

L'emprise d'une ville sans *prise*

Berlin ou le photogramme impossible

« Le 8 mai 1945 nous sommes sortis de notre cave en ce magnifique jour de printemps ensoleillé, sans peur d'être dénoncés, d'être bombardés, et pleins de gratitude pour n'avoir pas trépassé, incrédules, étonnés d'avoir survécu ensemble¹. »

Quand elle émerge des sous-sols de la capitale du III^e Reich où elle a vécu terrée durant les derniers mois de la Seconde Guerre mondiale, Ilse Rewald ne voit rien que l'impossible soleil de son bonheur : elle avait 27 ans en mai 1945 et, en ce printemps 2001, au cœur de ma rencontre avec elle, elle se demande encore ce qui a bien pu lui arriver, ainsi qu'à Werner, son mari.

La lumière de cette sortie de l'ombre est toujours aveuglante.

« À compter d'aujourd'hui, tu t'appelles "Sara" » : comme Inge Deutschkron, qui figure aussi parmi les personnages du présent livre, Ilse Rewald s'est vue affublée de ce prénom un jour de 1938, quand Werner est devenu « Israël » et que leurs papiers respectifs ont été frappés d'un « J » pour « Juif ». Plus tard, à partir de 1943, ils vont entrer dans la clandestinité : nouveaux changements de noms... L'énigmatique survie, la sortie improbable de l'obscurité des années du nazisme et la troublante mélancolie qui lie le destin d'Ilse Rewald à un ineffaçable *principe espérance*, tout cela m'a parfois fait penser au beau texte d'un Berlinois d'adoption, Imre Kertész, qui s'est souvent demandé

pourquoi il était finalement si attaché à Berlin, une ville où il réside depuis 2002. Sur la désertique Potsdamer Platz de 1993, décrite par le prix Nobel de littérature, se mêlent subtilement des impressions du printemps 1945.

Potsdamer Platz; le soleil blafard du matin; le vide au beau milieu de la ville, jonché de gravats et de poussière, à l'endroit où se dressait le Mur et autour. Comme après de grands bombardements destructeurs. La légère odeur de brûlé, les routes qui ne mènent nulle part, l'odeur et l'atmosphère du printemps 1945, la mélancolie insaisissable d'être encore en vie... Combien de fois suis-je resté ainsi devant le portail du camp de Buchenwald, goûtant la liberté qui avait une odeur de cadavre, le goût de la soupe du camp et le parfum du printemps²...

Berlin est une des ces villes où l'herbe pousse entre les pavés. Où le passé, naguère, et parfois encore, pullule entre les ruines.

Berlin est une des ces villes où, après des semaines nocturnes, de brumes interminables et d'extinctions, les mâchoires de l'hiver se desserrent... d'abord timidement, puis soudainement, dans une lumière si glorieuse et longtemps désirée qu'elle en est éblouissante.

Un *cinematographer* – un « directeur de la photographie », en cinéma – dirait alors que dans un tel mouvement de l'obscurité à la lumière il n'y a rien, ni écriture, ni photographie, rien qu'un impossible rattrapage de diaphragme: ce moment d'invisibilité où l'on ne peut quasiment rien fixer sur une pellicule que le flash ardent de l'éblouissement. Pas d'enregistrement: dans l'excès de lumière, qu'on appelle aussi la *surexposition*, on ne voit rien qu'un impossible *voir*. De ce *pas de photo*, on pourrait toutefois encore écrire la *légende*³.

Dans la lumière éclatante c'est à hauteur d'enfant que se déplace l'œil: ne pouvant regarder dans la direction des rayons, c'est dans l'aura de cette grande lumière retrouvée qu'on voit pointer les germes de petits brins d'herbes dissimulés entre les pavés, ici et là. Rarement...

De l'hiver berlinois qui touche à sa fin, quand les chocs et les tourments se relâchent, quand l'herbe printanière recommence à pousser dans les interstices, que reste-t-il? Que reste-t-il, sinon l'incertitude quant à ce qui s'est passé et, dans la rétine, la marque du soleil persistant qui atteste qu'il s'est passé quelque chose de débordant, d'insaisissable.

Qu'on ne saura jamais. Non qu'il soit impossible de reconstituer l'histoire ou de nommer les traumatismes qui y sont liés, mais plutôt parce que dès qu'il y a *choc*, il y a un certain régime du reste: un reste non-dit, impossible à saisir dans les catégories communes, un résidu d'éblouissement, un goût de ruine quasi agrammatique. A-photogrammatique.

De ce moment aveuglant, on dirait qu'il n'est pas susceptible d'être organisé dans un *savoir* digne de ce nom. Et le défaut grammatical, l'endurance d'une certaine absence de phrase, l'absence de « recordation » – comme le dit Montaigne de l'instant où l'on meurt –, bref, l'impossible souvenir de l'impossible image, ce serait la *fin* du savoir, la fin du film.

« Combien de Berlinois en tout », écrit Peter Schneider, véhément, « eurent la dignité et le courage de protéger leurs concitoyens juifs des sbires nazis, on ne le saura jamais. Dix mille? Vingt mille? Il n'est cependant pas nécessaire de le savoir pour témoigner du respect à cette minorité nullement représentative, mais digne d'admiration⁴. » À la différence d'Imre Kertész, Ilse Rewald n'a jamais été arrêtée ni déportée. Née à Berlin le 22 mars 1918, elle s'est mariée avec Werner en décembre 1938 quelques jours après la Nuit de Cristal. Comme elle, Werner appartenait à une vieille famille juive de la capitale impériale. Ensemble, mais aussi dans le chaos des séparations forcées, se retrouvant presque accidentellement dans leurs improbables caches, au péril de leurs vies décousues et de celles de ceux qui les ont protégés, Ilse et Werner vivent dans l'illégalité du Berlin quadrillé par les SS du Gauleiter Goebbels.

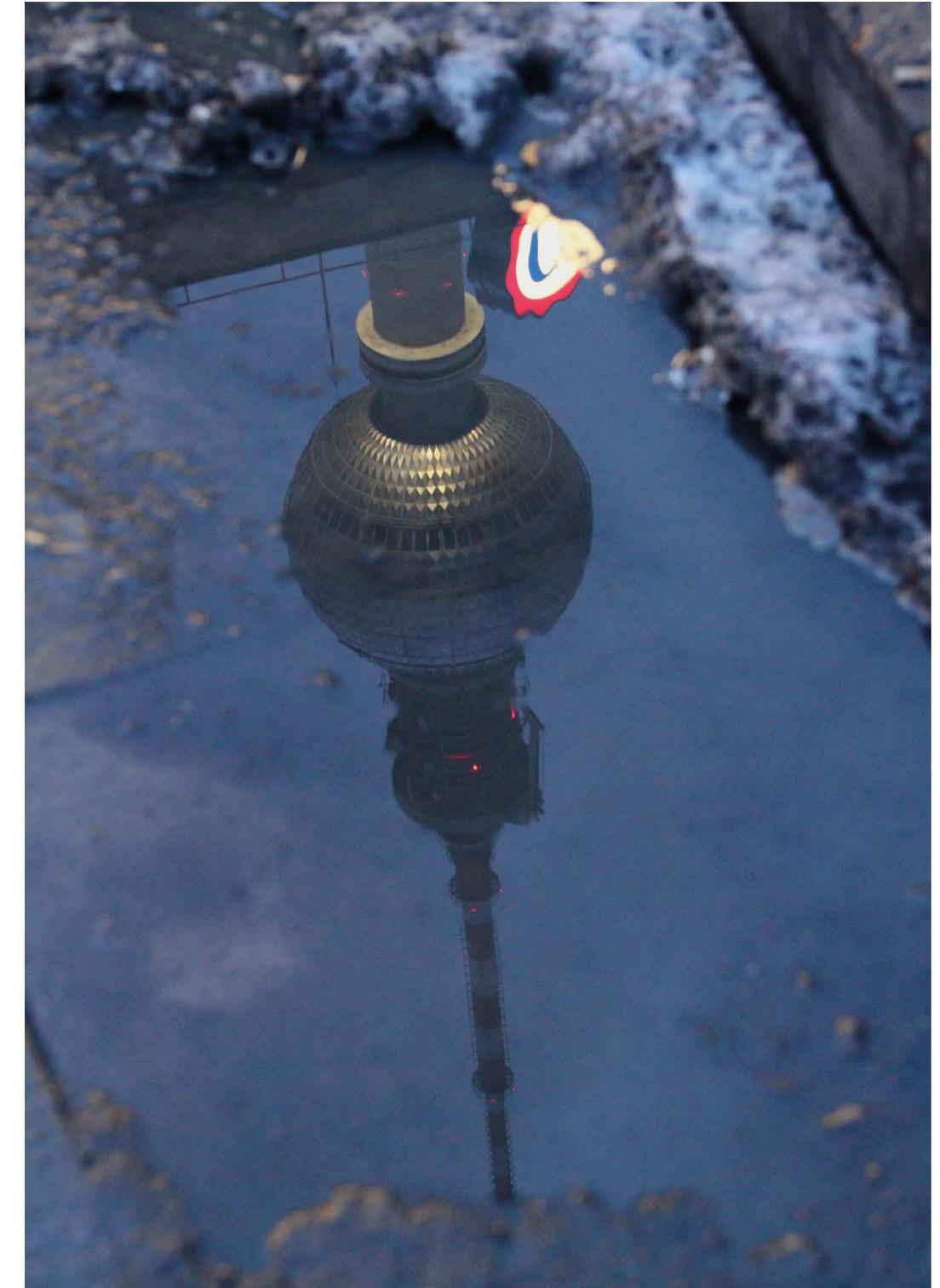
« On ne le saura jamais », résume l'écrivain allemand et, à l'image de notre entretien avec Ilse Rewald, le livre qu'il consacre à Konrad Latte se déroule comme un roman: comme Ilse Rewald, comme Werner, comme Inge Deutschkron, comme beaucoup d'autres juifs cachés dans Berlin, Konrad Latte n'était pas préparé à vivre dans l'illégalité, pas plus que les Berlinois de toutes origines, professions ou conditions sociales ne se sont, un beau jour, bricolé un destin de héros opposants au nazisme. Si Ilse Rewald ou Inge Deutschkron ont survécu, c'est grâce à la complicité de cette chaîne de Berlinois ordinaires restés pour la plupart anonymes: peu d'entre eux ont obtenu la médaille des Justes.

