



**HAL**  
open science

## Déplacement et narration dans Berlin Alexanderplatz d'Alfred Döblin

Ralf Zschachlitz

► **To cite this version:**

Ralf Zschachlitz. Déplacement et narration dans Berlin Alexanderplatz d'Alfred Döblin. La ville entrelacs. Littérature, histoire, peinture, Presses universitaires de Lyon (PUL), pp.103-121, 2021, 978-2-7297-1250-1. hal-04089970

**HAL Id: hal-04089970**

**<https://hal.science/hal-04089970v1>**

Submitted on 9 May 2023

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

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

## DÉPLACEMENT ET NARRATION DANS *BERLIN ALEXANDERPLATZ* D'ALFRED DÖBLIN

Ralf Zschachlitz

Si l'on pouvait mesurer les sauts de l'attention, l'activité des muscles oculaires, les oscillations pendulaires de l'âme et tous les efforts qu'un homme doit s'imposer pour se maintenir dans le flot de la rue, on obtiendrait probablement [...] une somme en comparaison de laquelle la force dont l'Atlas a besoin pour porter le monde n'est rien, et l'on pourrait mesurer l'extraordinaire activité déployée de nos jours par un homme qui ne fait rien<sup>1</sup>.

Le déplacement se trouve au centre du roman d'Alfred Döblin *Berlin Alexanderplatz*, paru en 1929<sup>2</sup>. Après avoir été « immobilisé » à la maison d'arrêt de Tegel pour avoir tué sa petite amie Ida, le personnage principal, Franz Biberkopf, est libéré et doit affronter la vie bouillonnante de Berlin à la fin des années 1920. Après avoir été hors circuit pendant quatre ans, il conçoit la liberté comme le véritable début de sa punition et il se sent exposé à une vie de tous les dangers. À la première page du roman, le personnage refuse de retourner dans la jungle de la ville, il laisse partir les premiers trams, le dos collé au mur extérieur de la prison, pour finir par monter dans l'un d'eux, au prix d'un immense effort. Nous assistons à la mise en branle du personnage, signalée par le petit mot allemand « *Los* », que l'on peut traduire par « en avant », « en route », « parti<sup>3</sup> » et qui exprime l'effort que Franz Biberkopf doit faire pour prendre ce nouveau départ. Le texte souligne qu'il prend « son élan » et l'effort est comparé à une visite douloureuse chez le dentiste qui arrache une dent. « *Los* » relève

1. Robert Musil, *L'Homme sans qualités*.

2. Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz : histoire de Franz Biberkopf* [*Berlin Alexanderplatz: Die Geschichte vom Franz Biberkopf*, Munich, Deutscher Taschenbuch Verlag, 2009], Olivier Le Lay (trad.), Paris, Gallimard, 2009.

3. Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, *op. cit.*, p. 21.

à la fois des registres militaire et sportif, et c'est ainsi que la marche du personnage principal sera désormais présentée. Les références à la démarche du personnage dans la ville de Berlin sont partout dans le roman. Il y a certes les moments d'abattement à la suite des trois revers que Franz essuie et après lesquels il s'isole et ne bouge plus. Mais chaque fois il s'en remet et repart à la conquête de la ville, adoptant un pas militaire. Le vocabulaire de la marche vigoureuse et militaire est d'ailleurs omniprésent et se reflète jusque dans les titres de certains chapitres, tels que « Franz Biberkopf pénètre dans Berlin », « Franz bat en retraite. Franz joue la chamade aux Juifs », « Hop hop hop, déjà petit cheval regalope », « Troisième prise de Berlin », « En avant, marquez le pas, roulez tambours et formez bataillons », « La citadelle est cernée de toutes parts, on tente bien d'ultimes sorties, simples simulacres toutefois », « Nous partons en enfer avec tambours et trompettes », « Et marquez le pas et droite et gauche et droite et gauche ».

