos. »

Ce panneau met au jour les dynamiques organisatrices du chaos, qui font que, comme le remarquait précédemment Christian Prigent, Berlin est Une. Ceci illustre le fait que « *tout le monde aspire à l'unité sans y parvenir, à l'unité de la ville et l'unité intérieure, la réconciliation avec soi-même, la réconciliation avec le présent, l'avenir* ». Ces dynamiques qui, au premier abord, semblent destructrices, sont essentielles dans la mesure où elles sont organisatrices d'une structure diverse mais unifié.

C) L'énergie sombre

1. La houle qui efface

L'île soumise aux marées et offerte à tous les vents est, nous l'avons vu, un enchevêtrement de dynamiques divergentes. Les personnages y viennent, « *quittant l'immobilisme pour tenter le mouvement* »²⁷. La ville est faite de ces dynamiques contradictoires qui emportent les personnages. Les va-et-viens antagonistes semblent alors annuler l'énergie déployée. Entre dynamiques internes et externes les personnages ballottés doivent apprendre à lâcher prise :

« il y a dans la ville ce brassage au dehors, infini mouvement et pluriel, c'est se faire immobile sur une mer, on ne fait rien mais un mouvement vous emporte, même si ce n'est pas plus loin que les trois rues du centre et le café des habitudes. »²⁸

Ne pas sortir des habitudes, c'est aussi une forme d'insularité, comme celle des auteurs Français en résidence d'écriture à Berlin, qui décrivent sans cesse le Kurfürstendamm*.

L'individu qui lâche prise et se voit balloté par les flux de la ville doit peu à peu renoncer à son identité qui est comme vidée par le mouvement du quotidien. Barbin, ainsi, évoque le « *Gros Klaus* », cet habitant typique de B. C'est un « *homme vide comme un vieux pot* ». Comme tous les habitants de cette ville, il « *se fait le depositaire unique et choisi de tous les soucis du monde* »²⁹. Il joue l'argent qu'il retire une fois par semaine ; il boit le reste. Le « *Gros Klaus* » représente l'individu vidé par le mouvement de la ville pour lequel la chute du Mur n'aura rien changé. En effet, l'insularité représentée par le cercle des habitudes ne peut être brisée.

C'est à cette absence d'intériorité qu'aspirent les narrateurs français en quête de mouvements, rêvant eux aussi de pouvoir se laisser diluer par les mouvements, vider par le ressac. Et finalement de disparaître :

« Je voulais me fondre au mouvement de la ville, m'absorber dans son désordre, me laisser emporter par l'effervescence du changement. »³⁰

Mais leur démarche parce que volontaire, biaisée par le narcissisme de l'écriture et de l'autoreflexivité sur l'expérience vécue, est vouée à l'échec.

27 WAJSBROT (Cécile), *L'île aux musées. Roman*, Paris, Denoël, 2008. pp.18-19.

28 BON (François), *Calvaire des chiens*, Paris, Editions de Minuit, 1990. p.135.

29 Op cit. p.137.

30 BEZENÇON (Hélène), *Berlin, mémoire pendant les travaux*, Paris, Éclat, 2008. p.40.

« Je voulais m'arrêter quelque part. Disparaître, pour recommencer. Ne pas avoir à répondre. De rien. Passer inaperçue. Parler seulement pour manger. Articuler la langue étrangère dans les boulangeries, et ressortir anonyme[...] »³¹

En effet, l'anonymat entre en contradiction avec la première personne du singulier qui annonce la subjectivité. C'est tout le paradoxe du roman contemporain qui explore le champ de la disparition.

Berlin est une ville phare pour ceux qui veulent disparaître. Alexanderplatz* apparaît pour la narratrice de *Fugue*, comme le lieu emblématique de ces flux qui se croisent :

« il reste la gare, et les rails allant d'est en ouest, le grincement des tramways, il reste les trains qui passent pour aller loin, ceux qui s'arrêtent, où montent et d'où descendent les voyageurs des villes, il reste les transports – rien d'autre. »

Les transports ne semblent pas avoir de but autre que de contribuer au bruit et au mouvement propre à une grande ville. Ils ne servent plus à se déplacer mais sont des révélateurs de l'immobilité de la subjectivité qui les observent. La contemplation des mouvements antagonistes de la grande ville rend la disparition du sujet possible lorsque celui-ci renonçant à être un actant se contente d'être subjectivité.

L'architecture même de la ville prend une dimension non-humaine. Les bâtiments semblent être littéralement tombés du ciel. Ils contribuent à l'impression de chaos : « *De longues barres d'immeubles ou de hauts bâtiments disposés au hasard, comme lâchés d'un avion, aucun plan discernable à mes yeux* »³². Berlin semble donc être une ville de laquelle la raison humaine s'est absentée ; les dynamiques persistent sans qu'elles n'aient plus aucun sens. Berlin est une ville qui a disparu, d'où l'homme est amené à disparaître, et dans laquelle, « il y a la place du vide. » , remarque la narratrice de *Fugue*.

2. Faire exister l'absence

Comme le remarque Régine Robin, dans le vide, « *dans les multiples chantiers qui trouent la ville [...] se retisse, par moments le principe espérance de la mémoire* ».

31 Op cit. p.39.

32 WAJSBROT (Cécile) et BAUER (Brigitte), *Fugue. Roman*, Blandain-Tournai (Belgique), [Paris], Estuaire; [diff. Flammarion], 2005. p.67.

Ainsi, ce qui a disparu englouti par le chaos ou par l'histoire peut ressurgir à tout moment, car :

« La remémoration est une « île du temps » [...] Elle s'installe sur le silence, les manques, les trous, les bribes, elle favorise un certain travail du silence en nous, de la confrontation, non 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. »³³

C'est cet espace tiers de la mémoire qui existe en négatif, suicitée par l'absence visible qu'il convient à présent d'étudier.

La capacité de la ville à faire exister la mémoire au présent est ce qui fait d'elle un lieu particulier. Les statues de *L'île aux musées* douées de la mémoire des pierres constatent qu'aujourd'hui les plaques mémorielles ou les petits pavés dorés qui, à Berlin se trouvent devant les maisons des déportés, servent à « *Remplacer ce qui a disparu- souligner ce qui a disparu.* »³⁴. Le terme fort de « remplacer » fait craindre une substitution des victimes par la commémoration : l'idée que les morts puissent être remplacées par des statues montre une face obscène de la disparition. Les statues renchérissent « *Nous ne sommes plus des figures mais des traces. Nous qui étions la présence absolue, sommes devenues des figures de l'absence.* »³⁵. L'absence est bien le motif qui hante Berlin. Régine Robin évoque la question du mémorial de la Shoah qui agita la ville pendant de nombreuses années ; elle proposait même qu'il n'y soit jamais construit car les projets, se succédant, garantissaient une mémoire vivace. Les pierres et les plaques portent, à cause de leur fixité, à cause de leur présence définitive, le risque de devenir partie du décor et, un jour, de ne plus signifier l'absence des disparus mais seulement la présence de la plaque.



Böcklin, *L'île des morts*, 1883

Le tableau de Arnold Böcklin, *L'île des morts*, peint en 1883 et conservé à Berlin attire le professeur d'art plastique qui visite le musée, dans ses rets, le happe en lui faisant ressentir la solitude et évoquer les morts, est la figure emblématique de cette capacité à faire exister l'absence. Le tableau va venir figer le mouvement : d'abord celui du visiteur du musée qui se trouve « arrêté »³⁶ par le tableau ; ensuite il va canaliser son regard, en l'obligeant à une contemplation dont il ne peut s'extraire.³⁷ L'île est entourée d'une eau « *calme et lisse* »³⁸ : c'est bien l'eau dormante et lourde évoquée par Bachelard, une eau ramenant à la mort et au « *fleuve noir* » du Styx. La barque, d'ailleurs, ne vient pas troubler cette eau sur laquelle elle « *glisse* ». Le contraste s'installe par contre entre « *le ciel d'orage et l'eau d'un calme surnaturel* ». Bachelard analyse cette inversion entre la terre et le ciel dans la poésie d'Edgar Poe, et observe ainsi qu'à travers le reflet les îles deviennent étoiles. Dans le cadre de *L'île des morts*, cette inversion est porteuse de sens dans la mesure où elle représente bien un trajet vers « l'eau-delà ». L'entre-deux est manifesté par l'impression d'un « jour qui se couche pour ne plus jamais se lever, ou un coucher du soleil éternel ». En effet, l'indécision et la fixité de cet état intermédiaire laisse la question de la vie après la mort ouverte. Le spectateur est attiré par la forme blanche et le trait frêle qui représente les restes humains et :

« Comme cette barque qui avance, peut-être à cause de la ville, de son histoire, je pense aux exécutions, à la solitude des condamnés à mort, sur le chemin. »

La ville rappelle ainsi sans cesse son histoire à celui qui s'y trouve et, comme le tableau, fait peser sur lui le poids de l'absence. C'est ainsi que le spectateur se trouve comme aspiré dans le tableau : « *j'étais sur cette barque et moi aussi, j'allais vers l'île.* »³⁹. Dans cette ville, le marcheur est, au détour d'une rue ou d'une conversation, ramené aux morts qui hantent la mémoire de la ville. Le spectateur découvre alors sa propre solitude ainsi que la condition éphémère de sa vie :

J'étais seul comme le mort ou comme celui qui accompagne un mort, exilé de la vie, du mouvement...

36 « *Ce tableau que je ne connaissait pas m'a d'emblée arrêté.* »

Op cit. p.115.

37 « J'avais beau me dire, je ne pouvais m'extraire de cette contemplation »

Op cit. p.119.

38 « *Cette eau est calme et lisse, une étendue sombre, presque noire, calme et lisse comme un lac, ou un fleuve noir.* »

Op cit. p.115.

39 WAJSBROT (Cécile), *L'île aux musées. Roman*, Paris, Denoël, 2008. p.119.

A la manière du mémorial de la Shoah à deux pas du Reichstag*, de Unter den Linden* et de la Potsdamer Platz*, le spectateur se trouve tout d'un coup figé, devant une mer de stèles immobiles qui souligne l'absence.