Berlin à hauteur d'enfance

« On ne le saura jamais », c'est aussi ce qu'un artiste contemporain comme Shimon Attie installe dans le paysage berlinois, sur les murs des maisons du Scheunenviertel où il a projeté, en 1991, les photographies de disparus figurant la population juive anéantie de ce « quartier des Granges » proche de l'endroit où Ilse Rewald avait passé son enfance sous la République de Weimar. Une façon de dire que cette mémoire « interstitielle⁵ », ainsi que l'appelle Régine Robin, le « sans-phrase » de l'événement traumatique ou le reste non-dit ne constituent pas le dernier mot, ainsi qu'en atteste aussi une œuvre comme celle de Imre Kertész. Au contraire, c'est sans doute l'une des possibilités impossibles du trauma qui se dégage ici : si, d'un côté, on peut en effet considérer que toute expérience traumatique marque une ruine des possibilités de l'expérience et du savoir, de l'autre côté, on pourrait aussi bien soutenir que, sans un certain trauma, sans un choc plus ou moins radical, il n'y aurait aucun savoir digne de ce nom, et donc, peut-être, pas de principe espérance, de résistance, d'opposition. Et c'est probablement aussi à partir de là que s'élance une forme de cette poétique postmoderne qu'est l'écriture du désastre : les possibilités de rêves et de relèves qui engendrent la fiction, la littérature, l'art résideraient dans ces fissures, entre ces pavés, où le passé pullule et, avec lui, un futur rendu possible.

Peter Schneider l'exprime également dans ses romans en soulignant à quel point Berlin est, par excellence, la ville allemande qui ouvre cet horizon. Il n'est pas anecdotique que *Encore une heure de gagnée* rende hommage à un certain Berlin qu'Ilse Rewald ou Inge Deutschkron n'ont jamais quitté en dépit des souvenirs effroyables de la persécution, ainsi que l'explique la seconde au cours de notre rencontre :

« [...] Je n'ai pas de rapport avec le pays, mais bien avec *Berlin*. C'est clair. Vous savez, on a parlé de la symbiose judéo-allemande. Or, si "symbiose" il y a eu, c'était à Berlin. La majorité des juifs cachés qui ont pu survivre se trouvait ici. La plus grande "résistance", si l'on peut parler de "résistance", était ici. C'est le plus important pour moi. J'ai souvent remarqué, en quittant Berlin à plusieurs reprises, à quel point j'étais de cette ville. Et également ma relation à la langue, je ne connais qu'une langue convenablement, c'est le berlinois ! L'humour, une certaine forme d'agressivité provocatrice, c'est mon affaire, c'est Berlin, je ne peux pas le perdre et je ne veux pas le perdre⁶. »



Chute libre à Berlin, de Peter Schneider, contient un passage qui décrit particulièrement le goût de la ruine et la fragmentation berlinoise :

De fait, j’aime à Berlin ce qui distingue cette ville de Hambourg, Francfort, Munich : les restes de ruines où des bouleaux hauts comme un homme et des buissons ont pris racine ; les impacts de mitraille dans les façades gris sable et boursoufflées, les affiches de publicité jaunies, sur les murs incendiés, parlant de cigarettes et de schnaps qui n’existent plus depuis longtemps. [...] Les feux aux carrefours sont plus petits, les pièces plus hautes, les ascenseurs plus vieux qu’en Allemagne de l’Ouest ; il y a toujours dans l’asphalte de nouvelles fissures, par où le passé pullule⁷.

La poétique de ce Berlin interstitiel fait de maisons manquantes et de « rues qui n’existent plus », cette ville à hauteur d’enfant, c’est le Berlin de Stéphane Hessel, qui y est né en 1917 :

« D’abord, nous avions la chance, ma famille, mon frère aîné de trois ans et moi-même, d’habiter dans un des quartiers très merveilleux de Berlin, surtout à l’époque, c’était la Friedrich Wilhelm Straße : c’est une rue qui n’existe plus, parce qu’au cours de la Seconde Guerre mondiale, elle a été détruite [...]. [...] il y a naturellement eu des destructions, la Gedächtniskirche [l’Église du souvenir] est en ruine, on l’a gardée ainsi pour cette raison, mais les rues comme Fasanen, Bleibtreu, etc., tout ça n’a pas beaucoup changé... d’ailleurs, ça a impressionné ma femme qui nous a jadis accompagnés à Berlin : nous avons retrouvé, mon frère et moi, à Berlin, les petits pavés et les choses à vue d’enfant dont nous disions : “Ah, tu vois ! Il y a encore ça, il y a encore ça !”, et ma femme nous disait : “Vous aviez un Berlin de petits garçons et vous ne regardiez pas en l’air !”⁸. »

Des loutres du fameux Zoologischergarten, où le petit Hessel et son frère cadet avaient leurs habitudes, à la cartographie imaginaire des abords de Wittenbergplatz, en passant par les tapis de velours rouge qui revêtent les escaliers majestueux des immeubles de rapport du vieil Ouest intellectuel bourgeois, l’enfant « Stefan » décrit un Berlin dont les fantasmagories et autres magies n’ont rien à envier au célèbre *Enfance berlinoise* (1932-1934) de Walter Benjamin. Du reste, au début d’*Enfance berlinoise*, dans le récit intitulé

« *Tiergarten* », Benjamin rend un hommage affectueux et crypté au père de Stéphane Hessel, Franz Hessel, ce « paysan de Berlin », qui a partagé avec lui cet amour des villes, des plans et des flâneries toujours chères à Stéphane Hessel⁹. Ami très proche de la famille, Benjamin avait prénommé son fils « Stefan¹⁰ », né au printemps 1918, peu de temps après l’aîné des fils Hessel. Comme les Hessel, Benjamin vivait dans le vieil Ouest et l’ambiance « festive » de ce quartier de jeunesse de Stéphane Hessel nous arrive d’une époque, le début des années vingt, qui demeure l’une des plus foisonnantes de l’histoire du xx^e siècle¹¹. Résolument installé sur les rives de l’enfance – celles du Landwehrkanal, bien sûr –, l’entretien qu’il m’a accordé a vu passer quelques figures et s’ouvrir quelques cachettes du Berlin d’avant la Seconde Guerre mondiale sous le regard un brin nostalgique d’un certain Petit Bossu qui clôt l’*Enfance berlinoise*. L’atmosphère, mais surtout, peut-être, les *paysages intérieurs* de ce temps, se déploient comme un rêve de film muet, à moins qu’il ne s’agisse d’un reste de Panorama impérial : je me souviens de Monsieur Hessel fermant les yeux au moment de descendre dans les profondeurs de ses songes, entre la veille et le sommeil, pour exhumer ce Berlin intime, très personnel, ce « Berlin secret » et familial. Il nous livre ici bien plus que de fragmentaires « souvenirs d’enfance » ou des évocations parmi lesquelles celle d’un Walter Benjamin lui-même, apparaissant soucieux, sourcilleux et voûté dans l’appartement berlinois des Hessel, ce Benjamin dont je me suis souvent demandé s’il n’était pas au fond, lui, notre Petit Bossu d’*Enfance berlinoise* ressuscité par Stéphane Hessel... Par-dessus le seuil d’un nouveau siècle, loin de Berlin, et déjà si loin de 1900, c’est une « vie tout entière » qui, en 2000, « défile à toute allure comme les pages des petits livres à reliure serrée qui étaient jadis les précurseurs de nos cinématographes¹² », ainsi que l’écrit le conteur Benjamin.

Ce cœur de Berlin dont les images incertaines mais insistantes surgissent à toute allure à fleur de pavés, dans l’étonnement de ce qui est *encore là* après tant de destructions, ce Berlin de secrets pour lequel la poétique est le seul langage qui vaille, c’est donc, d’abord, celui de *Heimliches Berlin* (1927)¹³, de Franz Hessel, celui des Salons et des artistes avant-gardistes, celui des découvertes de la grande ville étrangère telle que la ressent l’auteur du très célèbre *Spazieren in Berlin* (1929)¹⁴ dans un envoûtant tour de la place centrale de la modernité de l’époque qu’est Potsdamer Platz : le livre clef de cette modernité berlinoise, alors, « commence par l’avenir¹⁵ ».

Le passé d’un grand avenir

George Tabori

«C’était en 1932. Mon père m’a envoyé à Berlin car il voulait que je m’oriente vers une profession internationale. Et ce fut l’hôtellerie. J’ai travaillé pendant un an ici à l’hôtel Hessler, la rue est tout autre aujourd’hui à cause des bombardements, c’était près de la Gedächtniskirche. J’étais donc dans cette ville en 1932 et 1933. Le 30 janvier 1933, je me suis rendu dans la Wilhelmstrasse. C’est le jour où Hitler vint au pouvoir.»

Olivier Morel

«Vous avez vu cela.»

George Tabori

«Oui, je l’ai vu, j’ai vu Hitler au balcon et cet homme faisait peine à voir. Il semblait misérable quand je l’ai vu apparaître à sa fenêtre, il avait l’air si *nebisch* comme disent les juifs, il était triste. Et j’ai pensé: “C’est un homme minable, il ne se sent pas bien.” Ce fut ma première impression¹⁶.»