Cette démarche s'accompagne souvent d'une musique de marche militaire ou d'onomatopées mécaniques violentes. Quand Franz va voir la sœur d'Ida, Minna, qu'il finira par violer, sa marche est accompagnée par un « Roum badaboum boum<sup>4</sup> ». Quand, plus tard dans le roman, Franz « marche dans les rues, le pas résolu, gauche droite, gauche droite<sup>5</sup> » pour aller voir Reinhold, son ennemi, sa marche est rythmée par les textes de deux airs militaires populaires<sup>6</sup>. Quand il bat en retraite après avoir été raillé par Reinhold, sa fuite – moins ferme – est ironiquement accompagnée par le même refrain : « tzim boum ratapla<sup>7</sup> ». Le « pas ferme et résolu » apparaît aussi quand Franz, en « petit cheval qui regalope », remarque « combien son pas était ferme, ferme, comme un de la garde. Nous marchons d'un pas bien net comme les autres<sup>8</sup> ».

On pourrait donner beaucoup d'autres exemples du pas de marche adopté par Franz pour ses déplacements dans cette ville qu'il pense devoir conquérir. Ce comportement aveugle, fondé sur la force et la

4. *Ibid.*, p. 43.

5. *Ibid.*, p. 287.

6. La chanson de guerre *Ich hatt einen Kameraden* et *Wenn die Soldaten durch die Stadt marschieren*.

7. Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, *op. cit.*, p. 291.

8. *Ibid.*, p. 161.

violence, est voué à l'échec. L'individu ne peut venir conquérir la ville, mais Biberkopf, dans son attitude bornée, est incapable de le comprendre. Ce n'est qu'au moment où il apprend que sa bien-aimée Mieke a été tuée par Reinhold que le personnage semble se rendre à l'évidence :

Roulez tambours, formez bataillons, marche, marche. Quand les soldats marchent dans la ville, eh pourquoi, eh pour ça, pour le tzim boum et ratapla.

Ainsi j'ai marché droit chez lui [Reinhold], et ainsi il m'a répondu, et c'était mal et c'était maudit, de marcher ainsi.

C'était mal, de marcher ainsi, mal, mal<sup>9</sup>.

Mais Franz ajoute tout de suite que tout ce qui s'est passé n'était pas de sa faute, qu'il n'y pouvait rien. C'est plus tard, à la fin du roman, après avoir subi le « traitement », le déchetage par la mort allégorique, que Franz se dit : « J'aurais pas dû combattre<sup>10</sup>. » Le Franz Biberkopf qui se trouve alors entre la vie et la mort comprend ses erreurs et ce n'est pas la moindre moralité du roman. Dans les pages suivantes, il s'ouvre au refoulé et admet ses fautes, juste avant de mourir et de renaître de ses cendres dans une autre peau grâce à un tour de passe-passe de son auteur, Alfred Döblin.

Le déplacement de Franz Biberkopf dans *Berlin Alexanderplatz* n'a donc rien à voir avec le voyage instructif du roman de formation goethéen, Franz n'apprend rien et commet toujours les mêmes erreurs, il tourne en rond et ce n'est qu'après sa mort allégorique qu'il semble mieux comprendre sa situation. Le narrateur omniscient constate que « Franz restait tel qu'il était, sa course reprenait<sup>11</sup> ». Biberkopf n'évolue pas, il fait du sur-place, il « marque le pas », à l'exemple de la marche militaire. Malgré son attitude dynamique et violente, malgré l'importance des motifs du déplacement dans *Berlin Alexanderplatz*, Biberkopf n'avance pas. Dans sa recension de *Berlin Alexanderplatz* de 1929, le Berlinois Walter Benjamin constate que le rayon des déplacements de Franz autour de l'Alexanderplatz ne dépasse pas mille mètres<sup>12</sup>.

9. *Ibid.*, p. 378-379.

10. *Ibid.*, p. 429.

11. *Ibid.*, p. 390.

12. Walter Benjamin, *La Crise du roman : à propos de « Berlin Alexanderplatz » de Döblin* [1929], dans *Œuvres II*, Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz & Pierre Rusch (trad.), Paris, Gallimard, 2000, p. 194.

L'importance du déplacement de Biberkopf à Berlin a été soulignée dans les recherches consacrées à *Berlin Alexanderplatz*<sup>13</sup>. Dans son ouvrage, Harald Jähner constate que le leitmotiv de la marche de Biberkopf forme l'articulation entre les deux éléments fondamentaux qui s'opposent déjà dans le titre du roman *Berlin Alexanderplatz : histoire de Franz Biberkopf*<sup>14</sup>. C'est-à-dire entre la narration linéaire de l'histoire de Biberkopf et le montage qui juxtapose des éléments hétérogènes le plus souvent en rapport avec la ville de Berlin. La narration linéaire est devenue caduque dans le roman moderne. La réalité à laquelle se confronte le « héros » du roman de ville moderne ne se prête plus à l'expérience structurante ; Biberkopf est en butte à une réalité aux multiples facettes, qui s'étale en largeur sur une vaste surface de « texture illimitée<sup>15</sup> ». Dans son approche unidimensionnelle, le personnage principal de *Berlin Alexanderplatz*, qui prétend assujettir la ville, est condamné d'avance ; il se perd dans les méandres de la ville, il s'égaré, fait du sur-place, tourne en rond et finit par échouer.