3. Obsession du blanc

La fascination de l'absence se prolonge dans les descriptions des paysages de la ville marqués par la couleur blanche. C'est un effet de dédoublement qui donne à Berlin sa couleur blanche. Ce blanc est comme issu de l'eau, de la lumière. Michel Pastoureau présente cette couleur comme un symbole du cycle de la vie, de l'enfance à la vieillesse en passant dans la vie par toutes les couleurs. La description du paysage⁴⁰ qui vient figer le mouvement et donner au paysage une dimension abstraite, évoque à Barbin un tableau de Caspar David Friedrich. La lumière est l'élément par lequel le paysage va être transformé : le « *contre-jour* » évoque l'opposition et la complémentarité des arbres « *dédoublés par le reflet comme des îles géométriques ou cristallines* » ; les arbres morts, ou plutôt leurs doubles, « *tendaient leurs branches dans une explosion figés et resplendissante* », offrant peut-être ici une vision de leur aspect dans l'au-delà, de leur vie transfigurée dans le reflet. Le peintre en effet introduit une « *folie de couleur* » dans les paysages vides où il « *incruste ses tombeaux* », dans un rapport contradictoire entre l'explosion de couleur et la mort. De la même manière que les arbres morts sont dotés d'une seconde vie transfigurée dans le reflet, et que les tombeaux au plus près du dessin sont amenés à vivre une explosion de couleurs, les toiles sont influencées par les saisons de la ville :

« ce peintre je l'ai découvert à B., ces grandes salles où ses toiles varient chaque saisons avec le blanc de la ville (le ciel blanc de là-bas, il ajouta). »⁴¹

La ville blanche peut alors incarner la mélancolie et être le lieu approprié au surgissement des silhouettes blanches des fantômes. L'historienne Régine Robin observe ainsi :

40 « *Nous roulions face au soleil et dans le contre-jour les champs de peupliers, dédoublés par le reflet comme des îles géométriques ou cristallines, des arbres morts aussi qui, magnifiques, tendaient leurs branches dans une explosion figés et resplendissante, tout cela semblait fait pour nous transporter dans le pays abstrait où Caspar David Friedrich (parce que peut-être, plutôt que peindre qui commence quand éclatent les formes, le rêve qu'il induit vient de cette folie de couleur au plus précis dessin) incruste ses tombeaux, dit Barbin, ce peintre je l'ai découvert à B., ces grandes salles où ses toiles varient chaque saison avec le blanc de la ville (le ciel blanc de là-bas, il ajouta).* »

BON (François), *Calvaire des chiens*, Paris, Editions de Minuit, 1990. p.61.

41 BON (François), *Calvaire des chiens*, Paris, Editions de Minuit, 1990. p.61.

« Berlin m'exalte et me séduit. Il y a souvent dans l'air, pourtant frais, blafard et gris de novembre (je ne sais pas pourquoi j'y suis souvent en novembre), comme une légèreté tonique et stimulante. Berlin est une ville de brumes, aux nuages bas en hivers, une ville propice à la présence de fantômes, de strates mémorielles multiples, une ville à l'imaginaire de ruines, une ville de métro aérien surgissant dans les ciels lourds. Qui n'a pas vu le métro aérien crever le brouillard à Schönhauser Allee, ou à la Warschauer Strasse, ne sait pas ce que c'est que la mélancolie. »⁴²

Or cette mélancolie ne va pas de pair avec un abattement, mais incite au contraire à vivre. Les brumes blanches de Berlin à la manière du *carré blanc sur fond blanc* de Malévitch sont une expérience de l'absence, une manière de marquer, de remarquer l'absence et de la remplir de ce que nous voulons y projeter. Ainsi dans *Un livre blanc* Philippe Vasset va se donner pour mission d'explorer les blancs qui se trouvent sur les cartes de la région parisienne. Mais comme le remarque François Bon, qui présente le livre sur remue.net :

« là où la zone blanche nous faisait espérer le rêve, l'île déserte, on trouve les trocs clandestins de marchandises illicites, les cahutes de plastique des relégués, un portrait en creux de la misère urbaine par ce qu'elle a de pire et parfois de violent. »⁴³

Le personnage de l'artiste dans *L'île aux musées* choisit de cesser de peindre des chairs torturées de personnages amaigris qui évoquent les rescapés des camps de concentration. Le blanc comme absence peut donc être le lieu de la violence mais, comme on le dit d'une page blanche, le blanc est aussi le signe du recommencement « dans notre vie aussi, le blanc s'étendra - tout effacer, recommencer. »⁴⁴

Dans son nouveau projet, il veut parvenir à saisir le blanc « comme une tache immaculée - une sorte de halte, de repos au milieu des tourments », le blanc signifiant l'absence devient « une présence, le signe le plus concret de l'abstraction »⁴⁵. Il symbolise alors l'absence en même temps que la possibilité du recommencement et du repos ; il fait exister la durée en même temps qu'il suspend le temps.

42 ROBIN (Régine), *Berlin chantiers. Essai sur les passés fragiles*, Paris, Stock, 2001. p. 10.

43 VASSET (Philippe), *Un livre blanc*, Fayard, 2007. <http://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article955>

44 WAJSBROT (Cécile), *L'île aux musées. Roman*, Paris, Denoël, 2008. p.224.

45 Ibid p.214

Il est intéressant de remarquer que les dynamiques propres à l'imaginaire de l'île viennent se superposer aux définitions spatiales de la postmodernité (pour reprendre le terme anglo-saxon) ou submodernité (Augé). On comprend mieux que, dans l'imaginaire collectif, Berlin incarne l'idée de la ville du présent, composant avec des dynamiques contradictoires. Pour mieux comprendre comment une ville peut être symboliquement perçue comme le reflet d'une époque, nous étudierons la manière dont des questions comme le temps et l'identité se disent aujourd'hui en terme d'espace.

Troisième partie :

La ville comme île, image-cristal d'une construction interstitielle

A) Penser les problématiques identitaires en terme spatial :

1. L'identité comme île

On a eu tendance à considérer que l'identité se construisait comme une île, dans la mesure où chacun se constitue dans un rapport entre intériorité et ouverture sur le monde. Or il semble que ce qu'il y a de plus profondément insulaire dans l'identité, c'est l'impression incessante d'être ni terre, ni mer mais un espace entre deux, une limite ouverte. Régine Robin exprime cette difficulté de l'écrivain à définir son identité par la positive :

« Qui écrit ici ? Ce n'est ni l'universitaire française, ni la Parisienne, ni la femme juive, ni la « presque vieille femme », ni la Montréalaise vivant au Canada en Amérique du Nord, ni la Berlinoise imaginaire s'inventant un passé « juif allemand », ni l'amie d'Ernst, essayant de se mettre à sa place. C'est tout cela à la fois. Ni regard de l'Est ni regard de l'Ouest, regard de la limite entre les deux de l'emplacement de l'ancien Mur, sans doute. »¹

Dès lors, tiraillé entre des appartenances diverses qui le définissent, l'écrivain inscrit son identité dans un espace paratopique. Celui-ci existe par la négative, entre le « ni...ni » problématique. C'est pourquoi, on peut comprendre l'identité de l'écrivain grâce à une assignation d'ordre spatial ; la seule certitude est qu'il y a un espace, celui du texte. Mais si on doit assigner une place à celui qui écrit, ce lieu sera la limite, la paratopie.

Dominique Maingueneau définit la paratopie créatrice en évoquant « *les processus créateurs à se nourrir des lieux, des groupes, des comportements qui sont pris dans une impossible appartenance* »². Analysant le statut marginal de l'écrivain, il souligne que la paratopie « *offre toutes les variantes de la dissidence et de la marginalité, littérale ou métaphorique : mon groupe n'est pas mon groupe* ». La paratopie identitaire est récurrente dans les œuvres du corpus et elle peut

1 ROBIN (Régine), *Berlin chantiers. Essai sur les passés fragiles*, Paris, Stock, 2001. p. 23.

2 MAINGUENAU Dominique, « Retour sur une catégorie : le genre », in Adam Jean-Michel, Grize Jean-Blaise et Ali Bouacha Magid (eds.), *Texte et discours. Catégories pour l'analyse*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2004. p.72.

« s'observer à différents niveaux, entre autres : l'auteur, le genre, le narrateur, les personnages, les lieux, le temps. »³.

En effet, les auteurs francophones et leurs personnages n'appartiennent pas au « groupe » des Berlinois. Ils sont dans des problématiques identitaires quant à leur appartenance sexuelle : la bi-sexualité de Salvati ; appartenance familiale : les familles juives de la diaspora dont sont issues Cécile Wajsbrot et Régine Robin ; appartenance nationale : Allemands découvrant avec soulagement que leurs parents, n'étant pas Allemands, ne pouvaient avoir été nazis (Hilaire).

Cette paratopie identitaire est analysée en rapport avec Berlin par Régine Robin. Elle démontre comment le travail architectural de la mémoire de la présence des Juifs à Berlin est le laboratoire, le chantier de l'identité, des identités juives :

« Berlin est aujourd'hui un laboratoire, un chantier où s'expérimentent de nouvelles identités, une nouvelle identité juive, inédite, une identité postmoderne nomade, déterritorialisée, une identité rhizome⁴ pour reprendre le terme de Gilles Deleuze. »⁵

Pourtant, son personnage de *La chiffonnière de la rue Rosa-Luxembourg* répète sans cesse « Il n'y a plus de juifs à Berlin. Sauf moi. » C'est que le champ des appellations est large, tel qu'elle les liste : « Juif en Allemagne, Juif-allemand, Juif allemand, patriote juif allemand, Allemand de confession juive, Juif et Allemand »⁶. L'appartenance problématique n'a plus pour conjonction emblématique « ni...ni... », mais, comme le remarquent Deleuze et Guattari, « et..et..et.. ». C'est ainsi que l'on peut reprendre l'affirmation de Dominique Maingueneau selon laquelle « L'écrivain n'a pas lieu d'être (aux deux sens de la locution) et il doit construire le territoire de son œuvre à travers cette faille même. »⁷ Mais au lieu de comprendre cette impossible appartenance qui est à la fois celle de l'écrivain, des personnages, et finalement de la ville, comme un manque (ni), cette multiplicité est ce qui fait sa spécificité (et). Formant les « fragments d'une identité postmoderne » dans une dissonance assumée, « plus de grands récits, mais un ensemble polyphonique de

3 MAINGUENEAU Dominique, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, A. Colin, 2004. p.85.

4 « Un rhizome commence et n'aboutit pas. Il est toujours au milieu, entre les choses, un inter-être, intermezzo. L'arbre impose le verbe « être », mais le rhizome a pour tissu la conjonction « et..et..et » »

Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p.36.