Berlin ville d’avenir... c’est au cœur de ce mythe hessélien qu’arrive George Tabori en 1932, à l’instigation de son père, afin d’y entamer une «carrière internationale». Dans l’hôtellerie, à l’Hôtel Adlon, Györgi fait glorieusement ses preuves en tant que videur de cendriers.

Cornelius Tabori n’avait pas tort: l’installation «internationale» à Berlin du jeune Györgi a produit son effet. Au cours de sa longue et tumultueuse existence, George Tabori va vivre dans pas moins de dix-sept pays, au point que le concept de «vie» accordé au singulier semble indigent et par trop monadique: journaliste dans les Balkans du début de la Guerre, en Turquie ou en Grande-Bretagne, agent secret en Palestine et en Égypte, écrivain dans les années quarante, scénariste à Hollywood (Hitchcock) évoluant dans le milieu des exilés juifs et antinazis en Californie – il lie alors des amitiés proches avec Brecht, Mann, Lang, Garbo ou Chaplin –, on le retrouve homme de théâtre à New York au sein de l’*Actor’s Studio* aux côtés de Lee Strasberg et Marilyn Monroe... Tabori a porté de multiples noms, parlé de nombreuses langues et vécu dans bien des pays. Il est de ceux dont on dit qu’ils ont vécu plus d’une fois. Chemin faisant, l’obéissant Györgi va devenir «George» tout en trahissant joliment l’injonction familiale de ne pas va devenir écrivain – activité raillée dans sa Hongrie post-impériale, celle de la dictature fasciste de

Horthy, où il y avait «toujours plus d’écrivains que de lecteurs»... Son père restera en Hongrie. Cet homme-frontière emblématique de toute une judéité assimilée de l’ancien Empire austro-hongrois porte une blessure profonde dont il ne guérira jamais. C’est plutôt une blessure qui *sesublimera* dans toute son œuvre théâtrale: raflé au cours du mois d’août 1944, son père est assassiné à Auschwitz. Sa mère, elle, en réchappe dans des conditions miraculeuses.

L’installation à Berlin, c’est aussi ce qui l’a rendu particulièrement conscient des dangers du nazisme, dès les premiers temps. Et c’est aussi parce que ce séjour de 1932-1933 est intense, qu’il reviendra à Berlin en 1999 avec la troupe du Burgtheater de Vienne – après quelques incursions, notamment au cours d’un mémorable *symposium* consacré à Brecht en 1968. Berlin a été la ville où Tabori a passé la plus longue période de son existence (24 ans au total; il a aussi vécu 23 ans aux États-Unis, notamment Los Angeles et New York).

Aujourd’hui célébré comme l’un des auteurs de théâtre les plus joués sur la scène de langue allemande, récipiendaire du prestigieux Büchner Preis, George Tabori est un de ces géants des lettres allemandes qui font plus que *marquer* leur temps: il a contribué à *définir* une époque historique. Né à Budapest le 24 mai 1914, quelques jours avant le déclenchement de la Grande Guerre durant laquelle son père exerça son métier de journaliste, mort à Berlin le 23 juillet 2007, Tabori compte parmi les auteurs qui ont bousculé la manière dont l’Allemagne envisageait le génocide, à la fin des années soixante, avec le choc qu’a déclenché sa pièce *Les Cannibales*, montée au Schillertheater de Berlin-Ouest, à la fin 1969.

Pour une part, Tabori incarne ce qui touche à la condition et à la tradition juive de l’*Außenseiter*, des *outsiders* qui, par leurs mouvements, leur extériorité et leur marginalité ont profondément marqué le cœur de la culture européenne au xx^e siècle (qu’on pense à Kafka ou Celan...)¹⁷. Chez Tabori il faut sans doute prendre cette notion d’*Außenseiter* à la lettre, pour lui, qui a toujours le souci des étymologies précises: *outside*, «du côté de l’extériorité», «dehors». On en trouve trace dans cette phase de notre échange:

Olivier Morel

«Vous avez dit naguère dans un entretien – c’était quand vous viviez encore à Vienne –, que vous ne vous sentiez jamais “à la maison” [*zu Hause*] en dehors de votre



Les traces de la Seconde Guerre mondiale sur une façade berlinoise.

appartement. Vous êtes à nouveau ici à Berlin depuis 1999. Vous sentez-vous «à la maison» ici?»

George Tabori

« Ici, je me sens dehors. Ce qu'on appelle le dehors. «À la maison»... je ne sais pas où c'est. J'habite dans le quartier. En fait je me sens à la maison quand je suis près de ma femme, près de mes livres, près de mon chien ! Mais je ne me sens jamais dans «mon» pays¹⁸. »

À partir de 1999 le domicile de George Tabori s'est trouvé dans le périmètre immédiat du Berliner Ensemble, où se sont déroulés nos entretiens, dans la cafeteria. C'est le quartier de la Friedrichstraße où se sont noués des moments décisifs de l'existence de Tabori. Berlin est aussi la ville où ses cendres ont été déposées dans une urne du Dorotheenstädtischen Friedhof, ce célèbre cimetière qui est lui-même à quelques centaines de mètres du Berliner Ensemble. Bertolt Brecht y repose.

Olivier Morel

« Quels sont les lieux que vous avez le plus aimés dans votre vie? »

George Tabori

« Ici, ici. Ici, Berlin¹⁹. »

En 1993, Tabori publiait un recueil intitulé *Betrachtungen über das Feigenblatt* [*Considérations sur la feuille de vigne*]. L'un des textes portait ce titre: «*Berliner Betten*» [«Lits berlinois»]. Il y est notamment question des premières amours de George Tabori, qui, soixante-dix ans après, repense à un lit berlinois de l'époque de son premier séjour, en 1932-1933. On ignore vraiment si le texte est autobiographique ou pas et peu importe. Cela dit, les croisements des thèmes de ce texte et les jalons *berlinois* de la vie de George Tabori permettent de situer à Berlin, dans ce «lit», un des épisodes les plus heureux de son existence²⁰.

Lors de l'hommage posthume rendu à Tabori au Berliner Ensemble le 27 août 2007, il a encore été question du lit de George Tabori. Peu après la réunion publique, quelques comédiens se sont réunis chez lui autour de son lit en présence de Ursula Höpfner-Tabori, sa veuve, elle-même comédienne du Berliner Ensemble²¹. «*Bett und Bühne*», le lit et la scène (berlinois[e]...), ont été l'un des motifs les plus insistants

du dernier Tabori, jusqu'à sa toute dernière pièce écrite et mise en scène au Berliner Ensemble quelques semaines à peine avant sa mort :

C'est la méditation mélancolique d'un homme de théâtre de 93 ans, qui ne cesse de penser à sa pièce suivante, car sa patrie est « un lit et une scène », c'est pourquoi le lit est au centre de la scène, dans lequel Dirty Don s'éveille de rêves agités et continue à rêver les yeux ouverts²².

Ces mots figurent dans le synopsis de la pièce *Gesegnete Mahlzeit*, dont la Première a eu lieu aux Ruhrfestspielen le 10 mai 2007 et sur la Probebühne du Berliner Ensemble le 15 mai 2007 : « sa patrie est “un lit et une scène” ». Le lit et la scène comme deux modes de la patrie [*Heimat*] de George Tabori : le lit est au centre de la scène de cette pièce, au centre du théâtre, et ces deux espaces superposés, c'est la *Heimat* de Tabori. La *Heimat* d'un homme pour qui le mot *Heimat* est saturé de tensions, de questions, de contradictions, de doutes et de contrariétés. À quatre-vingt-treize ans, George Tabori poursuivait sa méditation du lieu « à moitié réel, à moitié imaginaire » [« *halb real, halb imaginär* »], dit encore le synopsis, dans une ville qui est autant le lieu de la paix avec lui-même que le symbole destructeur de sa blessure existentielle.

Prothèse de ville à perte de vue : la greffe berlinoise

Courir. Au cours de mon année à Berlin, au Humboldthain, à Prenzlauer Berg ou ailleurs, j'ai couru. Longtemps, et très vite. Ville plate, de sables mouvants et de brumes basses, Berlin est la ville des records du monde du Marathon. À Berlin j'ai couru à des vitesses folles. Néanmoins, je me suis souvent demandé pourquoi j'y marchais *lentement*, plus lentement qu'à Paris ou n'importe où ailleurs. Et, quoi qu'il arrive, jamais à la vitesse du piéton pressé des grandes capitales, des métropoles ou des mégapoles. J'en étais étonné lorsque je revenais en France : l'impression d'être soudain jeté dans un monde de coureurs frénétiques, et que vous êtes, vous, marcheur, presque immobile au milieu d'une foule affolée qui se hâte telle un banc de poissons traqués par un prédateur invisible, tendu vers des objectifs aussi abstraits qu'absurdes. À Berlin, plus qu'ailleurs, je me suis constamment arrêté en chemin, souvent porté par les mouvements langoureux

des bancs de passants, parfois saisi des plus grands vertiges, au point de n'en plus savoir – ou de devoir compulsivement me rappeler – quel était le *but* de ma sortie.

Constatant ce phénomène, à chaque fois que je remets les pieds à Berlin, je sais aussi combien les lieux sont marquants, ou pour être plus précis, combien on évolue dans une ville comme un poisson dans l'eau : trouble et tumultueuse, agitée ou calme, menaçante ou délicieuse, une eau dite « vive » ne ressemble jamais à une autre, elle peut être quasi invisible, mais elle est la condition irréductible de toutes les possibilités, elle détermine tous les mouvements, toutes les luttes. Nulle part ailleurs qu'à Berlin, je n'ai mieux compris que le concept de flânerie développé par Benjamin et Hessel tient beaucoup plus à la manière dont la ville *s'incarne*, se *greffe* dans le cœur d'un mortel, qu'à une disposition d'esprit et de corps prédéterminée. Peut-être la ville même est-elle le cœur du mortel, dans ce monde devenu depuis peu un véritable « monde-ville » à perte de vue, en proie à une urbanité galopante, inextinguible. Nous n'avons pas encore commencé à penser les conséquences de cette greffe de cœur²³...