Bien que le roman suggère un grand dynamisme, un déplacement permanent de son personnage, l'action n'est rien d'autre que l'éternel retour du toujours pareil, ou ce que Kafka appelle le « *Stehender Sturm* »<sup>16</sup>, « le pas de charge immobile ». Franz Biberkopf évolue dans un présent complet, dans un quotidien ininterrompu qui n'est que transition, qui le fait agir sans trêve et que le personnage n'arrive pas à briser. Cet « à-présent » complet, Döblin l'appelle de ses vœux. Dans son texte théorique *Der Bau des epischen Werks*, concomitant de *Berlin Alexanderplatz*, Döblin souligne que l'œuvre épique cherche

13. Voir Hans-Peter Bayerdörfer, « Der Wissende und die Gewalt: Alfred Döblins Theorie des epischen Werks und der Schluss von *Berlin Alexanderplatz* », dans Matthias Prangel (dir.), *Materialien zu Alfred Döblins « Berlin Alexanderplatz »*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1975, p. 158 et suiv. ; et Peter Bekes, *Alfred Döblin: Berlin Alexanderplatz*, Munich, Oldenbourg, 1995.

14. Harald Jähner, *Erzähler, montierter, soufflierter Text: Zur Konstruktion des Romans « Berlin Alexanderplatz » von Alfred Döblin*, Francfort-sur-le-Main / Berne / New York / Nancy, Peter Lang, 1984. Jähner donne cinquante références sur la marche (*der Gang*) de Biberkopf dans le roman : p. 38, note 75.

15. *Ibid.*, p. 21 et suiv. Jähner emprunte l'expression de « texture illimitée » (*unendlich verbundene Fläche*) à *L'Homme sans qualités* de Robert Musil.

16. Franz Kafka, *Tagebücher 1910-1923*, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 1986, entrée du 20 novembre 1911. Dans leur version pour la « Bibliothèque de La Pléiade » (1984), Marthe Robert et Claude David traduisent par « un assaut mené sur place ».

l'immédiateté absolue, ne présente rien que le présent. Pour lui, chaque lecteur vit l'action d'une œuvre épique au présent, peu importe si le temps de narration est le présent, le passé composé ou l'imparfait<sup>17</sup>.

Dans *Berlin Alexanderplatz*, Döblin met en œuvre cette théorie et utilise les temps de narration de manière indifférente, avec une prépondérance du présent. Cela fait partie de la grande liberté que Döblin revendique pour l'écrivain moderne. Cette liberté arbitraire vise bien sûr à ébranler le concept traditionnel de narration du « prétérit épique », mais le passage à une narration « immédiate » supprime des distinctions très utiles à la narration. Dans l'un de ses ouvrages, Harald Weinrich montre que les temps grammaticaux n'ont rien à voir avec le temps chronologique, mais avec l'attitude qu'ils présentent<sup>18</sup>. Pour le linguiste, le présent fait partie des temps du « commentaire » (*besprochene Zeit*) qui expriment une tension, un engagement du locuteur qui se sent directement concerné. L'imparfait en revanche est le temps du récit (*erzählte Zeit*), de la distance, et exprime une attitude détendue face aux événements relatés. Si Döblin cherche une narration qui se situe dans le présent absolu, il est logique qu'il se serve du présent ; s'il utilise l'imparfait pour les mêmes fins, il banalise une distinction utile pour la (théorie de la) narration<sup>19</sup>. Le présent absolu correspond bien à l'état d'esprit d'un Franz Biberkopf qui ne connaît ni la distance ni la réflexion. Harald Weinrich souligne que, dans l'acquisition du langage, l'enfant apprend beaucoup plus tôt les registres du commentaire que ceux du récit, qui ne lui permettront que plus tard de prendre de la distance<sup>20</sup>. Franz Biberkopf se trouve bien au niveau de l'enfant naïf qui vit dans l'immédiateté et qui ne dispose pas des moyens intellectuels de prendre du recul. Mais nous verrons que cette infantilisation de la narration risque de happer le narrateur aussi bien que le lecteur : dans *Berlin Alexanderplatz*, personne ne prend de distance, qu'il s'agisse de la production ou de la réception, tous affrontent la tempête de la ville sans aucun recul.