5 ROBIN (Régine), *Berlin chantiers. Essai sur les passés fragiles*, Paris, Stock, 2001. p.26.

6 ROBIN (Régine), *Berlin chantiers. Essai sur les passés fragiles*, Paris, Stock, 2001. p.338.

7 Maingueneau Dominique, « Retour sur une catégorie : le genre », in Adam Jean-Michel, Grize Jean-Blaise et Ali Bouacha Magid (eds.), *Texte et discours. Catégories pour l'analyse*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2004. p.85.

récits, de mininarrations, chacun ayant la sienne, aussi valable qu'une autre. »⁸. C'est la mise en mouvement qui va permettre le passage de la sensation douloureuse ou dissidente de non-appartenance à l'affirmation d'une « *destinerrance* »⁹ une destinée faite d'errance, de l'amoncellement des récits, des expériences et des appartenances. C'est le trajet qu'effectue Hölderlin entre ses deux versions du *Wanderer*¹⁰. Dans la première version, le paysage désertique est défini en négatif par la répétition à six reprises du terme « *nicht* » [ni], ce non-paysage s'oppose implicitement au paysage allemand. Dans la seconde version, c'est le paysage allemand qui a son tour est « *contaminé* » par l'expérience désertique du voyageur. Le voyageur qui emporte son identité et se laisse dériver, s'il revient ne retrouve pas le pays natal qu'il a quitté non que celui-ci est changé mais c'est son identité qui s'est modifiée. C'est effectivement que comme le remarquait Derrida dans le même texte, « *Entre la dérive et l'arrivée se joue la discipline de la catastrophe, de l'accident d'où résulte une dérive du sens, et qui fausse la destinée.* ». Dès lors, c'est à cette catastrophe qui fausse la destinée où au chemin initiatique effectué par les personnages et les auteurs qu'il conviendra de s'intéresser.

2. Au delà de l'île

On peut s'interroger sur les origines de la situation paratopique des narrateurs à Berlin. La narratrice de *Berlin dernière* constate « *Je suis condamnée à l'errance* »¹¹. L'idée d'une condamnation amenant à celle de la faute, on peut penser à Caïn « *errant parcourant la terre* ». La disparition de l'Allemagne de l'Est peut apparaître dans une certaine mesure comme la mort de l'un des frères ennemis voire comme son meurtre. Mais avant cela l'holocauste apparaît comme le premier meurtre qui hante la mémoire berlinoise et condamne les personnages à l'errance. Berlin est ville dure qui châtie ceux qui s'y rendent. Ainsi, Jean-Yves Cendrey reconnaît avec malice la dimension masochiste de sa réinstallation à Berlin en 2007¹².

8 ROBIN (Régine), *Berlin chantiers. Essai sur les passés fragiles*, Paris, Stock, 2001. p.340.

9 « *Dériver et arriver sont inséparables. Cette tragédie de la destination nous place tous dans la destinerrance, celle de la vie.* » DERRIDA, (Jacques) *La contre allée, citée par ROBIN (Régine), Berlin chantiers. Essai sur les passés fragiles*, Paris, Stock, 2001. p.341.

10 Isabelle Kalinowski, « *« Voyageurs dans un paysage » Deux versions du poème « Der Wanderer » de Hölderlin (1797 et 1800)* », Revue germanique internationale[En ligne], 7 | 1997, mis en ligne le 22 septembre 2011, consulté le 09 mai 2012. URL : <http://rgi.revues.org/631>

11 HILAIRE (Kits), *Berlin, dernière*, [Paris], Flammarion, 1990. p.129.

12 France Culture, *l'Atelier littéraire*, Berlin. 13/9/2009.

Déjà en 1929, Berlin est présentée comme une cité infernale par le poète surréaliste Yvan Goll dans *Sodom et Berlin*, il écrit :

« BERLIN, CITÉ DU NORD ET DE LA MORT, aux vitres givrées comme les yeux des moribonds, aux pierres qui se gercent, au sol qui s'ouvre comme le ventre des femmes en gésine. Cité de la folie glaciale contractée dans les ténèbres et les prisons, combien différente de la bouillante folie des Sicile dorées. »¹³

Quelques lignes plus loin, lorsqu'il déclare « *il y a tant de docteurs Faust chez toi* », c'est bien une vision infernale de la ville qui nous est livrée. C'est pourquoi, catabase ou nekuia sont des passages obligés, pour celui qui vient à Berlin.

Lorsque Caïn jaloux de son frère Abel le tue, Yahvé l'interroge puis lui dit « *Écoute le sang de ton frère crier vers moi du sol* ». Les auteurs français à Berlin sont sans cesse assaillis par les voix des victimes enfouies dans le sol ou plutôt dans la mémoire de Berlin. Ainsi, dans *Fugue*, la narratrice dans le train qui l'amène à Berlin est assaillie par les absents, qui manquent de l'entraîner dans le royaume des morts :

« Je me tournais, me retournais, enveloppée d'un drap qui m'emprisonnait comme un linceul, j'étais couchée comme les morts dont les cris m'assaillaient et descendais vers eux »¹⁴

Ainsi, elle est entraînée dans une catabase où ses pensées, « *[descendent] une à une les marches de [sa]vie* »¹⁵. Nekuia dans le cimetière à Dorotheenstadt où la fille de *L'autoportrait bleu* « *cherche une raison de fuir comme raison de vivre, vient frôler la mort pour s'enfuir, courir pour vivre aussi loin que possible* »¹⁶. Dans ce cimetière elle veut se séparer des morts qu'elle porte avec elle. Mais les morts voyant « *son petit squelette* » fuir, ont envie de la suivre et de la retenir « *la rattraper par l'humérus et lui saisir en un seul geste le radius et le cubitus* ». Finalement, le pianiste et sa mémoire des fantômes vient l'attraper pour l'embrasser. Association entre éros et Thanatos renforcée par l'évocation d'une chanson d'après-guerre qui mentionne « *les filles éclaboussées de cadavres qui allaient chercher sous les pierres tombées le bois pour le feu et les morceaux de vie* ». En effet, le voyageur dérive pour arriver et il frôle le royaume des morts pour mieux vivre.

13 GOLL (Yvan), *Sodom et Berlin*, Dijon-Quetigny 1995, p.7.

14 WAJSBROT (Cécile) et BAUER (Brigitte), *Fugue. Roman*, Blandain-Tournai (Belgique), [Paris], Estuaire; [diff. Flammarion], 2005, p.30.

15 Ibid.

16 LEFEBVRE (Noémi), *L'autoportrait bleu*, [Paris] Verticales, 2009, p.88.

A la manière d'Ulysse, le voyageur à la dérive doit affronter le monde des morts pour pouvoir trouver qui il est, et exister. L'illustration la plus explicite se trouve dans *Berlin trafic*, Salv par l'intermédiaire de Pollak (son régulier) va rencontrer le metteur en scène Andy Jasper qui prépare une mise en scène de *Solaris* pour Avignon. Or, *Solaris* entretient de nombreux parallèles avec la nekua d'Ulysse et l'histoire personnelle de Salv. Solaris est une planète (et comme nous l'avons vu précédemment pour Bachelard les étoiles sont les reflets des îles) sur laquelle un océan intelligent donne corps aux démons qui occupent la mémoire des personnages. Pour la mise en scène, Salv doit écrire des textes dans lesquels il se confronte avec la mort de Matt, mais aussi celle de Souleymanne et d'Anna morts brûlés vifs dans l'incendie du foyer Vincent-Auriol. Solaris : « *C'est le retour des morts, des morts trop vivants* »¹⁷; mais la nekua se transforme en catabase. D'abord, il rêve « *du bel Andy* » en Charon, gondolier « *il remuait la merde du Grand Canal avec une perche énorme et me fixait de ses petits yeux malins, deux rubis mauvais qui flambaient dans la nuit vénitienne.* »¹⁸. Au fil des chapitres qui suivent, la descente aux enfers s'accélère, les chapitres sont plus courts les morts plus présents et finalement la réalité vient se confondre au fantôme des enfers dans l'incendie de la maison de Dahlem. Le livre se clôt par « *Le ciel est noir et je n'ai pas peur de la nuit.* » Arrivée aux enfers ou deuils accomplis ouvrant la possibilité d'un nouveau départ ?

Entre le monde des morts et celui des vivants de même qu'entre terre et eau, l'île fragile, à la merci des éléments, est un asile pour le naufragé.

3. L'île matricielle

L'île par sa forme évoque un œuf, elle est matricielle, voire maternelle. Dans les *Causes et raisons des îles désertes* Deleuze évoque les mythes de créations mettant en scène « l'île sainte » sur laquelle on trouve un œuf, l'île étant le lieu du recommencement, la renaissance par parthénogenèse. Dans le cas de Berlin, la présence du Mur permettait une association au ventre maternel. La ville est dans *Berlin dernière* associée à un ventre maternel, le Mur en étant les limites, sa chute prend la forme très organique d'une césarienne. La narratrice va tout d'abord aller voir les

17 SANTONI (Julien), *Berlin trafic. Roman*, Paris, Grasset, 2008. p.173.

18 Op cit. p.196.

casseurs de Mur pour leur demander d'arrêter et utiliser une comparaison qui va les choquer « *Je ne frappe pas le ventre de vos femmes à coup de marteau* »¹⁹ Puis par anthropomorphisation de la ville, la narratrice va jusqu'à identifier totalement son corps au le Mur.

« J'ai mal au Mur. Mal au ventre. La fin du Mur. [...] Ca résonne dans tout le quartier. La cassure, la déchirure, la brèche ouverte. J'ai mal au ventre. Tout reflux vers l'intérieur. Sous la pression du dehors. La paroi transpercée, l'hémorragie interne. »²⁰

Le ventre de la narratrice est l'équivalent du Mur comme paroi externe du ventre de la ville. De manière encore plus brutale, elle fait le portrait des charognards qui s'acharnent sur le Mur et plus particulièrement son ventre, avec violence et sadisme.