Je n'ai lu aucune ville du monde comme mes pas hasardeux m'ont appris à lire Berlin. J'ai acquis la conviction que loin de jamais *connaître* une ville, on en effeuille les pages *en soi*, étant pour toujours le *produit d'une ville* ; et ma façon parisienne de marcher hâtivement, tout comme mon pas berlinois apaisé, témoignent de cette *naturalisation* urbaine, à savoir de l'inscription que la ville pratique dans le corps. Ce processus d'incorporation est aussi ce qui se matérialise dans ce qu'on appelle le style en littérature : ce *pas* inimitable qui fait la signature du marcheur, son empreinte, son écriture, l'espace de ses récits, les rues que les mots, que les phrases, percent dans le cœur des mortels.

Partant de l'idée que le cœur d'un mortel aurait la forme d'une ville, des villes, des époques sédimentées dans le corps, dans l'*habitus* (urbain) de l'écrivain, le fil rouge qui trace la ligne commune aux différentes sources présentées dans ce volume tient à l'étude de ce phénomène qui unit des vies, des textes et des lieux, comme autant de pulsations spatiales faites d'accidents et de carrefours, de rencontres et de découvertes. Que se passe-t-il entre l'espace et la fiction, entre la carte et le roman, entre le lieu de résidence et l'écriture ? Suivant une préoccupation et une structure complexe, ces entretiens voyagent dans les espaces intérieurs d'une ville, ils descendent dans les tréfonds de l'âme berlinoise, historique, imaginaire et bien réelle : ses quartiers disparus, ses humeurs changeantes, ses époques, son climat, ses fantômes et ses fantasmes, ses discontinuités, ses interstices...

Berlin habite le cœur des mortels, des écrivains et des textes présentés ici : au fond, ce que nous explorons là, c'est la *matérialité du concept d'espace littéraire*.

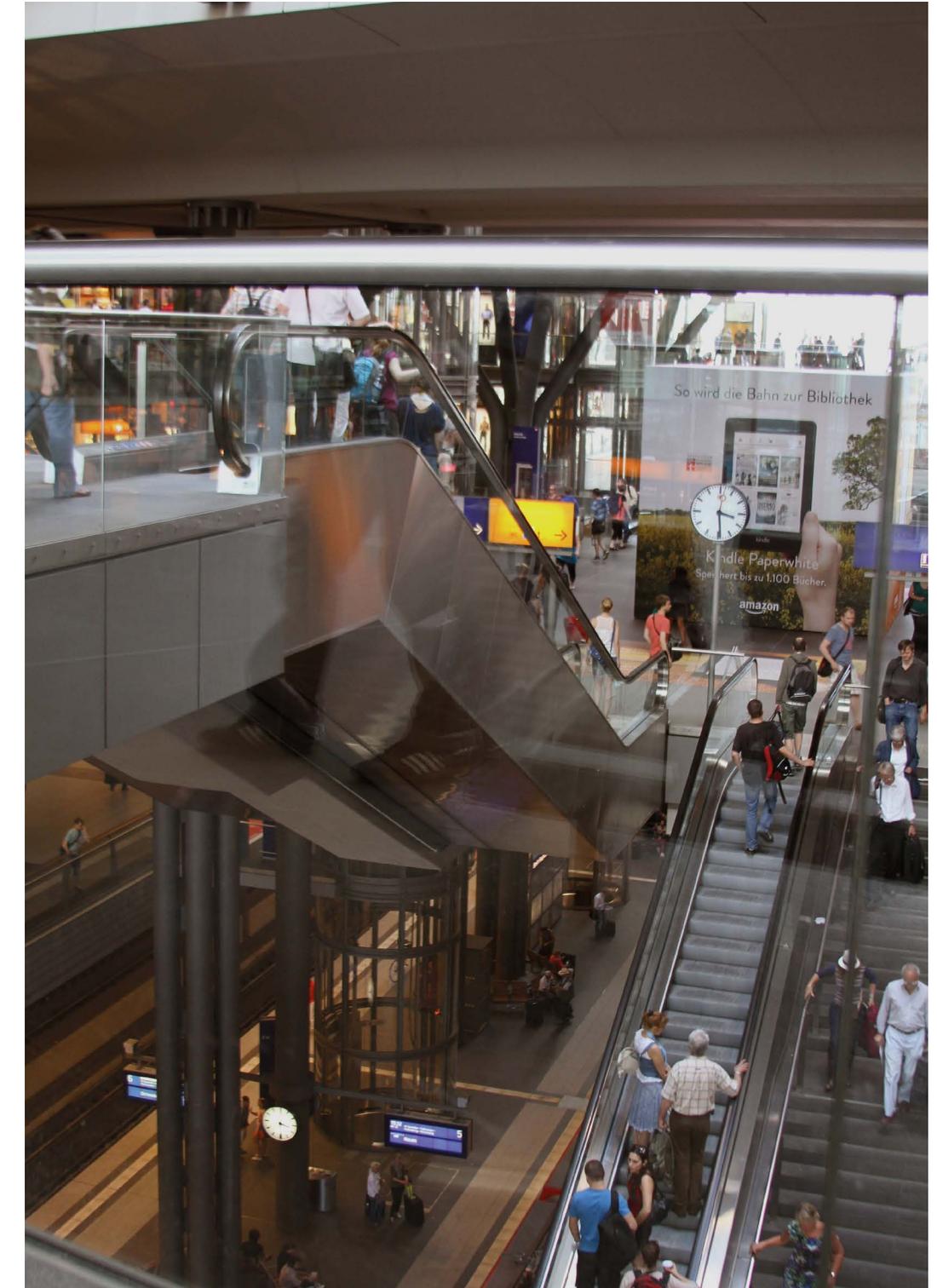
Les écrivains présentés ici ont autant été produits par Berlin qu'ils *ont produit* (inventé, dessiné, déployé) le Berlin contemporain, le Berlin habitable *physiquement et littérairement*. Si nous suivons ainsi les *déplacements* et les retours éternels de Berlin chez Stéphane Hessel et George Tabori avant et après la Seconde Guerre, nous traçons dans la ville leur condition d'hommes déplacés ou d'hommes-frontières à travers ce qu'ils font arriver à la littérature, à la pensée et à l'histoire dites « allemandes ».

Orientations, désorientations

Depuis des lustres je rêvais d'un logement à moi. C'est seulement avec la dissolution de la RDA que mon rêve se réalisa. Après que mon ami Mischa et moi nous avons été reconnus en été 1990 comme une minorité de nationalité juive évadée d'Union Soviétique, nous avons atterri, après des détours, dans l'énorme centre d'hébergement pour étrangers érigé à Marzahn. Là on cantonna d'abord des centaines de Vietnamiens, d'Africains et de Juifs de Russie. Tous les deux et un copain de Mourmansk, Andrej, nous avons pu décrocher de haute lutte un meublé d'une pièce au rez-de-chaussée²⁴.

Le présent ouvrage est ainsi fait que Stéphane Hessel et George Tabori nous permettent d'entrer dans le Berlin qui succède à la Grande guerre, celui de la République de Weimar, jusqu'au seuil du nazisme. Avec Ilse Rewald et Inge Deutschkron nous nous immergeons dans le Berlin des années noires.

Né à Moscou en 1967, Wladimir Kaminer appartient à une tout autre génération. Pourtant son arrivée à Berlin, peu avant l'extinction de la RDA, au cours de l'été 1990, marque un événement dans l'histoire de la ville siamoise : certes, il est un symbole de l'événement mondial qu'est la fin du bloc de l'Est avec toutes les *désorientations* qui s'ouvrent alors, dont ses recueils de nouvelles et romans portent le témoignage vibrant, poignant et drôle. Mais on a moins souvent souligné que Wladimir Kaminer appartient à ce qui, pour la première fois depuis l'extermination, constitue une nouvelle vague d'émigration de juifs venus de l'Est, arrivés à Berlin à la faveur des changements de régimes, renouant avec la vieille histoire des juifs de l'Est en cette ville, qui remontait à



l'époque que Alfred Döblin ou Franz Hessel²⁵ ont particulièrement bien incarnée dans les années vingt et trente²⁶.

« Pourquoi Berlin ? », a-t-on souvent demandé à George Tabori. On peut aussi se demander ce qui a pu conduire un jeune Moscovite dans la métropole allemande, à une époque de transition chaotique où la division allemande touchait à son terme et où, néanmoins, le régime de la RDA était encore présent, tout comme le régime soviétique dans lequel Wladimir Kaminer a grandi, lui qui est né l'année du cinquantenaire de la « Grande Révolution russe », comme il s'est plu à le mettre en scène avec humour dans son roman *Musique Militaire*²⁷. L'arrivée dans un Berlin en état d'apesanteur entre deux régimes coïncide avec le début de l'écriture et notre entretien suit ces deux fils de la naissance du texte et de l'installation dans la ville. Tout était possible : c'est l'époque des occupations d'immeubles où toute une bohème venue de l'Est de l'Europe s'empare de logements laissés vacants par les Allemands de Berlin partis à la conquête de l'Ouest. Ces fils permettent de reconstituer l'histoire du départ de la Russie soviétique et des premiers temps à Berlin, mais aussi l'écriture romanesque de cette histoire ; deux faces d'une même séquence où le politique se mêle à la fiction. C'est d'ailleurs dans l'enfance soviétique que Wladimir Kaminer découvre cette duplicité et cette proximité de la fiction et de l'histoire sous un régime dictatorial grand producteur de fables, comme il le raconte dans *Musique militaire*.