17. Alfred Döblin, *Der Bau des epischen Werks*, dans *Aufsätze zur Literatur*, Olten / Fribourg, Walter-Verlag, 1963, p. 111 et suiv.

18. Harald Weinrich, *Tempus – Besprochene und erzählte Zeit*, Stuttgart, Kohlhammer, 1971.

19. Pour cette utilisation sans distinction des temps grammaticaux, voir le chapitre « Hasenheide... », dans Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, *op. cit.*, p. 81-90.

20. Harald Weinrich, *Tempus – Besprochene und erzählte Zeit*, *op. cit.*, p. 50.

L'égarément du personnage principal du roman se répercute également dans la narration. Döblin revendique le caractère illimité et l'absence de toute structure de l'œuvre d'art épique. Pour lui, le roman n'a ni début ni fin et ce n'est que grâce à Dieu et à la limitation du nombre de pages imposé par l'éditeur que le roman trouve une fin<sup>21</sup>. Il souligne qu'il a travaillé sans plan, qu'il a compilé à l'aveugle les passages montés dans *Berlin Alexanderplatz*. Les « motifs aveugles » – *blinde Motive* en allemand –, sans rapport direct avec le contexte et non repris dans la narration, y sont par conséquent nombreux. Le lecteur est sans cesse accaparé par de nouveaux faits et détails qui s'étalent sur la surface du texte sans établir de rapport avec la trame principale du roman, l'histoire de Franz Biberkopf.

Le montage est le moyen idéal pour une telle écriture sans limites. Pour décrire le travail, la démarche du romancier épique, Döblin quitte la terre ferme et recourt à une métaphore du déplacement en mer : « Souvent, on commence une œuvre épique comme un nageur qui se jette à la mer. On ne connaît pas encore l'étendue de la mer, mais on fait confiance à ses propres forces et on a envie de nager<sup>22</sup>. » Walter Benjamin, qui connaissait le texte théorique de Döblin, reprend cette image au début de sa recension de *Berlin Alexanderplatz* :

Pour l'épopée, l'existence est un océan. Rien n'est plus épique que l'océan. Bien entendu, on peut adopter à son égard toute sorte d'attitudes. Par exemple, s'allonger sur la plage, écouter le ressac et ramasser les coquillages qu'il rejette. C'est ce que fait le poète épique. On peut aussi voyager sur l'océan. On peut le faire pour de nombreuses raisons, ou même sans aucune. On peut partir en mer et puis, au large, aucune terre en vue, rien que la mer et le ciel, entreprendre une croisière. C'est ce que fait le romancier. Il est vraiment solitaire et muet. L'homme épique se contente de se reposer<sup>23</sup>.

La recension de Benjamin est probablement le texte le plus cité de la littérature critique consacrée à *Berlin Alexanderplatz*, en général pour valoriser le texte de Döblin. Dans le passage cité, Benjamin prend

21. Alfred Döblin, *Der Bau des epischen Werks*, op. cit., p. 124.

22. *Ibid.*, p. 122. Nous traduisons les extraits de cet ouvrage.

23. Walter Benjamin, *La Crise du roman*, op. cit., p. 188.

pourtant le contrepied de la théorie esthétique exposée par Döblin dans *Der Bau des epischen Werks*. L'écrivain de Döblin, qui se jette à la mer par pure envie de nager sans savoir où il va, ressemble beaucoup plus au romancier solitaire et muet qu'au poète épique tel que le conçoit Benjamin. À l'opposé du poète épique de Benjamin qui reste sur la plage et qui observe, écoute et ramasse, l'écrivain nageur de Döblin ne prend pas de recul. Une autre phrase saillante de la recension de Benjamin corrobore l'impression que les deux contemporains ne parlent pas de la même chose quand ils parlent de l'épique : « Rien, en effet, ne contribue autant à plonger l'homme intérieur dans un dangereux mutisme, rien ne tue aussi radicalement l'esprit de la narration que la place éhontée qu'occupe, dans notre existence à tous, la lecture des romans<sup>24</sup>. »