« Ils tapent encore sur le ventre, fouillent, déchirent à coups de couteau, ils s'acharnent mettent en pièce, taillent dans la viande.[...] Ils enfoncez leurs talons dans le ventre. Et ils appuient, ils passent le pied, le bout du pied sous la peau, ils écrasent. »²¹

La bête sacrée agonise, sa décomposition empeste l'air, et c'est l'intérieur du ventre qui devient visible. En conséquence « *ça pue la chair broyée, les viscères, le sang caillé et la merde* »; et on ne peut plus marcher « *pris dans les tripes répandues à même le béton.* » ; et, finalement le mur est achevé et les petits morceaux de Mur ne sont plus que « *du béton mort* »²². En mourant lors de l'accouchement, le Mur donne naissance aux personnages parce qu'il les oblige à quitter le confort fœtal : « *la fin du Mur. La destruction de Kreuzberg, le passage obligatoire à l'âge adulte, aux lois de la nature.* »²³ Cette césarienne annonce la naissance difficile, le passage à l'âge adulte pour les personnages comme pour la ville. Ville porteuse du poids des morts et de l'histoire, ville tombeau, Berlin est pour Christian Prigent une ville « *phœnix incassable et goguenard* »²⁴ où « *ça repousse- quoi que fasse les pulsions de morts, les délires politiques martialisés et la dérive suicidaire des civilisations en quête de régénération par le feu et le sang* »²⁵. Berlin donne l'impression d'une ville sans cesse renaissante de ces cendres et entraînant les personnages dans cette

19 HILAIRE (Kits), *Berlin, dernière*, [Paris], Flammarion, 1990. p.103.

20 Op cit. p.95.

21 Op cit. p.162.

22 Op cit. p.95.

23 Op cit. p.164.

24 Op cit. p.152.

25 PRIGENT (Christian), *Berlin. Deux temps trois mouvements*, Cadeilhan, Zulma, 1999. p.83.

dualité créatrice. Dans les *Causes et raisons des îles désertes*, Gilles Deleuze analyse les îles désertes non pas comme des lieux de « création » mais de « re-création », de « re-commencement ». L'île « est l'origine, mais l'origine seconde. À partir d'elle tout recommence. » Ceci apparaît de manière flagrante dans *Fugue*, où le nom de la ville sonne comme un nouveau départ « 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. »²⁶. Cette dynamique s'ancre portant dans les lois de la nature et l'on rejoint alors Deleuze :

« Tout ceci suppose évidemment que la formation du monde soit à deux temps, à deux étages, naissance et renaissance, que le second soit aussi nécessaire et essentiel que le premier, donc que le premier soit nécessairement compromis, né pour une reprise et déjà re-nié dans une catastrophe. »²⁷

Cette seconde naissance ne peut avoir lieu qu'en lien avec la mort : on peut ainsi songer à Zarathoustra déclarant : « Et ce n'est que là où il y a des tombeaux qu'il y a résurrection ». La logique de « mort créatrice », définie par Jean-Claude Amaisen en biologie, est à l'œuvre dans le cadre d'une dynamique cyclique de reconfiguration identitaire.

B) Penser le temps dans l'espace :

1. Le ressac

Cependant, la logique de la destruction créatrice ne s'effectue pas seulement dans un temps cyclique, mais coexiste en permanence dans la ville. Le mécanisme des oppositions binaires entre composition et décomposition se fait jour aussi bien dans l'opposition entre île et ville. Comme Robinson débarqué sur l'île déserte et y recréant un univers « civilisé », l'île est souvent associée à l'idée de nature. Elle apparaît comme un lieu originel, préservé, souvent associé à l'idée d'abondance, parfois de monstruosité. Cette vision de l'île comme nature explique que cela choque lorsque certaines îles s'urbanisent comme si la nature était plus en droit d'être préservée sur une île que sur un continent. Au contraire, la ville est l'un des symboles forts de la civilisation et l'on présente parfois comme un progrès la construction de ville et l'augmentation de la population urbaine. La dialectique

26 WAJSBROT (Cécile) et BAUER (Brigitte), *Fugue. Roman*, Blandain-Tournai (Belgique), [Paris], Estuaire; [diff. Flammarion], impr. 2005. p.12.

27 DELEUZE Gilles et LAPOUJADE David, *L'île déserte et autres textes. Textes et entretiens, 1953-1974*, Paris, Editions de Minuit, 2002. p.16.

ancestrale et mythologique entre « nature » et « culture » est particulièrement visible à Berlin.

Dans la perspective de Nietzsche, Caïn tuant son frère est le surhomme, celui qui réintroduit la loi naturelle dans la civilisation. L'opposition entre nature et culture est visible dans le cadre du rapport entre dionysiaque et apollinien, par exemple dans la scène du lac chez Jean-Philippe Toussaint. Elle est théorisée par le narrateur de *Berlin trafic* qui utilise l'opposition entre Tanit et Baal, vraisemblablement inspirée par la lecture de *Salammbô*. Avant d'arriver à Berlin, il pensait que : « *le Maître de la ville, c'était Baal, le grand saccageur, l'anarcho-syndicaliste qui crache, mégot au bec, sur les dorures de la vieille Europe* », le dieu du chaos perché sur les grues immenses. Mais il a tôt fait de réaliser que : « *Tanit s'est invitée au banquet, la belle Tanit qui se pare [...] Elle achète, elle vend, elle a du pognon, la garce.* ». Le Chaos s'oppose au Capital dans une répartition spatiale, Tanit à Oranienburger Tor, et Baal à Fridrischain. Leur lieu d'affrontement est Prenzlauerberg*. Baal rodait « *dans les terrains vagues, là où l'herbe a poussé sur les grenades, il erre aussi sur les façades déchiquetées par les bombes, dans les verrues lacérées, les cimetières en poussière* ». Mais « *il a plié bagage quand Tanit a acheté la rue* » ; en effet, Tanit semble être sur le point de remporter la victoire « *Elle gagne du terrain, la bougresse...* ». Une suite de verbes d'action qualifie ses avancés stratégiques : « *elle fait retaper* », « *elle restaure* », « *elle n'aime pas* », « *elle veut* ». Contre la construction et l'ordre, « *Baal vient chier dessus dès qu'il peut, il fait des graffiti, colle des affiches* ». De ce combat naît, non pas l'œuvre d'art comme dans *La naissance de la tragédie* de Nietzsche, mais la ville de Berlin : « *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.* » En effet, la Gedächtniskirche est formée par l'association de l'église détruite par les bombardements à un musée moderne. L'association des « *deux petites voix* » (« *la souillonne* » et « *l'éthéré* ») du narrateur donne corps à ce conflit spatialement perceptible dans la ville.

Le conflit entre Tanit et Baal est arrivé à son paroxysme lors de la chute du Mur qui apparaît tout d'abord comme due à Baal mais est récupérée ensuite par Tanit.

Même lorsque la civilisation semble avoir contrôlé la violence, celle-ci à Berlin affleure de tout côté. Et, Christian Prigent remarque :

« Nulle part sans doute mieux qu'à Berlin, on éprouve ça : l'affleurement brutal de ce qui force la civilité à reconnaître l'incivilité qui l'habite et la hante. »²⁸

Dans le chapitre intitulé, « *Violence, violences* », il va dresser une liste de ces affleurements de violence. L'accumulation est chronologique et fonctionne sur la logique de l'intensification : depuis « *Je n'ignore pas non plus qu'Heinrich von Kleist se suicida avec son amie Henriette Vogel dans se lac ou je barbotte en slip estival.* » jusqu'à « *Je sais même que le gros tout nu au crâne rasé, placidement vautré comme moi sur le sable de cette plage de Tegel, défilera peut-être en fin d'après-midi dans Schöneberg avec des congénères néo-nazi, en rêvant de casser du turc en braillant des slogans xénophobes et des insultes antisémites sous des bannières à croix gammée.* ». Cette énumération contribue à faire exister Berlin comme la ville des oppositions duelles existant dans l'interstice entre l'extrême douceur et la violence sauvage.

Les textes étudiés utilisent une composition élaborée afin de mettre en lumière cette dualité, composition faite de la décomposition des événements par strates.

2. Dériver

Dériver et arriver sont inséparables. Cette tragédie de la destination nous place tous dans la destinerrance, celle de la vie.

- Jacques Derrida, *La Contre Allée*

La paratopie est analysée par Dominique Maingueneau en des termes spatiaux plus encore qu'identitaires, d'où résulte une dynamique commune, le mouvement perpétuel :

« Localité paradoxale, paratopie, qui n'est pas l'absence de tout lieu, mais une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu, une localisation parasitaire qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser. »²⁹

Ce sentiment d'une localisation parasitaire est partagé par la narratrice de *L'autoportrait bleu*, coincée dans la difficile négociation avec le lieu et le non-lieu

28 PRIGENT (Christian), *Berlin. Deux temps trois mouvements*, Cadeilhan, Zulma, 1999, p.82.

29 MAINGUENAU (Dominique), « Retour sur une catégorie : le genre », in Adam Jean-Michel, Grize Jean-Blaise et Ali Bouacha Magid (eds.), *Texte et discours. Catégories pour l'analyse*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2004. pp.52-53.

qu'est le Sony Center. Ce sentiment d'être un parasite vient de son éducation et de l'impossibilité qu'elle a de contrôler ses jambes qui s'enroulent et se déroulent sans cesse. L'impossibilité de se stabiliser conduit à la fuite en avant, à la fugue. Mais c'est de la forme musicale dont il s'agira ici. Elle est analysé dans l'article de Roswitha Böhm sur la relation image-texte³⁰ dans *Fugue*. Böhm constate que le texte forme une « *poétique du mouvement* » en ce qu'il adopte une structure de l'appel et de la réponse au sein de laquelle un certain nombre de thèmes sont induits en variation. Roswitha Böhm distingue des refrains qui se répètent au sein d'un même chapitre (variation sur l'idée de fugue énoncée dans le titre), des motifs et tout particulièrement celui du mouvement de la fuite et de ses concepts associés : « *fuir, courir, partir, disparaître, s'éloigner, s'échapper* ». On voit ainsi s'élaborer une poétique du mouvement pour laquelle la forme contrapuntique de la fugue, qui s'élabore sous forme de dialogue, est particulièrement adaptée.

Noémie Lefebvre considère l'écriture comme une musique, composée de mots employés comme des matériaux musicaux, où le rythme harmonique est donné par la ponctuation³¹. Chez Noémie Lefebvre, on assiste à une fugue où le leitmotiv repris à l'extrême prend la forme du canon, tant le flux de conscience de la narratrice se glisse dans les têtes de sa sœur, du pianiste de son « *accompagnement* » ou de Schönberg. Si, elle s'inscrit dans la lignée de Virginia Woolf, elle en dépasse le projet, puisque le *stream of consciousness* rebondit ici d'un personnage à l'autre, même si la narratrice le médiatise (pensant ce qu'aurait pu penser si...). La complexité de cette forme musicale a pour effet de faire ressentir la fuite, fuite en avant de la pensée dans un roman où la ponctuation est rare, malgré l'importance que l'auteur lui donne. Et, surtout, fuite au sens où Deleuze l'entend avec le concept de « *ligne de fuite* » : il s'agit de « *faire fuir un système comme on crève un tuyau* ». En effet, la narratrice effectue un bilan de vie lors de son trajet de 1 heure 30 en avion, et elle constate que sa vie fuit de tout côté (mariage, éducation et finalement cette rencontre amoureuse ratée). Le texte, en effectuant des pas en avant dans la conscience des autres personnages, des sauts dans le temps et dans l'espace, fuit sans cesse. Le lecteur observe ce que Deleuze nommait « *la disjonction incluse* » (tout se divise, mais en soi-même).