Le phénomène est là : l'entrée de Wladimir Kaminer à Berlin détermine son entrée en littérature. Sans connaître l'allemand en 1990, il va très rapidement trouver ses marques dans l'univers berlinois, évoluant dans une ville en transition, très marquée par la présence russe et, singulièrement, par la présence russe de l'ère soviétique à Berlin-Est. Une des traces en est l'existence de journaux en russe, de réseaux, et donc aussi d'un certain public. Public russe, mais aussi public germano-russe, et enfin public allemand plus classique. Cela est d'autant plus saisissant qu'en quelques années Wladimir Kaminer va devenir une figure centrale de la nuit berlinoise et des ondes pour la jeune population germanophone et cosmopolite de la ville.

À la fin des années quatre-vingt-dix, Wladimir Kaminer fait coup double avec « Russendisko ». Le « Russendisko²⁸ » musical et dansant se tient dans une boîte de nuit exiguë née au numéro 60 de la Torstraße en 1999, à deux pas de l'Alexanderplatz. Mais *Russendisko* est aussi son premier livre publié en 2000²⁹ : concept original en littérature comme en musique, le livre et le lieu sont inséparables. C'est l'espace musical et les

mélodies qui donnent lieu au livre, comme on l'observe dans beaucoup de textes de Wladimir Kaminer. Dans sa version boîte et cabaret, le Kaffee Burger qui tient lieu de « Russendisko » se trouve à deux minutes de la Volksbühne, théâtre symbole de la RDA, dans la partie orientale de la ville. Le Kaffee Burger est un ancien *dancing* de la RDA (et d'avant) dont la décoration des années soixante-dix et les cartes de consommations affichées aux murs n'ont pas vraiment bougé depuis les années quatre-vingt.

Le travail de Wladimir Kaminer est souvent associé à la vague des redécouvertes de la culture de la RDA et des régimes de l'Est, telles qu'elles ont fait irruption dans l'actualité allemande, une dizaine d'années après la chute du Mur. À ceci près qu'il n'y a pas d'« Ostalgie » chez Wladimir Kaminer, mais plutôt une décapante décharge parodique : il s'agit plus, pour lui, de tourner en dérision toute une culture populaire de l'Est, en gardant de celle-ci la tradition musicale et théâtrale (Kaminer a commencé sa « carrière » en travaillant dans un théâtre contestataire moscovite à la fin de la Perestroïka) souvent réprimée par les autorités soviétiques, ainsi qu'il le rappelle dans *Musique Militaire*. La culture populaire de l'Est dans laquelle Wladimir Kaminer s'est formé, c'est celle des groupes de rock subversifs qui ont fleuri en URSS au cours des années quatre-vingt. Loin, donc, de toute « Ostalgie », *Musique Militaire* est une description du naufrage de tout un ordre social et politique soviétique à travers le parcours d'un des « pires citoyens » de la Russie soviétique : Wladimir Kaminer en personne... Son espièglerie tient à la référence constante à l'univers soviétique et Est-allemand, venant d'un de ses trublions les plus acerbes et excentriques, qui fait exister et subsister l'esprit d'une partie de la culture disparue de l'Empire soviétique et de l'Allemagne de l'Est...

Avec Wladimir Kaminer nous voyons émerger le Berlin de nouvelles figures juives. On peut, à propos de Tabori ou de Wladimir Kaminer, parler de « géographie littéraire migrante », évoquant une notion de mouvement littéraire qui n'est pas uniquement envisagée comme une donnée strictement physique ou organique, mais aussi chargée de connotations symboliques – la fameuse greffe de cœur, ce Berlin au cœur défini plus haut.

Berlin mon Ankara

Je suis né à Ankara, j’ai vécu un certain temps à Istanbul, Munich et Berlin. Les souvenirs de ces lieux dans lesquels j’ai vécu jusqu’à présent sont depuis longtemps ailleurs.

La ville dans laquelle j’ai vécu le plus longtemps et qui m’a le plus durablement marqué était Munich. Mon Ankara, mon Istanbul et mon Munich sont maintenant à Berlin³⁰.

Qu’il s’agisse des itinéraires planétaires de Tabori ou de l’ancrage russe, soviétique, juif et maintenant berlinois, allemand de Wladimir Kaminer, la condition d’«étranger» en Allemagne est au centre de l’œuvre de Zafer Şenocak: né à Ankara en 1961, Zafer Şenocak est devenu allemand à l’âge de vingt-trois ans et est issu d’une tradition et d’une famille de confession musulmane. Son attachement à Berlin, et notamment au quartier qui fut celui des Hessel et de Benjamin, ne doit rien au hasard: lié à l’histoire dite «de l’immigration turque» des années soixante et soixante-dix, Zafer Şenocak écrit *en regard des figures juives* qui marquent une tradition littéraire et culturelle dans laquelle il s’inscrit résolument: celle de Kafka, celle de Celan, références ultimes, omniprésentes, de son écriture poétique et littéraire.

«Ces fantômes [de Berlin], c’est un concept que vous cernez bien dans mes préoccupations. Eh bien, ils sont dans les lacunes que l’histoire a laissées ici. Les lacunes que les événements ont laissées ici. Comme on sait, Berlin était une ville divisée, coupée en deux, et avant cela, le centre du national-nationalisme, le lieu où se décida le grand anéantissement de la judéité, mais il faut aussi dire que Berlin était aussi un cœur de la modernité, de la modernité européenne, particulièrement dans les années vingt. Or, ces oppositions m’ont toujours fasciné. Je suis arrivé dans ce pays au début des années soixante-dix, j’étais enfant, et cela s’inscrit dans une époque, c’est ancré dans un arrière-plan historique. Je me suis toujours demandé: “Qu’est-ce que cet arrière-plan historique pour moi, que signifie-t-il pour moi comme personne?”, et c’était le point de départ de mon explication littéraire avec l’histoire allemande³¹.»

Avec une insistance croissante à partir de la fin des années quatre-vingt-dix, le motif national est l’occasion de débats plus ou moins aigres dont on trouve les traces dans

l’entretien avec Zafer Şenocak, mais aussi, nettement, dans nos conversations avec Inka Parei et Martin Walser.

Le Printemps noir

L’Allemagne, la *Heimat* allemande, son passé, son génocide: est-ce que ce pays sera jamais un pays «normal» – à supposer qu’il le faille? Comment faut-il parler du «passé», de *ce* passé-là? C’est ce qu’on lit d’abord dans quelques journaux, et qui finit par occuper la classe politique et les acteurs publics influents à partir de cette époque. Dans le contexte de la fin des années quatre-vingt-dix, début deux mille, surgissent des questions relativement nouvelles et inattendues au sujet de la «présence des étrangers», de la désirabilité, ou pas, de ces «travailleurs invités» [*Gastarbeiter*] qui, tout en étant en Allemagne depuis plusieurs générations, ont toujours les plus grandes difficultés à obtenir la citoyenneté allemande. Dans des essais percutants, Zafer Şenocak montre, que ces «débats» révèlent les puissants non-dits au sujet du passé génocidaire: ainsi, avec son provocateur *War Hitler Araber?*, Zafer Şenocak compte parmi les intellectuels qui ont été capables de traquer, au cœur du discours cultivé tout comme dans les catégories populaires, les marqueurs d’une xénophobie sournoise, jouant, par exemple, des oppositions caricaturales de l’Occident et de l’Orient, de la civilisation face à «l’Asie» ou de l’incompatibilité de «l’identité musulmane» avec le «socle judéo-chrétien» de l’Europe. Ces propos qui apparaissaient sous la plume d’éditorialistes respectables comme Theo Sommer (puissant directeur éditorial de l’hebdomadaire de référence *Die Zeit*) ou de responsables politiques comme Helmut Schmidt (ancien chancelier allemand social démocrate)³² permettaient à Zafer Şenocak de souligner que, si une ville offre la preuve que l’utopie cosmopolitique est possible en Allemagne, c’est Berlin:

La question de la provenance est toujours une question de *Heimat*. La conception de la *Heimat* dans la tête décide comment on aborde cette question. À supposer que l’Allemagne est une *Heimat* où les Turcs se sentent chez eux en tant que cosmopolites, alors l’Allemagne devrait devenir un pays cosmopolite. De tous les lieux en Allemagne, celui qui apparaît le mieux comme laboratoire de cette tentative est Berlin³³.

C'est là, dans cette investigation sur l'histoire de l'Allemagne quant à sa désignation de l'étranger et à sa conception de l'autre, c'est en explorant les notions d'hospitalité et d'autochtonie en vigueur dans ces processus que Zafer Şenocak parcourt le plus souvent Berlin, dans ses romans, dans ses poèmes, dans sa vie. C'est aussi ce qui animait les déambulations des auteurs précédemment étudiés car Zafer Şenocak, comme Imre Kertész ou Wladimir Kaminer, *déambule*, il « parcourt des villes qui n'existent plus » [« *Städte zu befahren die es nicht mehr gibt* »], comme il l'exprime dans un poème de *Das senkrechte Meer*. Le poème encrypte la « lacune » berlinoise qu'il envisage comme « planétaire » et qui forme la clef de son écriture :

Berlin devant le Printemps noir

I

Il est difficile de parcourir des villes qui n'existent plus
plus difficile encore de trouver un chemin pour en sortir
longtemps encore l'enceinte fortifiée tiendra
longtemps après la désagrégation de la ville
l'évadé continue le rêve
ou s'éveille mort
porteur d'une sérieuse reconnaissance de dettes³⁴.