Quand Döblin se félicite de l'étendue illimitée de l'œuvre épique, il est en contradiction complète avec l'idée que s'en fait Benjamin. Nous nous trouvons au cœur de la réflexion sur la structure de la littérature moderne. La question qui se pose ici est de savoir quelle place il faut attribuer au montage au sein de l'œuvre littéraire. Cette forme moderne de construction ou de déconstruction littéraire, qui est ici présentée par des métaphores de déplacement, doit-elle permettre aux écrivains de prendre le large sans être limités, ou sont-ils plutôt censés être des poètes, au sens du terme allemand *Dichter*, qui restent sur la plage pour ramasser et choisir, pour condenser la réalité, resserrer et structurer les éléments trouvés ?

Pour Harald Jähner, l'image de la mer dans le texte théorique de Döblin est un lapsus intentionnel de sa part<sup>25</sup> : le romancier qui se déplace sur l'étendue illimitée de l'océan va au-delà de ses forces, il se noie, mais il s'agirait, toujours selon Jähner, d'une noyade voulue, car, pour Döblin, l'écrivain épique se fait délibérément « avaler<sup>26</sup> » par son œuvre. C'est le « moi » conscient et structurant de l'écrivain qui disparaît au fond de la masse du matériel mis à disposition dans son texte. Si le « moi structurant » de l'auteur disparaît, le rôle de celui-ci se résume à un travail de médium qui ressent les choses et qui choisit les éléments de l'ouvrage par intuition, son texte lui est « soufflé » par

24. *Ibid.*, p. 190 (nous avons modifié la traduction).

25. Harald Jähner, *Erzählter, montierter, soufflierter Text*, op. cit., p. 119.

26. Alfred Döblin, *Der Bau des epischen Werks*, op. cit., p. 122.

son for intérieur, par des automatismes, des instances au-delà des limites de la conscience de l'individu qui s'abandonne à son langage, le texte se libère de l'emprise de son auteur et l'écriture tend vers l'écriture automatique<sup>27</sup>. L'instance auctoriale disparaît dans la masse du matériel ; les nombreux discours et les voix discordantes que l'on trouve dans *Berlin Alexanderplatz* sont la conséquence logique de cette perte du moi structurant<sup>28</sup>, de sa fragmentation en plusieurs instances de narration difficilement discernables et contradictoires. L'auteur lui-même se perd dans le flux de la masse de son propre matériel incontrôlable<sup>29</sup>. En ce qui concerne la forme de la narration, cela se manifeste aussi à travers l'utilisation de presque toutes les formes grammaticales de la première personne du singulier à la troisième personne du pluriel<sup>30</sup>.

La mise en question du narrateur omniscient, le dieu de la narration du XIX<sup>e</sup> siècle qui dirigeait d'une main ferme et autoritaire la narration linéaire des romans, aboutit ici à un refus de l'individualité créatrice en général. Döblin remplace ce narrateur-dieu par des démiurges et médiums modernes qui se font souffler leurs textes par le langage. Dans la littérature critique de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, de tels théorèmes de la mort, ou du moins de l'absence, de l'auteur structurant et conscient dans le sillage des théories du poststructuralisme intronisent de nouveaux petits démiurges qui créent grâce à leur génie et à leur intuition.

Dans un passage du premier chapitre du livre cinquième, Döblin décrit le flux de la masse anonyme de passants qui est contrôlé par l'agent de police, le « Schupo ». Döblin montre les mouvements ordonnés mais aléatoires de la masse qui traverse l'Alexanderplatz d'est en ouest et l'inverse, puis du nord au sud et vice versa, toujours selon les ordres du Schupo : « une partie atteint sans encombre l'autre rive et poursuit son chemin sur du bois. Tout aussi nombreux ceux qui font marche vers l'est, ils ont nagé dans le sens contraire des autres, il leur est arrivé très exactement la même chose, aucun incident à signaler

27. Harald Jähner, *Erzählter, montierter, soufflierter Text*, op. cit., p. 156, p. 151 et p. 157 (nous soulignons).

28. *Ibid.*, p. 149.

29. *Ibid.*, p. 153.