30 BÖHM (Roswitha), ZIMMERMANN (Margarete) et WAJSBROT (Cécile) (eds.), *Du silence à la voix. Studien zum Werk von Cécile Wajsbrot*, Göttingen, V&R Unipress, 2010.pp. 212-213.

31 France culture, - Tout arrive ! Table-ronde essais / Berlin et littérature 04.09.2009

L'enjeu essentiel de ces textes est en effet de faire exister cette disjonction incluse propre à Berlin, la ville sans cesse séparée, détruite et reconstruite, comme au motif de l'île territoire problématique, intermédiaire, ouvert et fermé. Dans le cas de la ligne de fuite, il n'y a disjonction que s'il y a une pause, comme le remarque Kandinsky lorsqu'il oppose la ligne au point. La musique existe par le silence et Christian Prigent a l'oreille pour le remarquer lorsqu'il note :

« Mais l'éternel brouhaha de la Grande-Ville symphonique [...] ne se perçoit et ne fait jouir que s'il inclut ses pauses et ses silences. Le tumulte de Berlin fait jouir parce que pause et silences contrapuntiques y sont plus longs, plus denses, plus doux sans doute qu'ailleurs »³²

Dès lors, il introduit l'idée que l'écriture musicale la plus adaptée à la ville serait peut-être de l'ordre du contrepoint, superposant des lignes musicales distinctes.

On constate alors que l'art de la polyphonie est ce qui caractérise l'écriture autour de Berlin, son charme résidant dans les intervalles ainsi créés. Comme l'intervalle ou le silence, la mélodie de Berlin est conçue dans l'harmonie provisoire, on peut à présent s'interroger sur sa structure musicale globale qui adopte la forme circulaire de l'île.

3. Circularité

Berlin est la ville qui incarne au mieux le tiers lieu dans la mesure où elle donne encore l'impression d'être :

« une ville mythique et qu'on savait aussi provisoire qu'un décor de foire et de baraques, dit Barbin, une ville qui existait sans être réelle vraiment, sauf à être l'idée même de toutes les villes où vous auriez passé d'abord »³³

En effet, elle est comme la kôra définie par Jacques Derrida, cette « *implacable place* » toujours déjà disparue quand elle devient mythique, et mythique parce que disparue. C'est ce qui la rapproche de la forme de l'Île, l'Atlantide, lieu de projection jumelle d'Athènes, châtiée comme Babylone de la démesure de ses ambitions politiques. C'est cette référence qui hante les textes, et l'habitant de la ville évoque alors « *une sorte d'Atlante, une créature plus tout à fait humaine - une personne anonyme presque abstraite, un système, un pays qui a donné la mort et qui se réveille*

32 PRIGENT (Christian), *Berlin. Deux temps trois mouvements*, Cadeilhan, Zulma, 1999. p.70.

33 BON (François), *Calvaire des chiens*, Paris, Editions de Minuit, 1990. p.83.

d'un sommeil hypnotique, trop tard »³⁴. Berlin comme le terme de *khôra* nomme ce lieu innommable qu'est l'île disparue, mais dont la présence hante chaque pierre. Comme l'Atlantide, Berlin n'existe que « *déjà engloutie par l'abîme* »³⁵. François Bon évoque l'assaut de la police afin de déloger ceux qui s'étaient installés dans cet espace, interstitiel s'il en est, qu'est la frontière, au pied du mur « *dans la frange provisoirement sans nation souveraine* »³⁶ De cet affrontement ressort le chaos des couleurs, mouvements et fumées, comme une guerre civile fratricide évoquée par d'Aubigné soi-disant cité au début du chapitre³⁷. Au milieu de ce chaos apparaissent trois masques au dessus du mur, qui sont comparés à une mise en scène futuriste de *La Flûte enchantée*. Affrontement des mondes et des forces auquel, *deus ex machina*, l'intervention d'un « gigantesque poing » a mis un terme. Barbin considère qu'il vit à présent dans « *un monde périmé* », mais ne désespère pas qu'un nouveau souffle puisse encore y advenir.³⁸ Cet espoir réside dans le cycle de « *différence et répétition* » qui agite Berlin. Ville sans cesse détruite et reconstruite, c'est dans les interstices laissés par la différence que la ville existe au présent.

L'écriture des œuvres du corpus se caractérise souvent par la musicalité qui prend la forme de ritournelle, avec la reprise de phrases modulées, mais parfois répétées. C'est frappant chez Régine Robin : elle reprend dans la nouvelle qui clos *Berlin chantier* un certain nombre de phrases (« *il n'y a plus de juifs à Berlin sauf moi* ») voire de paragraphes entiers (la description des ciels blancs), ou développe dans la fiction des idées évoquées dans le cadre de l'enquête historique (les changements de nom de rues).

Dès lors, on suit Deleuze et Guattari qui considèrent la ritournelle comme l'acte de *déterritorialiser en reterritorisant*, dans une tension entre partir-revenir, qui a pour objectif de créer un écart à soi. C'est dans *L'autoportrait bleu* que la forme de la ritournelle apparaît la plus élaborée. Noémie Lefebvre inscrit son travail d'écriture dans la lignée de Thomas Bernhard, et plus particulièrement de sa technique du ressassement. Ainsi, de la page 127 à 129, s'étire une phrase, qui décrit le baiser du pianiste et de la fille, sur un pont, avant le départ de la fille pour l'aéroport, et à la suite duquel le pianiste trouve une idée musicale. La phrase

34 WAJSBROT (Cécile), *L'île aux musées. Roman*, Paris, Denoël, 2008. p.88.

35 ROPARS-WUILLEUMIER Marie-Claire, *Ecrire l'espace*, Presses Universitaires de Vincennes, coll. Hors-cadre, 2002. p.76

36 BON (François), *Calvaire des chiens*, Paris, Editions de Minuit, 1990. p.185.

37 « Mettre en cendre la ville et puis la cendre au vent, se balancer des orages du monde »Ibid.

38 Ibid.

s'ouvre par le pianiste qui « *regarda la fille perchée, ne vit plus que la fille, oui seulement elle* »³⁹ et se clôt par la fille « *qui s'en va de l'autre côté du pont, ne regarde pas en arrière, mais va* »⁴⁰. Cette description est médiatisée par le regard du pianiste, et on voit bien comment elle effectue un mouvement de territorialisation : d'abord le pianiste va regarder la fille ; ensuite il la prend par la taille, et touche son visage afin qu'« *elle ne voit que moi dit le pianiste, moi c'est tout, je suis dans ces yeux maintenant* »⁴¹. Dans l'échange de regard – *topos* s'il en est – les personnages vont créer un territoire, un espace-temps. En effet, le baiser fige le temps :

« l'embrasse encore et infiniment sur le pont comme ça au-dessus du fleuve, n'attend pas l'avenir, suspendus l'un à l'autre au-dessus du fleuve éternellement comme si après Goethe il n'y avait eu ni Flaubert ni Beckett c'est amusant à penser, comme si après Beethoven il n'y avait eu ni Wagner ni Schönberg »⁴²

L'image est limpide, *le pont Mirabeau* d'Apollinaire résonne dans le lointain, et l'eau sous le pont se fige l'instant d'un baiser avant de reprendre son cours de plus belle. C'est ainsi que « *la ritournelle va vers l'agencement territorial s'y installe et en sort.* »⁴³ Il n'y a qu'un pas de l'eau qui se fige au sable du sablier qui se met à couler du poing du pianiste. C'est l'image du sablier, arrêté lorsque le pianiste retient entre ses doigts « *un peu de cet or pauvre* »⁴⁴ mais finalement remis en marche par la fille qui « *sépare la main du pianiste de ce reste de sable durci* ». En laissant ainsi le temps s'écouler, ils se séparent et brisent l'espace insulaire qu'ils avaient, le temps d'un instant, créé, pour partir, l'un à l'est l'autre à l'ouest. La ritournelle est donc cette :

« Forme de retour ou de revenir, notamment musical, lié à la territorialité et à la déterritorialisation, et fabriquant du temps »⁴⁵

La question du rapport au temps est centrale à Berlin, mais aussi dans l'acte de création artistique. Le pianiste, alors qu'il cherche à traduire musicalement l'impression suscitée par *L'autoportrait bleu*, remarque que la peinture comme la musique ne doit pas chercher à remplir un temps, un cadre vide, mais exister « *à la*

39 LEFEBVRE (Noémi), *L'autoportrait bleu*, [Paris] Verticales, 2009.p.127.

40 Op cit. p.129.

41 Op cit. p.128.

42 Ibid;

43 DELEUZE (Gilles) et GUATTARI (Félix) (eds.), *Capitalisme et Schizophrénie 2. Mille plateaux*, Paris, Minuit (coll. « critique »), 1976. p.396

44 LEFEBVRE (Noémi), *L'autoportrait bleu*, [Paris] Verticales, 2009.p.128.

45 SASSO R., VILLANI A. et Centre de recherches d'histoire des idées, *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, Centre de Recherches d'histoire des Idées (coll. « Les Cahiers de Noesis : Vocabulaire de la philosophie contemporaine de langue française »), 2003.

fois dans le temps et hors du cadre »⁴⁶. C'est pourquoi il va mentalement « *accrocher le tableau de Schoenberg dans les arbres noirs* »⁴⁷, et le paysage va venir imprégner sa composition avec le chant « *des corbeaux en noires pointées* »⁴⁸, ce qui va lui permettre finalement de composer une contre-phrase inouïe.