Dans ce fragment de poème on retrouve tout ce qui est exprimé dans ses romans berlinois qui travaillent avec le *reste absent* par lequel nous ouvrons notre propos : l'idée de la ville disparue, du passé enfoui qui a toujours nom de ville, de l'effacement et de l'archive, de la culpabilité liée à la dette [*Schuldschein*], de la persistance des murs au-delà de leur visibilité. C'est aussi le thème de l'étrangéité... le printemps éclatant et solaire de Ilse Rewald ou de Imre Kertész, ce printemps est noir – « *Berlin vor dem schwarzen Frühling* » –, le passé surgit dans les fissures, la ville est mouvante et c'est dans ce moment, c'est dans ce résidu hermétique que réside la puissance littéraire, sa geste, sa possibilité, sa poétique.

Les germes d'herbes folles que nous considérons au début, ce sont des fleurs poétiques, les mots qui poussent sur les landes de la mort, entre les pavés encore glacés et meurtris que l'enfant Stéphane Hessel retrouve aujourd'hui dans le Berlin post-apocalyptique. C'est le reste disparu, le reste non-dit d'où s'élance le principe espérance.

La boxeuse d'ombres : « *Unheimliches Berlin* »

« 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 », prévient Régine Robin dans *Berlin Chantiers*³⁵. Berlin, ville de brume, ville de nuages bas en hiver, patrie des fantômes et des strates de mémoires infinies, Berlin est la ville obscure, la ville d'Obscure.

Obscure : c'est le prénom de l'héroïne de *La Boxeuse d'ombres* d'Inka Parei³⁶. Obscure déambule dans le Berlin de l'entre-deux, durant ces deux ou trois années qui suivent la chute du Mur : dans la ville encore désunie mais plus vraiment disjointe, elle est à la recherche des lambeaux d'un passé traumatique dont la collecte lui permettrait de réunifier sa personnalité fragmentée. Du choc qu'elle a subi, nous ignorons presque tout.

Obscure, on pourrait la lire comme une métaphore du temps : au cœur du processus dit d'« unification », c'est maintenant, précisément, qu'elle a la possibilité de découvrir et de recouvrer son unité dans ce Berlin mystérieux et *unheimlich* que nous donne à lire Inka Parei. Mais c'est l'*Unheimlichkeit*, l'inquiétante étrangeté, cette familière bizarrerie berlinoise qui a le dernier mot, comme « *Heimliches Berlin* » – le Berlin secret – était l'un des derniers mots de Franz Hessel... Obscure incarne la figuration d'une perte irrémédiable : déambulant avec elle, on se rend compte au fil de l'improbable parcours que jamais Berlin ne retrouvera l'« unité » de jadis. À ce point du récit où rien ne semble plus pouvoir commencer, Obscure vit dans ce qui fut, il y a longtemps, un bel immeuble de rapport de l'Est-berlinois. Elle habite ce qui fuit : un moment furtif où une ville qui bascule dans l'avenir n'a pas encore éradiqué le passé. Mais ça ne durera pas longtemps. Elle est la dernière occupante clandestine de la maison. Figure hantée, elle est aussi, elle-même, la hantise. Celle d'une destruction continue en quoi a consisté la construction de Berlin. Les annonces et autres écriteaux alertant la population de la pulvérisation prochaine de la vieille bâtisse pourraient aussi avoir raison d'elle. Non qu'elle se prépare à une fin tragique, mais le sauvetage par effacement des traces du passé – la « *Sanierung* », comme on l'a appelée à Berlin, notamment à Berlin-Est – sera forcément aussi une éradication des possibilités de surmonter le traumatisme. Obscure, la boxeuse d'ombres – *Die Schattenboxerin* – se bat à mains nues contre les vents venus des ombres. Elle se bat contre les ombres berlinoises portées sur le tableau partiellement brûlé de l'histoire, de son histoire. Notre histoire.



Patrie des fantômes: les ruines de Anhalter Bahnhof.

L'embarquée historique

Sous l'emprise de ses passés radioactifs, Berlin serait donc un laboratoire de la modernité post-traumatique, en ce point où les forces destructrices du trauma défont les capacités d'écriture qui forment aujourd'hui la texture fragile de ses légendes.

L'histoire avec et sans majuscule, celle d'une Allemagne qui, avec un bel esprit de système, aura autant invité qu'évitée la confrontation avec son passé, Christoph Hein en a fait la chair essentielle de son écriture. Non pas que l'Allemagne ne veuille ou ne cherche à affronter ses démons mais plutôt que, en suivant Christoph Hein au fil d'une œuvre considérable, émerge l'idée d'un reste non dit irréductible, d'une résistance au discours qui fait œuvre de silence par saturation et épuisement des significations: Christoph Hein écrit avec une notion de la temporalité qui a partie liée avec le grand refoulé historique qui fonde les États, qu'il s'agisse de la tentative toujours biaisée et oublieuse de remémorer, de commémorer et d'affronter les blessures, ou de l'effort de liquider des pans entiers du passé, de *clarifier* ou de *normaliser* un héritage empoisonné. Figure historique de l'étatisation du corps et de l'esprit à laquelle il a résisté pendant toute sa vie, Christoph Hein construit des personnages littéraires dans lesquels prédomine l'impossible préhension de la vérité historique entendue comme une totalité. Ce qui ne veut pas dire qu'il faille renoncer à comprendre, au contraire: c'est plutôt que la naïveté de vouloir *surmonter* le passé ou celle de le percevoir complètement sont probablement les sources essentielles du malentendu historique... en Allemagne, et au-delà. Là aussi, là encore, entre le silence et le cri, la littérature est un art du soupçon et de l'inachèvement, du fragment et de l'initiation, de l'embarquée et de l'hésitation. Et l'histoire qu'elle nous donne à sentir est d'autant plus tangible que les romans de Christoph Hein font souvent du lecteur un personnage de ses récits.

Photographier Berlin, ou la photo sans prise

C'est aussi le régime du discours photographique mis en place dans ce volume: plus que des *paysages berlinois*, j'ai engagé là une recherche du défaut et de l'incertitude du motif qui marque ma relation littéraire à l'espace berlinois. Berlin n'est pas une ville de cartes postales. Que photographier? Question inépuisable, curiosité insatiable. Je

doute que le moindre visiteur de cette ville ne puisse produire une réponse toute prête à cette question. Et cela va très loin : Berlin prend toujours le photographe en défaut. Photographier, en général, c'est cadrer, découper, faire le point, et donc circonscrire, détourner et définir l'objet en le réduisant, en le trahissant. Berlin impose un profond renouvellement de questions déjà parcourues au sujet de la photographie ou de la cinématographie urbaines où coexistent des types de cadrages extrêmes, allant du champ très large ouvert sur une ville plate et souvent morne à celui, très serré, dans lequel on pratique la science du détail face à la saturation d'une *Großstadt*. La ville se présente dans une tradition cinématographique marquée par des rythmes saccadés à l'extrême ou au contraire singulièrement lents, mais aussi dans des événements aussi omniprésents que figés à travers les icônes d'un passé troublé... autant de tendances qui culminent dans des choix récurrents tels que le noir et blanc : de Walter Ruttmann à Wim Wenders, jusqu'à l'œuvre d'un tout jeune cinéaste, Jan Ole Gerster³⁷. J'ai aussi joué de ces tensions, de ces contradictions qui font exister *Berlin* et précipitent sa perte. C'est vrai de toutes les villes, mais c'est flagrant à Berlin : photographier Berlin, j'en ai toujours eu conscience plus qu'ailleurs (et notamment à Paris), c'est photographier sa *fin*, photographier la finitude. Infiniment.

Photographier (et filmer) un espace urbain, en particulier, c'est exclure massivement : souvent générateur de tropes, le cadre photographique – fût-il le plus large possible à partir d'un point élevé où j'ai essayé de me poster, ou le plus restreint à travers le détail d'une façade ou d'une bouche d'égouts – est producteur de métonymies ; cadrer une ville, cadrer dans une ville, chercher le cadre et chercher *dans* le cadre ce qui pourrait signer le nom d'une ville, c'est courir à un certain échec, c'est forcer la réduction en subsumant l'ensemble de la ville dans une minuscule signature visible, telle une pancarte (« Berlin, capitale de la RDA »), un monument (fragment du Mur, Tour de la télévision, porte de Brandebourg, Reichstag), un segment de rue (Kurfürstendamm), un véhicule (les tramways de Berlin-Est)... Tous ces cadrages opèrent par exclusions en sorte que la *ville* – s'il y en a – résidera toujours dans le hors-champ (en n'oubliant jamais que cette impossibilité photographique engage donc une profonde réflexion sur la notion de *ville* elle-même). Photographier c'est donc magnifier, symboliser, fétichiser – c'est pourquoi Paris, qui est souvent présentée comme la ville la plus photographiée au monde, se prête particulièrement bien à la photographie. Ou bien est-ce l'inverse : la ville, telle que nous la connaissons, a été inventée par la photographie, cet art indissociable de l'âge industriel



et touristique, où l'allégorie est inséparable du cliché. C'est pourquoi on projette Chicago dans son *skyline*, Los Angeles dans ses lettres Hollywood, New York dans ses taxis jaunes, San Francisco dans ses *trolleys*, Rio de Janeiro dans son Pain de Sucre, Moscou dans sa place Rouge, Londres dans son Pont de la Tour, Rome dans son Colisée, Marseille dans sa Bonne Mère et Montauban dans les *Tontons flingueurs*. Cette accumulation de clichés dit le nom des villes, et si les images racontent ces villes, elles les manquent aussi largement. Elles les écrivent en ce qu'elles les manquent. Ville anti-touristique par excellence – en dépit de ses efforts –, Berlin n'a pas ni tour Eiffel, ni Tower Bridge, ni *skyline*, ni taxis jaunes. Elle a bien quelques marqueurs, mais ces « atouts » feront toujours signe vers ce Berlin si peu allégorique qui résiste à la métonymie.