30. Voir par exemple le chapitre « Relève-toi, esprit défaillant, et remets-toi d'aplomb », dans Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, op. cit., p. 235-237.

toutefois<sup>31</sup>. » L'interchangeabilité des passants est mise en avant : « Le visage des marcheurs de l'est ne se différencie en rien de celui des marcheurs de l'ouest, du sud et du nord, ils échangent aussi bien leurs rôles, et ceux qui, maintenant, traversent la place en direction de chez Aschinger, on pourra les retrouver une heure plus tard devant les galeries Hahn vidées<sup>32</sup>. » Döblin souligne : « Les dénombrer tous et écrire leur destin serait bien difficile, ce ne serait possible que pour certains d'entre eux<sup>33</sup>. » Le narrateur est donc bien conscient qu'il ne pourra jamais donner la description exhaustive de ces « hommes, femmes et enfants », ce qui ne l'empêche pourtant pas de poursuivre par une description des passagers assis dans le tramway donnant lieu à une autre réflexion sur les limites de la narration et de la littérature en général :

Ce qui se passe en eux, qui peut l'établir, un chapitre immense. Et quand on le ferait, à quoi bon ? De nouveaux livres ? Les anciens ne marchent pas, déjà, et en 27 les ventes ont baissé de tant pour cent par rapport à 26. Que l'on prenne simplement les gens qui, personnes privées, ont payé les 20 pfennigs – à l'exception des détenteurs de cartes au mois et des écoliers, lesquels ne paient que 10 pfennigs –, et filent désormais, avec leur poids compris entre un demi-quintal et un quintal, dans leurs habits, avec des sacs, des paquets, des clés, des chapeaux, des dentiers, des bandages herniaires, sur l'Alexanderplatz<sup>34</sup>.

Le narrateur, ou plutôt l'instance de narration, qui nous décrit le flux incessant des passants est bien conscient(e) des limites de sa narration, ce qui ne l'empêche pourtant pas de céder à nouveau à la tentation de donner de nouvelles listes de détails sur la grande ville qui l'obsède, d'accumuler toujours plus de matériel. La question de savoir comment endiguer le flux de détails qui l'envahit ne se pose pas seulement pour Biberkopf, perdu dans la masse amorphe et anonyme qui s'écoule dans les rues de Berlin ; elle se pose également pour le lecteur du roman *Berlin Alexanderplatz*, qui doit faire le travail conscient que l'auteur Döblin refuse de faire en déléguant son travail de composition à cette instance créatrice qui agirait intuitivement : mais en

31. *Ibid.*, p. 170.

32. *Ibid.*

33. *Ibid.*

34. *Ibid.*, p. 170-171.

l'absence d'un auteur structurant, on se demande qui garantit la qualité du travail aveugle et intuitif du démiurge. Comment échapper à la contingence, à l'aléatoire ? Comment le lecteur pourra-t-il déceler les correspondances établies entre les éléments montés par cette instance intuitive ?

La théorie de la narration qui a recours à un démiurge créateur en remplacement de l'écrivain ne rappelle pas seulement l'esthétique du génie du *Sturm und Drang*, elle a également des affinités avec la théorie de l'historicisme du XIX<sup>e</sup> siècle ou du positivisme, qui prétendaient montrer l'histoire en tant que telle, en toute objectivité, sans aucune aspiration pédagogique ou moralisatrice, le travail des historiens historicistes se résumant à collectionner et à archiver les faits et les documents. Pour Leopold von Ranke, le premier représentant de cette école, l'historien ne devait ni expliquer ni critiquer le cours de l'histoire. Pour lui, Dieu seul garantissait la cohérence des faits accumulés<sup>35</sup>. Quand Döblin explique dans son texte théorique à quel point les documents et les faits l'impressionnent parce qu'ils émanent du « grand narrateur épique qu'est la nature », quand il fait savoir que comparé à ce travail épique de la nature il se sent tout petit sachant qu'il ne peut pas faire mieux et que, par conséquent, il ne peut s'empêcher de recopier des pages entières de dossiers<sup>36</sup>, Döblin adopte la position du narrateur historiciste qui met des faits et des documents à disposition sans avoir l'intention de les structurer. Nous comprenons mieux pourquoi l'auteur se noie, tout comme son personnage principal, dans la masse du matériel ou, pour revenir à la terre ferme, pourquoi les deux se perdent et se désagrègent dans leur marche à travers Berlin<sup>37</sup>.