Le chronotope est un « *temps-espace* », cette notion est définie par Bakhtine :

« Dans le chronotope de l'art littéraire a lieu la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret. Ici, le temps se condense, devient compact, visible pour l'art, tandis que l'espace s'intensifie, s'engouffre dans le mouvement du temps, du sujet, de l'histoire. Les indices du temps se découvrent dans l'espace, celui-ci est perçu et mesuré d'après le temps. Cette intersection des séries et cette fusion des indices caractérisent, précisément, le chronotope de l'art littéraire ».⁴⁹

Cette intersection de l'espace et du temps s'exprime à Berlin selon la logique interstitielle évoquée précédemment. La ville incarne le présent et est présentée comme « la ville de notre postmodernité européenne »⁵⁰ par Régine Robin, alors que Christian Prigent remarque : « Nous sommes sortis du XXe siècle. Nulle part on ne le comprend mieux qu'à Berlin. »⁵¹. C'est donc une ville au présent c'est-à-dire sans cesse déchirée entre passé et futur. Écrire le présent s'obtient par une construction de l'ordre de l'image-temps : c'est-à-dire en imbriquant passé et futur, réel et virtuel dans une logique de montage ; ou par une construction de l'ordre de l'image-mouvement, où l'enchaînement détaillé des éléments dans une focalisation interne fait prendre conscience au lecteur du temps qui s'écoule.

L'espace interstitiel incarné par la forme de l'île permet d'exprimer des problématiques propres à notre temps. Dire le présent en littérature pose un certain nombre de difficultés qui semblent se résoudre dans l'analogie avec la musique, parce qu'elle aussi crée un espace-temps à partir d'éléments qui n'ont rien de spatial. La métaphore de l'île de Berlin dans la littérature signifie que, malgré la chute du mur, cette ville continue à être autre, à être un espace de projection fantasmé même, et davantage encore, lorsqu'on y vient. C'est une ville

46 Op cit. p.58.

47 Ibid.

48 Ibid.

49 BAKHTIN (Mikhail)., *Esthétique et théorie du roman*, [Paris], Gallimard, 1978. p.235.

50 ROBIN (Régine), *Berlin chantiers. Essai sur les passés fragiles*, Paris, Stock, 2001. p.393.

51 PRIGENT (Christian), *Berlin. Deux temps trois mouvements*, Cadeilhan, Zulma, 1999.p.119 (dernière ligne du texte)

qui reste singulièrement à la frontière du vécu et du fantasmé pour les auteurs français, qui en font donc une île, motif par excellence de l'hétérotopie en littérature.

Conclusion

Dans la première partie, nous avons observé comment le motif de l'île persistait dans les lectures de l'espace berlinois, et ce, malgré la chute du mur. Par cercles concentriques (voyage vers l'île, bord de la ville, appréhension de l'espace par la marche et enfin la découverte d'un centre vide), le point incarné par le voyageur trace une spirale qui rejoint un centre vide. Il s'agissait de déterminer, à la manière des structuralistes russes, les approches récurrentes de la ville en les organisant sous forme d'un schéma spatial. Ensuite, l'analyse des transitions de phases de la ville a pu être élaborée par le biais des matériaux : de l'état solide (la pierre) à la sublimation vers l'état aérien (la bulle) en passant par des états transitoires de fusion puis d'évaporations de la ville liquide. Ce procédé permet de voir que Berlin est comme l'île perçue comme un espace transitoire entre terre et ciel/eau. L'intermédiarité s'impose comme caractéristique exprimant la transition des états de cet espace urbain. Finalement, une typologie du territoire (agglomération d'îlots identitaires, non-lieu postmoderne, espace urbain marginal atopique et atypique) fait apparaître les questions et particularismes spatiaux propres à la ville de Berlin. La persistance de ces espaces explique pourquoi, malgré la chute du mur, Berlin dégage toujours un sentiment d'insularité lié au cloisonnement spatial de la ville. Cette première partie en appliquant la métaphore de l'île à la perception de l'espace berlinois, permet de mettre en lumière les différents filtres utilisés pour représenter et appréhender l'espace urbain.

Dans la seconde partie, nous avons analysé dans le temps les évolutions de l'île et les dynamiques auxquelles elle fut et est encore soumise. En effectuant un cercle de plus dans la dématérialisation de l'espace insulaire, nous avons vu que, comme dans le mythe de l'Atlantide qui sous-tend la ville après la chute du Mur, ces dynamiques reflets de la postmodernité mettent en lumière la question de la disparition potentielle ou réelle de la ville. L'analyse des dynamiques centripètes, procède par cercles concentriques auxquels s'ajoute le facteur du nombre croissant (arrivée d'un naufragé sur l'île, puis l'invasion de l'espace, pour aboutir à la submersion par les flots de l'espace de la ville). La ville apparaît comme un écosystème fragile. Elle semble incarner à son échelle les angoisses provoquées par la globalisation. De la même manière, les dynamiques centrifuges témoignent des

processus de fragmentation spatiale à l'œuvre dans les métropoles, avec, ici encore, le particularisme berlinois qui est la possibilité avérée pour la ville de disparaître. Ces mouvements ont pour effet de faire de la ville un espace enclavé proche de l'île-prison, ils menacent la ville d'explosion donc de désagrégation ayant pour conséquence l'archipelisation d'un espace morcelé. De surcroît, les jeux de dynamiques contradictoires n'annulent pas, mais renforcent le risque de disparition. Ils font de la ville un lieu propice à la disparition identitaire, dans lequel l'enjeu est de faire exister spatialement les absences, ce qui se traduit formellement par la prédominance concrète, esthétique et symbolique de la couleur blanche. Cette partie a permis de mettre en lumière les parallélismes entre les dynamiques insulaires et les dynamiques spatiales auxquelles la métropole moderne est confrontée. Dans le cas de Berlin, l'étude de la perception spatiale des dynamiques est essentielle afin de faire ressortir le rapport à l'absence et à la disparition. Ces questions centrales sont propres à l'héritage historique de la ville, calque qui vient sans cesse s'interposer dans la perception de l'espace par les voyageurs français à Berlin.

La troisième partie, en s'éloignant de la métaphore insulaire, interroge la portée symbolique et philosophique de la confrontation, ville-île, dans le cadre des problématiques liées à l'écriture de la modernité. L'île est ici utilisée comme une image cristal de la ville, l'île est à la fois le passé et le devenir de Berlin. La ville est soumise à un dédoublement permanent qui peut s'étendre dans un axe identitaire et un axe temporel. Ces deux axes, sont pensés en miroir selon les trois mouvements suivants : tout d'abord, des forces antagonistes à l'œuvre mettent en place une dialectique, puis dans l'interstice ainsi formé un lieu peut exister, enfin la répétition du cycle avec de légères différences amène une évolution sensible du lieu. Ces trois mouvements se retrouvent dans l'histoire de la ville. Berlin de par son histoire est une ville pour laquelle la question de l'identité se pose avec insistance. Genèse et destruction des identités s'entremêlent en suivant la problématique deleuzienne des îles continentales (par séparation) ou océaniques (*ex nihilo*). Ces problématiques surgissent dans la ville, mais surtout chez les narrateurs qui se servent de Berlin comme d'une surface de projection pour leurs propres interrogations. Les correspondances île-ville à Berlin, permettent aussi de

penser la durée dans l'espace selon plusieurs mouvements maritimes ou musicaux tels que : le ressac, la dérive et le tourbillon et leurs équivalents : le contrepoint, la fugue et la ritournelle. Ils viennent exprimer le rapport au temps si particulier à Berlin. La ville en effet va apparaître comme un chronotope, une incarnation spatiale des problématiques du XX^e siècle.

Cette démarche qui utilise la métaphore spatiale pour montrer comment un espace est appréhendé par le biais de l'identité peut évidemment être critiquée. On pourrait critiquer tout d'abord le choix d'un corpus aussi large. Celui-ci permettant de développer le motif de l'île laisserait supposer qu'une telle étude amplifie son importance. Le projet présenté dans ce mémoire n'était pas d'affirmer que Berlin est, dans la littérature française, présentée comme une île, mais de dire pourquoi ce motif persiste malgré la chute du Mur. On pourrait aussi remarquer que l'insularité n'est pas une spécificité de l'espace berlinois, et que la thématique de l'île pourrait permettre d'aborder toutes les écritures qui se penchent sur le problème de la représentation de l'espace urbain dans la littérature contemporaine, chez Jean Echenoz¹ par exemple. Sur le plan symbolique, esthétique et philosophique, c'est un fait indéniable, cependant comme le remarquait Éric Onnen, la particularité de Berlin est d'avoir été *véritablement* une île :

« J'ai vécu sur une île qui n'existe plus, entourée d'eaux qui n'ont plus la même couleur. Berlin-Ouest, c'est fini. Beaucoup regrettent. »².

Effectivement, cette île, qui pendant quasiment trente ans fut un pôle utopique (d'un côté comme de l'autre du Mur), n'est rattachée au continent que depuis vingt ans. L'influence insulaire persiste encore, tout naturellement, car « *Les habitants des îles n'aiment pas être rattachés au continent. Ils craignent les influences néfastes, les épidémies, la spéculation immobilière, le tourisme de masse.* » D'autant plus qu'en 1989 déjà Éric Onnen et ses « doux rêveurs » analysaient de manière prémonitoire le destin de Berlin :

« Sans mur comme dans toutes les villes allemandes, il va falloir s'occuper de choses sérieuses. Finie la rigolade ! Berlin sera un centre qui attirera du monde et beaucoup d'argent. Les hommes politiques y prononceront des discours, de riches étrangers accapareront les logements des vieux quartiers, les loyers monteront en flèche, les

1 MATEI, (Alexandre) *Jean Echenoz et la distance intérieure*, Paris, L'Harmattan. 2012. pp 75-119.

2 ONNEN (Éric), *Au pied du mur. Chronique berlinoise : janvier 1989-avril 1990*, [Paris], Gallimard, 1991. p.201.

promoteurs feront de gigantesques projets, les commerçants de gros bénéfiques, les touristes des photos niaises et les hommes d'État des visites officielles.