Berlin n'est jamais très présentable... Berlin est un espace dont l'objet (le point, le centre) est toujours fuyant, ailleurs, caché ou réticent, dont le cœur est le lieu d'un grand vide qui voue plus ou moins à l'échec toutes les restaurations et rénovations engagées, notamment, depuis 1990. Longtemps, le *no man's land* de Potsdamer Platz a été le symbole berlinois de cette impossible symbolisation iconographique : les lapins qui y nichaient n'ont jamais été le *skyline* ni le Tower Bridge, et le terrain vague aurait pu être photographié dans n'importe quelle zone urbaine désaffectée. Cela dit, la porte de Brandebourg, le Reichstag ou Alexanderplatz sont des métonymies berlinoises présentables... C'est possible. Mais je ne suis jamais parvenu à m'y faire. Car quoi qu'il arrive, la contrariété qui affecte ces métonymies entravera toujours la production fétichiste des symboles dont raffole le consumérisme spectaculaire : ces monuments de civilisation, fussent-ils apaisés et décontaminés, ont partie liée avec les dictatures et une barbarie dont les spectres ne se sont jamais absents. Il le faut. Ce n'est pas accidentel : des stèles du Mémorial aux juifs assassinés d'Europe, où l'on perd pied, on aperçoit les touristes visitant la verrière du Reichstag et le quadriga de la porte de Brandebourg. Ces pas hasardeux dans le monument aux juifs assassinés, c'est la *footnote* brisée, la note de pied de page boiteuse, qui toujours tourmentera la plaquette touristique ventant un espace urbain tenté par le parc d'attraction.

Berlin n'échappe pas à un certain destin. Les *Stolpersteine* berlinoises dont parle éloquentement Christoph Hein sont aussi un des signes de cette impossibilité photographique : on trébuche. Où que l'on pose le pied pour faire la *pose*, où que l'on se pose, où que l'on passe, on trébuche sur *Berlin* et c'est cela qu'on se voit contraint



de *prendre* en photo : Berlin n'offre pas de prise. Mais c'est aussi cela, Berlin, dans notre temps : cette possibilité que jamais la monstruosité du passé ne soit effacée.

Entre les virées en taxi de Judith Hermann³⁸ ou les scènes de querelles amoureuses que Bodo Morshäuser³⁹ voue à une ville décidément si laide, dans les éclats de rires de Wladimir Kaminer ou les errements de Zafer Şenocak, les contours variés de Berlin exercent une attraction nouvelle sur toute une vague d'auteurs *berlinois* de toutes les nationalités parmi lesquels les auteurs français ne sont pas en reste : Cécile Wajsbrot⁴⁰, Christian Prigent⁴¹, Philippe Braz⁴², Marie NDiaye⁴³ ou Jean-Yves Cendrey⁴⁴... Cette scène littéraire et urbaine à laquelle appartient Inka Parei, Pierre Assouline l'a récemment qualifiée de « littérature emberlinisée⁴⁵ ».

Obscure est la littérature. On ne sait ce qui s'est passé, on veut savoir, il faut savoir ce qu'on ne saura jamais. La littérature s'expose au soleil glorieux de la nouvelle ère, comme en ce jour de mai 1945 où Ilse Rewald titubait avec Werner au soleil de la liberté retrouvée... sur un champ de ruines. Elle s'expose au soleil blafard de la hantise douloureuse annoncée par Imre Kertész en 1993, elle doit s'attendre au retour éternel de ce résidu non dit, dont la littérature telle que pratiquée par Inka Parei ou Christoph Hein est, au fond, la grande conjuration.

Car écrire, c'est avoir la mémoire des décombres.

South Bend, septembre 2012-septembre 2013.

Notes

1. Ilse Rewald, entretien avec l'auteur (*cf. infra*).
2. Imre Kertész, *Un autre. Chronique d'une métamorphose*, tr. fr. Natalia et Charles Zaremba, Arles/Paris, Actes Sud, 1999, p. 71.
3. Dans un petit texte intitulé « Légendes d'Y », à l'ombre de quelque discours photographique berlinois », j'essaie de m'expliquer, avec une tradition d'écritures photographiques du Berlin contemporain, sur les connotations diverses de la notion de *légende*. Envisageant notamment le travail d'artistes et de photographes intéressés par le phénomène de la lacune à Berlin (Shimon Attie, Christian Boltanski, Sophie Calle, Denis Cointe ou Serge Clément entre autres), cette exploration a aussi pour but de cerner les relations entre textualités littéraires et iconographiques dans l'œuvre de quelques écrivains berlinois contemporains. Cette étude a été présentée au colloque intitulé « Le "phénomène Berlin" : représentation d'une métropole dans la littérature d'expression française de 1920 à nos jours », organisé



à l'université de Lausanne par Valérie Michelet-Jacquod (actes à paraître aux éditions Antipodes, Lausanne, 2014).

4. Peter Schneider, *Encore une heure de gagnée. Comment un musicien juif survécut aux années du nazisme*, tr. fr. Nicole Casanova, Paris, Grasset, 2002, p. 12.
5. Régine Robin, *Berlin chantiers. Essai sur les passés fragiles*, Paris, Stock, 2001, p. 25.
6. Entretien avec Inge Deutschkron (*cf. infra*).
7. Peter Schneider, *Chute libre à Berlin*, tr. fr. Nicole Casanova, Paris, Grasset, 2000, p. 10. Voir Peter Schneider, *Eduards Heimkehr* [Hamburg, Rowohlt Verlag, 1999], Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2000, p. 7 : « *Tatsächlich mag ich an Berlin, was diese Stadt von Hamburg, Frankfurt, München unterscheidet: die Ruinenreste, in denen mannshohe Birken und Sträucher Wurzeln geschlagen haben; die Einschußlöcher in den Sandgrauen, blasigen Fassaden, die vergilbten Werbegemälde an den Brandmauern, die von Zigarettenmarken und Schnapsorten sprechen, die es längst nicht mehr gibt. [...] Die Ampeln sind kleiner, die Zimmer höher, die Fahrstühle älter als in Westdeutschland; es gibt immer wieder Risse im Asphalt, aus denen die Vergangenheit wuchert.* »
8. Entretien avec l'auteur (*cf. infra*).
9. « C'est pour cette raison que trente ans plus tard, lorsqu'un géographe, un paysan de Berlin se joignit à moi pour revenir après une longue absence commune loin de la ville, ces pas sillonnèrent ce jardin dans lequel il semait la graine du silence. » (Walter Benjamin, *Sens Unique*, précédé de *Enfance berlinoise*, tr. fr. Jean Lacoste, Paris, 10-18, 2000, p. 15.) Il y a là une allusion au livre de Aragon *Le Paysan de Paris* (1926).
10. Stefan Rafael Benjamin est né le 11 avril 1918 de l'union de Walter Benjamin avec Dora Kellner en 1917. Stefan est mort le 6 février 1972.
11. L'effervescence culturelle de l'époque troublée, qui s'ouvre après la chute de l'Empire en 1918 et se termine avec l'avènement du nazisme en 1933, a fait l'objet d'une grande exposition marquée par des séries de manifestations au début de la décennie 2000. *Cf.* Katarina Henkel, Thomas Friedrich (dir.), *Der Potsdamer Platz*, « Ernst Ludwig Kirchner und der Untergang Preußens », National Galerie, catalogue de l'exposition du 27 avril au 12 août 2001, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin/Preußischer Kulturbesitz/G + H Verlag, 2001.
12. Walter Benjamin, *Enfance Berlinoise*, *op. cit.*, p. 105.
13. Franz Hessel, *Heimliches Berlin*, Suhrkamp, Frankfurt, 1982.
14. Franz Hessel, *Spazieren in Berlin*, dans Hessel Franz, *Sämtlich Werk*, Band III, *Städte und Porträts*, Herausgegeben von Harmut Vollmer and Bernd Witte, Oldenburg, Igel Verlag, 1999. Une édition plus récente et mise à jour vient de paraître: Franz Hessel, *Spazieren in Berlin: Ein Lehrbuch der*

Kunst in Berlin spazieren zu gehn ganz nah dem Zauber der Stadt von dem Sie selbst kaum weiß, Berlin, Bloomsbury Taschenbuch, 2012. Tout au long de l'ouvrage, nous nous référons à l'édition française suivante: Franz Hessel, *Promenades dans Berlin*, tr. fr. Jean-Michel Beloeil, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1989. Une édition récente, augmentée d'une préface de Stéphane Hessel, est parue aux Éditions de L'Herne en 2012.