Et les doux rêveurs qui s'accrochent au Mur comme au bastingage d'un navire à l'annonce d'une tempête sentent qu'ils ne feront pas le poids »³

Peut-être que les écrivains sont ces « doux rêveurs » refusant d'admettre que Berlin est devenue une ville *normale* et qui s'accrochent à l'île pour ne pas voir la réalité triviale ? Jean-Yves Cendrey, expatrié à Berlin, qui dans ses derniers romans met en scène des narrateurs allemands victimes de l'Histoire et de la société de consommation, s'inscrit déjà dans cette nouvelle génération qui a compris que la bataille est perdue en dressant alors des monuments aux victimes anonymes. Il plutôt qu'il fait preuve de pessimisme et que le combat se joue aujourd'hui avec plus d'acuité que jamais. Finalement on peut se demander si le Berlin décrit n'est pas un pur objet littéraire. En effet, dans la mesure où les auteurs prétendent s'adresser à un public qui ne connaît pas la ville, ils se servent de celle-ci comme d'un point de départ qui permet de bousculer les codes établis, mais ils ne cherchent nullement à faire le travail de description naturaliste entrepris par Balzac ou Zola avec le Paris du XIX^e. Dès lors, ils ne traitent pas des problématiques propres à la ville, mais interrogent des représentations communes. On peut alors à juste titre dans la perspective comparatiste entreprise par Sophie Frémicourt, se demander si les auteurs contemporains allemands se sont dégagés de leurs *Hauptstadtphantasien* [*phantasmes de capitale*] évoqués par Ledanff et rendent compte, par les moyens de la littérature, de la situation précaire de l'*utopie berlinoise*.

On peut aussi poser une question de caractère prospectif. Le nombre des ouvrages mettant en scène un narrateur français découvrant Berlin, va croissant depuis la chute du Mur. C'est pourquoi l'on peut se demander si depuis quelques années, Berlin est en train de devenir un pôle littéraire. Pour confirmer cette hypothèse, il faudrait faire apparaître le passage d'une littérature de voyage, écrite pendant ou à la suite d'un séjour de courte durée et analysant un espace depuis une perspective extérieure, à une littérature berlinoise, interrogeant la ville de l'intérieur. Pour établir cette théorie, le champ des écrivains travaillant sur Berlin devrait s'élargir et être plus hétérogène. Aujourd'hui, la plupart des auteurs de notre corpus sont

3 ROBIN (Régine), *Berlin chantiers. Essai sur les passés fragiles*, Paris, Stock, 2001. p.p.30-31.

d'origine juive, liés à l'histoire allemande, ou sont des boursiers du DAAD (organisme d'accueils d'artistes en résidence pour une année à Berlin). À l'avenir pourrait émerger une nouvelle génération d'auteurs d'horizons plus divers, habitants des quartiers différents, donnant une image de la ville d'où ressortent les questions qui lui sont propres.

Régine Robin dans sa *Micro-poétique de Berlin* fait apparaître qu'il existe « une nouvelle génération d'écrivain, un nouvel imaginaire d'après le Mur, cherchant la place de l'écriture » constatait néanmoins « Dix ans après, on est toujours à la recherche du grand roman de la chute du Mur et de la réunification. ». En ce qui concerne les auteurs français écrivant sur Berlin, il me semble que la chute du Mur et la construction européenne font que cette ville est de moins en moins perçue comme une ville étrangère, mais plutôt comme un ailleurs possible. Pour cette raison, les correspondances et carnets de voyage laissent la place à des fictions qui se déroulent dans ce monde autre. Dans le cadre de mon étude, cette hétérotopie était exprimée par le motif de l'île. Berlin est en effet une ville faite de vides, et de liaisons, elle est :

« Cette énorme capitale où les « trous » urbains n'ont pas encore totalement disparu, où les chantiers sont permanents, mais où les quartiers, les Kiez, redeviennent des oasis, des abris, où le U-Bahn et la S-Bahn, les tramways servent de traits d'union ou de désunion entre les lieux, les âges, les langues, les récits. »⁴

Cette ville donne alors naissance à des textes hybrides qui renouent avec l'esthétique de l'éphémère, qui reprennent en leur cœur et dans leur forme celle pulvérisée de la ville qui cherche sans cesse un nouveau souffle. On est face à :

« Une jeune littérature en chantier, une littérature de la désorientation en quelque sorte, en quête d'un ton, d'un tempo, d'une forme à l'unisson de cette nouvelle capitale qui n'a pas encore trouvé son identité. »⁵

En effet, la poétique de Berlin semble être parfaitement résumée en ces quelques mots : elle lie temps et identité dans une écriture sensible à la musicalité.

Il n'y a donc rien de surprenant à voir que la littérature qui s'attache à décrire cet espace développe des structures, hybrides, intermédiaires, ébauchées et montre des personnages à la dérive. Dès lors, l'on pourrait prolonger cette réflexion à l'aide

4 ROBIN (Régine), *Berlin chantiers. Essai sur les passés fragiles*, Paris, Stock, 2001. p.p.30-31.

5 Ibid.

d'une perspective historique et tenter de se demander si l'intermédialité exprimée par le motif de l'île ne serait pas une caractéristique conjoncturelle propre à toute géopoétique d'une ville à la recherche de son identité. Pour ce faire, on pourrait avec profit analyser le corpus des œuvres précédant la construction du Mur, avec néanmoins le risque de voir les Guerres mondiales dessiner d'autres ruptures. On pourrait aussi selon une perspective comparatiste étudier les textes des voyageurs allemands sur la capitale en pleine mutation qu'était Paris au temps de Walter Benjamin.

Le but de cette étude a été d'analyser les interrogations communes aux ouvrages qui interrogent l'espace berlinois. L'idée de l'île est venue comme un appui à la fois théorique et visuel étant donné que c'est une forme propice à la représentation de Berlin. Mais elle a fourni également une grille de lecture permettant d'analyser les caractéristiques de la littérature engendrée par la ville. À la manière de Deleuze et Guattari conceptualisant en rhizome une pensée procédant par plateaux dans la structure de leurs Mille plateaux, il s'est agi ici de travailler à partir de ce motif de l'île pris comme modèle. Le procédé a consisté à s'éloigner circulairement de la ville comprise concrètement dans une première partie comme une île. Laquelle est suivie par une analyse de la portée de cette métaphore insulaire dans les représentations de l'espace. Et finalement, démontrer ce que le motif de l'île apporte symboliquement à la lecture de l'espace, à la construction des œuvres et à la perception des problématiques modernes. Cette démarche d'éloignement par cercles graduels reprenait la forme de l'île. Cette étude a permis de dégager que la question identitaire ainsi que la perception du temps (et de l'histoire) étaient les axes essentiels de représentation de l'espace berlinois. La dualité, la fragmentation et l'hybridation sont les mécanismes de construction des œuvres, car ils reflètent la réalité spatiale de la ville.

Table des matières :

Remerciements.....	2
Introduction.....	3
Prélude.....	10
Évolution de la littérature sur Berlin depuis la chute du Mur.....	10
A) La chute du Mur 1989-1993 :.....	10
B) La réunification 1994-1998 :.....	11
C) les chantiers de la reconstruction 1999-2004 :.....	12
D) Berlin aujourd'hui 2005-2011 :.....	13
Première partie : la possibilité d'une île.....	15
A) A la découverte de l'île-Berlin.....	15
1. Aborder l'île-Berlin.....	15
2. Contours de l'île-Berlin.....	17
3. Le cœur de l'île.....	19
4. Au centre... un trou.....	20
B) L'île-Berlin : une ville faite de sable et d'eau.....	23
1. L'île urbaine.....	23
2. La ville de sable.....	25
3. La ville bulle.....	27
C) Les lieux autres de l'île-Berlin.....	29
1. L'ilot.....	29
2. Le non-lieu.....	31
3. Au large, la marge.....	33
Deuxième partie : les dynamiques insulaires reflet de la postmodernité.....	36
A) Dynamiques centripètes.....	36
1. Le naufragé.....	36
2. L'invasion.....	37
3. La submersion.....	39
B) Dynamiques centrifuges.....	40
1. L'île prison.....	40
2. L'île volcanique.....	41
3. Archipelisation.....	43
C) L'énergie sombre.....	45
1. La houle qui efface.....	45
2. Faire exister l'absence.....	47
3. Obsession du blanc.....	49
Troisième partie :	52
La ville comme île, image-cristal d'une construction interstitielle	52

A)Penser les problématiques identitaires en terme spatial :	52
1.L'identité comme île	52
2.Au delà de l'île	54
3.L'île matricielle.....	56
B)Penser le temps dans l'espace :	58
1. Le ressac	58
2.Dérivée	60
3.Circularité.....	62
Conclusion.....	66
Table des matières :	72
Annexe.....	74
A)Carte.....	74
B)Lexique	74
Bibliographie.....	76
1.Corpus primaire.....	76
Œuvres étudiées	76
Œuvres citées.....	76
2.Corpus secondaire (français).....	76
Sur le corpus.....	76
Sur la ville.....	77
Ouvrages de référence.....	77
3.Corpus secondaire (allemand).....	78
Sur les auteurs du corpus.....	78
Ouvrages de référence.....	78

Annexe

A) Carte



B) Lexique

Termes indiqués par * dans le texte

ALEXANDERPLATZ : au cœur de l'ex-Berlin-Est, dans l'arrondissement de Mitte, l'Alex bordait autrefois les quartiers populaires qu'évoque Döblin dans *Berlin Alexanderplatz*. Elle fut la vitrine architecturale du régime socialiste.

[cf.C.Prigent]

KaDeWe (KAUFHAUS DES WESTENS = Magasins de l'Ouest) : ce grand magasin luxueux était l'emblème du Berlin capitaliste et consommateur. [cf.C.Prigent]

KREUZBERG : l'arrondissement de Kreuzberg, coincé contre le Mur, était le coeur du Berlin « alternatif » et violemment politisé d'avant 1989 (squats, ateliers d'artistes, boîtes rock et marchés turcs).[cf.C.Prigent]

KURFÜRSTENDAMM : vaste avenue qui traverse le quartier de Wilmersorf, le Ku'Damm était le coeur commercial et mondain de Berlin-Ouest. À son extrémité est l'église du souvenir [Gedächtniskirche].[cf.C.Prigent] La surreprésentation de ce quartier dans la littérature française est vraisemblablement liée au fait que l'Institut français s'y trouve et que les Boursiers du DAAD résident en face de la Schaubühne théâtre situé à son autre extrémité.

PRENZLAUERBERG : Quartier de Berlin-Est qui a résisté à la rénovation forcée en RDA et regroupaient les poètes et marginaux avant la chute du mur. Aujourd'hui symbole de la gentrification.

POTSDAMERPLATZ : Cœur de Berlin d'avant-guerre. Rasée par les bombardements, elle fut de 1945 à 1990, un vaste vide traversé par le Mur et le no mans ' land. Après avoir été un gigantesque chantier, on y trouve aujourd'hui le Sony Center, pour beaucoup emblème du capitalisme triomphant à Berlin.

PERGAMON MUSEUM : Musée des antiquités sur l'île aux musées.

REICHSTAG : Siège du parlement allemand, incendié par les nazis, abandonné, reconstruit, emballé par Christo avant d'être inauguré.

SIEGESSÄULE: la fameuse colonne avec un ange visible dans les ailes du désir de Wim Wenders.

STAATBIBLIOTHEK : la bibliothèque dans laquelle s'ouvre la première scène du film.

U-BAHN/S-BAHN : équivalent du métro et du RER à Berlin.

UNTEN DEN LINDEN : sur le modèle des Champs Élysée reliant l'île au musée à la **PORTE DE BRANDENBOURG** et au **REICHSTAG**.

WANNSEE: ce lac est l'un des nombreux élargissements de la plate rivière Havel qui borde Berlin à l'ouest. Plusieurs plages, canotage et voile (l'été), patinage et hockey sur glace (l'hiver). Dans une villa de ses berges boisées, des fonctionnaires nazis organisèrent en 1942 la « solution finale. »

Bibliographie

1. Corpus primaire

- **Œuvres étudiées**

- BEZENÇON Hélène, *Berlin, mémoire pendant les travaux*, Paris, Éclat, 2008.
- BON François, « Berlin, l'île sans mur », <http://www.desordre.net/photographie/berlin/ile.htm>.
- BON François, *Calvaire des chiens*, Paris, Editions de Minuit, 1990.
- CENDREY Jean-Yves, *Oublier Berlin*, Paris, POL, 1994.
- HILAIRE Kits, *Berlin, dernière*, [Paris], Flammarion, 1990.
- LEFEBVRE Noémi, *L'autoportrait bleu*, [Paris], Gallimard; Verticales, 2009.
- ONNEN Éric, *Au pied du mur. Chronique berlinoise : janvier 1989-avril 1990*, [Paris], Gallimard, 1991.
- MOURARET Serge, *Berlin, carnets d'amour et de haine*, Paris ;, Budapest ;, Torino, l'Harmattan, 2002.
- PRIGENT Christian, *Berlin. Deux temps trois mouvements*, Cadeilhan, Zulma, 1999.
- ROBIN Régine, *Berlin chantiers. Essai sur les passés fragiles*, Paris, Stock, 2001.
- SANTONI Julien, *Berlin trafic. Roman*, Paris, Grasset, 2008.
- TOUSSAINT Jean-Philippe, *La télévision. [roman]*, Paris, Editions de Minuit, 1997.
- WAJSBROT Cécile, *L'île aux musées. Roman*, Paris, Denoël, 2008.
- WAJSBROT Cécile et Bauer Brigitte, *Fugue. Roman*, Blandain-Tournai (Belgique), [Paris], Estuaire; [diff. Flammarion], impr. 2005.

- **Œuvres citées**

- BEGUIVIN Yvon, *L'Allemagne de l'Est, roman*, [Paris], M. Nadeau, 1998.
- BRAZ Philippe, *Berlin-loin-de-la-mer*, [Limoges], le Bruit des autres, DL 2007.
- CATHRINE Arnaud, *Exercices de deuil*, Paris, Verticales, 2004.
- CENDREY Jean-Yves, *Honecker 21. Roman*, Arles, Actes Sud, 2009.
- MARIGNAC Thierry, *Cargaison*, [Monaco], Editions du Rocher, 1992.
- MODIANO Patrick, *L'horizon. Roman*, [Paris], Gallimard, 2010.

2. Corpus secondaire (français)

- **Sur le corpus**

- COMBE Dominique, « Ecritures migrantes : Régine Robin », in , *Nomadismes des romancières contemporaines de langue française*.
- GARRIC Henri, *Portraits de villes. Marches et cartes: la représentation urbaine dans les discours contemporains*, Paris, Champion, 2007.

- **Sur la ville**

ABENSOUR Judith, « Le « Paris sans fin » de la poésie contemporaine », in , Paris, cartographies littéraires. Colloque de l'Université Paris 7-Denis Diderot, 13 - 14 octobre 2005, Paris, Éd. Le Manuscrit, 2007.

AUGÉ Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éd. du Seuil, 1992.

AUGÉ Marc, *Le temps en ruines*, Paris, Galilée, 2003.

AUGÉ Marc, *Pour une anthropologie de la mobilité*, Paris, Éd. Payot & Rivages, DL 2009.

CERTEAU Michel de, *L'invention du quotidien*, [Paris], Gallimard, 1990.

GRASSIN Jean-Marie, Pour une science des espaces littéraires, in WESTPHAL Bertrand dir., La géocritique mode d'emploi, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2000,

HORVATH Christina, *Le roman urbain contemporain en France*, [Paris], Presses Sorbonne nouvelle, 2007.

LIAROUTZOS Chantal, PINÇONNAT Crystel, *Paris, cartographies littéraires. Colloque de l'Université Paris 7-Denis Diderot, 13 - 14 octobre 2005*, Paris, Éd. Le Manuscrit, 2007.

PINÇONNAT Crystel, *New York, mythe littéraire français*, Genève, Droz, 2001.

STIERLE Karlheinz et STAROBINSKI Jean, *La capitale des signes. Paris et son discours*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 2001.

- **Ouvrages de référence**

ADAM Jean-Michel, GRIZE Jean-Blaise et ALI BOUACHA Magid (eds.), *Texte et discours. Catégories pour l'analyse*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2004.

BACHELARD Gaston, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie générale française; José Corti, 1993,1942.

BAKHTIN Mikhail M., *Esthétique et théorie du roman*, [Paris], Gallimard, 1978.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix (eds.), *Capitalisme et Schizophrénie 2. Mille plateaux*, Paris, Minuit (coll. « critique »), 1976.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, « introduction : Rhizome », in Deleuze Gilles et Guattari Félix (eds.), *Capitalisme et Schizophrénie 2. Mille plateaux*, Paris, Minuit (coll. « critique »), 1976.

DELEUZE Gilles et LAPOUJADE David, *L'île déserte et autres textes. Textes et entretiens, 1953-1974*, Paris, Editions de Minuit, 2002. pp. 11-17.

FOUCAULT Michel, « Dits et écrits 1984. Des espaces autres », in , *Architecture, Mouvement, Continuité*, p. 46-49.

FOUCAULT Michel,

<http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.espacesAutres.fr.mp3>.

GIRARD René, *De la violence à la divinité. Mensonge romantique et vérité romanesque. La violence et le sacré. Des choses cachées depuis la fondation du monde. Le bouc émissaire*, Paris, Grasset, 2007.

LYOTARD Jean-François, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

MAINGUENAU Dominique, « Retour sur une catégorie : le genre », in Adam Jean-Michel, Grize Jean-Blaise et Ali Bouacha Magid (eds.), *Texte et discours. Catégories pour l'analyse*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2004.

MAINGUENEAU Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993.

MAINGUENEAU Dominique, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, A. Colin, 2004.

PEREC Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 2000.

3. Corpus secondaire (allemand)

• *Sur les auteurs du corpus*

BÖHM Roswitha (ed.), *Observatoire de l'extrême contemporain. Studien zur französischsprachigen Gegenwartsliteratur*, Tübingen, Narr, 2009.

BÖHM Roswitha, Zimmermann Margarete et Wajsbrot Cécile (eds.), *Du silence à la voix. Studien zum Werk von Cécile Wajsbrot*, Göttingen, V&R Unipress, 2010.

• *Sur Berlin dans la littérature*

ERLER Katja, *Deutschlandbilder in der französischen Literatur nach dem Fall der Berliner Mauer*, Berlin, Erich Schmidt, 2004.

HAUPT Barbara, MATZEL Klaus, ROLOFF Hans-Gert et KOLB Herbert (eds.), *Festschrift für Herbert Kolb zu seinem 65. Geburtstag*, Bern ;, New York, P. Lang, 1989.

HEITMANN Klaus, « Berlin als Schauplatz der französischen Literatur seit 1945 », in Haupt Barbara, Matzel Klaus, Roloff Hans-Gert et Kolb Herbert (eds.), *Festschrift für Herbert Kolb zu seinem 65. Geburtstag*, Bern ;, New York, P. Lang, 1989, p. 220–257.

HÖLZ Karl et LEINEN Frank (eds.), *Literarische Begegnungen. Romanische Studien zur kulturellen Identität, Differenz und Alterität ; Festschrift für Karl Hölz zum 60. Geburtstag*, Berlin, Erich Schmidt, 2002.

LEDANFF Susanne, *Hauptstadtphantasien. Berliner Stadtlektüren in der Gegenwartsliteratur 1989 - 2008*, Bielefeld, Aisthesis-Verl, 2009.

LEINEN Frank, « Begegnungen mit einem sich wandelnden Deutschland. . Mauerfall und deutsche Wiedervereinigung im Spiegel französischer Romane der neunziger Jahre. », in Hölz Karl et Leinen Frank (eds.), *Literarische Begegnungen. Romanische Studien zur kulturellen Identität, Differenz und Alterität ; Festschrift für Karl Hölz zum 60. Geburtstag*, Berlin, Erich Schmidt, 2002.

REICHEL Edward, « "Ville de l'ennui" (1843) - "mâchoire de platine" (1932) - "université de malheur" (1962) - "capitale de la Deuxième Culture" (1983). Der Wandel des Berlinbildes in der französischen Literatur von Casanova bis heute. », in Vereinigung der Französischlehrerinnen und -lehrer. (ed.), *Französisch heute : Informationsblätter für Französischlehrerinnen und -lehrer in Schule und Hochschule*, Seelze : Kallmeyer'sche Verlagsbuchhandlung, 1987, p. 215–230.

SCHÜTZ Erhard H. et DÖRING Jörg, *Text der Stadt--Reden von Berlin. Literatur und Metropole seit 1989*, Berlin, Weidler, 1999.

Vereinigung der Französischlehrerinnen und -lehrer. (ed.), *Französisch heute : Informationsblätter für Französischlehrerinnen und -lehrer in Schule und Hochschule*, Seelze : Kallmeyer'sche Verlagsbuchhandlung, 1987.

ZIMMERMANN Margarete, ' *Ach, wie gut schmeckt mir Berlin ' : Französische Passanten im Berlin der zwanziger Jahre und frühen dreißiger Jahre* ,Das Arsenal, Berlin, 2010.

• *Ouvrages de référence*

BENJAMIN Walter, *Das Passagen-Werk (1928–1929, 1934–1940)*, hrsg. von Rolf Tiedemann, 2 Bände, Suhrkamp Frankfurt am Main 1983