15. « *Ich will mit der Zukunft anfangen* » [« Je veux commencer par l'avenir »], écrit Franz Hessel. (Franz Hessel, *Spazieren in Berlin*, *op. cit.*, p. 12; traduction française: *Promenades dans Berlin*, *op. cit.*, p. 35.)
16. Entretien avec l'auteur (*cf. infra*).
17. Hans Mayer, *Außenseiter*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2001; traduction française: *Les Marginaux. Femmes, juifs et homosexuels dans la littérature européenne*, tr. fr. Laurent Muhleisen, Paris, Albin Michel, 1994.
18. Entretien avec l'auteur (*cf. infra*).
19. Entretien avec l'auteur (*cf. infra*).
20. Dans un texte non fictionnel écrit au début des années quatre-vingt-dix où il retrace les grandes dates de son existence, Tabori donne le titre « *Liebe* » au paragraphe qu'il consacre à son séjour berlinois de 1932-1933. Voir Andrea Welker, *George Tabori. Dem Gedächtnis, der Trauer und dem Lachen gewidmet*, publication PN°1, Vienne/Linz/Weitra/München, Bibliothek der Provinz, 1994.
21. « Pour finir, plusieurs comédiens se sont réunis autour de son lit. Son épouse, la comédienne Ursula Höpfner est restée auprès de lui jusqu'à la fin. "À la fin, il a mit en scène ses rêves." » [« *Zuletzt versammelten sich zahlreiche Schauspieler um sein Bett. Seine Frau, die Schauspielerin Ursula Höpfner, sei bis zum Ende bei ihm gewesen. "Am Schluss hat er in seinen Träumen inszeniert"* »], précise le Stuttgarter Zeitung, sous l'adresse suivante <http://www.stuttgarter-zeitung.de/stz/page/detail.php/1476792>.
22. « *Es ist die melancholische Meditation eines 93-jährigen Theatermanns, der immer wieder an sein nächstes Stück denkt, denn seine Heimat ist "ein Bett und eine Bühne", deswegen ist das Bett der Mittelpunkt der Bühne, in dem Dirty Don aus unruhigen Träumen erwacht und hellwach weiterträumt.* » Voir le Programme des représentations (Spielplan) du Berliner Ensemble sous l'adresse suivante: http://www.berliner-ensemble.de/index_spielplan1.htm. Je souligne.
23. Ceci pour rappeler que Jean-Luc Nancy, outre le superbe texte qu'il consacre à sa greffe de cœur, est aussi l'auteur d'un très beau *La Ville au loin* sur Los Angeles. À ma connaissance, Jean-Luc Nancy n'a rien écrit sur la ville et le cœur, dans le même mouvement d'écriture. Voir Jean-Luc Nancy, *La Ville au loin*, Paris, Fayard, 1999 et Id., *L'Intrus*, Paris, Galilée, 2000.
24. Ma traduction, en l'absence de traduction française de ce recueil. Voir Wadimir Kaminer, *Russendisko*, München, Manhattan Bücher, Goldmann Verlag, 2000, p. 27: « *Seit Ewigkeiten träumte ich von einer*

eigenen Wohnung. Doch erst mit der Auflösung der DDR ging mein Traum in Erfüllung. Nachdem mein Freund Mischa und ich im Sommer 1990 als eine aus der Sowjetunion geflüchtete Volksminderheit jüdischer Nationalität anerkannt worden waren, landeten wir auf Umwegen in dem riesigen Ausländerheim, das in Marzahn entstand. Hier wurden zunächst Hunderte von Vietnamesen, Afrikaner und Juden aus Russland einquartiert. Wir zwei und noch ein Kumpel aus Murmansk, Andrej, konnten uns eine möblierte Einzimmerwohnung im Erdgeschoss erkämpfen. » *Russendisko* est aussi le nom du film adapté du roman, sorti sur les écrans le 29 mars 2012, réalisé par Oliver Ziegenbalg, produit par Blackforest Films et Seven Pictures.

25. Les promenades de Hessel dans Berlin l'amènent notamment dans le quartier des abords d'Alexanderplatz où nous séjournons avec Ilse Rewald (*cf. infra*).
26. La place de Wladimir Kaminer compte aussi beaucoup dans ce qu'on appelle depuis moins de dix ans le « retour des juifs à Berlin », au sujet duquel peu de travaux ont été menés à ce jour. Ce « retour » constitue l'une des dynamiques qui ont suscité ce travail. Quoique discutable sur plusieurs points, voir à ce sujet l'enquête publiée par Olivier Guez, « Le grand retour des juifs à Berlin », *Le Monde* 2, 11 janvier 2008, Paris, 2008.
27. Wladimir Kaminer, *Militär Musik*, München, W. Goldmann Verlag, 2003; traduction française: *Musique militaire*, tr. fr. Jeanne Ethoré-Lortholary, Paris, Belfond, 2003.
28. Par commodité, les guillemets sont utilisés pour parler du « Russendisko » quand il s'agit des soirées festives et de *Russendisko* quand est désigné le livre paru en 2000.
29. Kaminer Wladimir, *Russendisko*, *op. cit.*
30. « *Ich bin in Ankara geboren, längere Zeit habe ich in Istanbul, München und Berlin gelebt. Die Erinnerungen an all diese Orte, in denen ich bislang gelebt habe, sind längst woanders. Die Stadt, in der ich am längsten gelebt habe und die mich am nachhaltigsten geprägt hat, war München. Mein Ankara, mein Istanbul und mein München sind jetzt in Berlin.* » (Zafer Şenocak, *Zungenentfernung, Bericht aus der Quarantänestation*, Berlin, Babel Verlag, 2001, p. 22. Ma traduction.)
31. Zafer Şenocak, entretien avec l'auteur (*cf. infra*).
32. Zafer Şenocak rapporte ces propos: « *Wir Europäer sind gemeinsam auf das Stärkste von der auf dem Boden judeo-christlicher Traditionen entstanden Kultur geprägt; die Türken als weit überwiegend muslimische Nation gehören einem ganz anderen Kulturkreis an, der seine Heimat in Asien und Afrika hat, nicht aber in Europa* » [« Nous Européens, sommes ensemble forgés dans le plus fort de la culture née sur le socle des traditions judéo-chrétiennes; les Turcs en tant que nation très largement musulmane, appartiennent à un tout autre cercle culturel qui a son identité [*Heimat*] en Asie et en Afrique, mais pas en Europe »] (Helmut Schmidt, *Die Zeit*, 27 janvier 1989). « *Wenn die Türkei ein*

Teil der Europäischen Gemeinschaft werden will, muß sie abstreifen, was noch an Asiatischem an ihr haftet » [« Si la Turquie veut devenir membre de la Communauté européenne, elle doit se défaire de ce qu'elle a encore d'asiatique »] (Theo Sommer, *Die Zeit*, 3 avril 1992). Voir Zafer Şenocak, *War Hitler Araber?: Irreführungen an den Rand Europas*, Berlin, Babel Verlag, 1994, p. 75. Ma traduction.

33. Ma traduction. Voir Zafer Şenocak, *War Hitler Araber?*, *op. cit.*, p. 24: « *Die Frage nach der Herkunft ist immer auch eine Frage nach der Heimat. Die Heimatkonzeption im Kopfentscheidet darüber, wie man sich dieser Frage nähert. Wenn Deutschland eine Heimat für Türken hierzulande als Kosmopoliten fühlen würde, und Deutschland müßte ein kosmopolitisches Land werden. Jener Ort in Deutschland, der sich am besten als Labor für diesen Versuch eignet, ist Berlin.* »
34. « *Berlin vor dem schwarzen Frühling/I.schwer ist es Städte zu befahren die es nicht mehr gibt/schwerer noch einen Weg hinaus zu finden/noch lange hält der Wall/lange nachdem die Stadt verwittert ist/wer entkommt träumt weiter/oder/wacht als Toter auf/mit einem dicken Schuldschein.* » Zafer Şenocak, *Das senkrechte Meer*, Gedichte, Berlin, Babel Verlag, 1991, p. 78; traduction française: *La Mer verticale*, tr. fr. Timour Muhidine, Paris, L'esprit des Péninsules, 1999, s. p.: « La ville et le printemps/il est difficile de parcourir des villes qui n'existent plus/plus difficile encore de s'en extirper/la muraille tiendra encore longtemps/bien après que la ville s'est désagrégée/qui s'en tire rêve de plus belle/ou s'éveille trépassé/avec une sérieuse ardoise. » J'ai dû modifier cette traduction: le traducteur a notamment modifié le titre de ce poème « *Berlin vor dem schwarzen Frühling* » (littéralement « Berlin avant le Printemps noir »).
35. Régine Robin, *Berlin Chantiers. Essais sur les passés fragiles*, *op. cit.*, p. 10.
36. Inka Parei, *Die Schattenboxerin*, Frankfurt am main, Schöffling & Co, 1999; traduction française: *La Boxeuse d'ombres*, tr. fr. Léa Marcou, Paris, Pauvert, 2001.
37. Jan Ole Gerster, *Oh Boy*, Berlin, Schiwago Film/Chromosom Filmproduktion/Hessischer Rundfunk/ARTE, 2012.
38. Judith Hermann, *Sommerhaus, später*, Frankfurt am main, S. Fischer Verlag, 1998; traduction française: *Maison d'été, plus tard*, tr. fr. Dominique Autrand, Paris, Albin Michel, 2001. Judith Hermann, *Nichts als Gespenster*, Frankfurt am main, S. Fischer Verlag, 2003; traduction française: *Rien que des fantômes*, tr. fr. Dominique Autrand, Paris, Albin Michel, 2004.
39. Bodo Morshäuser, *Liebeserklärung an eine häßliche Stadt*, Frankfurt am main, Suhrkamp, 1998.
40. Cécile Wajsbrot, *Caspar-Friedrich-Strasse*, Paris, Zulma, 2002; Cécile Wajsbrot, *L'Île aux musées*, Paris, Denoël, 2008.
41. Christian Prigent, *Berlin deux temps trois mouvements*, Paris, Zulma, 1999.
42. Philippe Braz, *Berlin-loin-de-la-mer*, Limoges, Le bruit des autres, 2006.

43. Marie NDiaye et Denis Cointe, *Y penser sans cesse*, tr. fr. Claudia Kalscheuer, Bordeaux, éd. L'arbre vengeur, 2011.
44. Jean-Yves Cendrey, *Honecker 21*, Paris/Arles, Actes Sud, 2009.
45. *Le Monde*, 19 juillet 2012. <http://passouline.blog.lemonde.fr/2012/07/19/celine-un-fantome-a-berlin/>. Organisé par Margarete Zimmermann, le colloque «Ville des émotions. Berlin dans la littérature contemporaine» s'est tenu du 4 au 6 juillet 2013 au Frankreich-Zentrum de l'université libre de Berlin (Freie Universität Berlin).