L'écrivain Winfried Georg Sebald voit dans la masse de faits accumulés dans les textes de Döblin la recherche d'un « monumentalisme historiciste<sup>38</sup> ». Il constate que les « correspondances, parallèles et analogies » ne sont pas garanties dans les œuvres de Döblin et que la

35. Leopold von Ranke, *Weltgeschichte*, 9. Teil, 2. Abteilung, *Über die Epochen der neueren Geschichte*, Leipzig, Duncker und Humblot, 1888, p. 5, voir aussi p. 105.

36. Alfred Döblin, *Der Bau des epischen Werks*, op. cit., p. 113 et suiv.

37. Voir Peter Bekes, *Alfred Döblin: Berlin Alexanderplatz*, op. cit., p. 54.

38. Winfried Georg Sebald, *Der Mythos der Zerstörung im Werk Döblins*, Stuttgart, Klett, 1980, p. 138 et suiv.

mise en relation des matières montées qui insuffle de la vie au matériel inanimé ne se produit que de manière très aléatoire<sup>39</sup>. Sebald critique le manque de structure dans les romans où la narration est inondée par d'énormes masses de matériel. Pour lui, les descriptions d'actions contingentes transforment l'idée de la croissance naturelle chère au XIX<sup>e</sup> siècle en prolifération incontrôlée<sup>40</sup>. Sebald établit dans cette accumulation sans limites un parallèle avec la production capitaliste. L'écrivain qui devrait s'opposer à l'ordre de production capitaliste s'y assimile et échoue. Face à la masse de matières déployées, Döblin ne trouverait plus de fin et serait obligé de recourir à des catastrophes pour s'en affranchir et pour terminer ses romans. Bien que ce verdict de Sebald ne vise pas en premier lieu *Berlin Alexanderplatz*<sup>41</sup>, la fin de ce roman semble également résulter d'un trop-plein de matière, le montage incontrôlé devient incontrôlable. Pour sortir son personnage de l'impasse ou plutôt du labyrinthe où il fait du sur-place, Döblin le fait déchiqueter par la mort pour le ressusciter ensuite. Ce n'est que par cette fin abrupte et inexplicable que Döblin arrive à clore son roman. Dans ce passage clé, les métaphores du déplacement sont encore foisonnantes :

Nous sommes au terme de cette histoire. Elle aura duré, mais il fallait qu'elle s'étire et s'étire toujours davantage pour atteindre ce point culminant, cette renverse à partir de quoi la lumière tombe sur tout le reste.

Nous avons marché le long d'une avenue sombre, au début pas un réverbère ne brillait, on savait seulement qu'il fallait marcher ici, puis peu à peu tout s'éclaire, pour finir le réverbère est là, alors enfin on lit la plaque de rue juste au-dessous. Ce fut un processus de révélation d'un genre particulier. Franz Biberkopf ne marcha pas le long de la rue tout comme nous. Il courut droit devant, cette avenue sombre, il se cogna contre les arbres, et plus il courait, plus il se cognait contre les arbres. Il faisait déjà sombre, et comme il se cognait contre les arbres, il fermait les yeux, horrifié. Et plus il se cognait, plus il pressait les paupières, toujours plus horrifié. La tête criblée, ayant presque perdu ses esprits, il finit pourtant par arriver. Quand il s'effondra, il

39. *Ibid.*, p. 133.

40. *Ibid.*

41. *Ibid.*

ouvrit les yeux. Alors le réverbère jetait sa clarté au-dessus de lui, et il pouvait lire la plaque<sup>42</sup>.

Bien qu'il puisse paraître en contradiction avec la théorie exposée dans *Der Bau des epischen Werks* du fait que, dans ce passage, il est question de « terme » de l'histoire et de l'« arrivée » du personnage, cet extrait est en adéquation avec la théorie döblinienne. Le narrateur, le lecteur et le personnage y sont présents, leur démarche, la façon de se déplacer dans le roman, les distingue. Le narrateur et son lecteur, ici rassemblés dans le pronom personnel « nous », savent qu'il fallait marcher dans le roman pour arriver au dénouement où tout s'éclaire. Pour cela, narrateur et lecteur ont d'abord dû accepter que tout s'étire, que l'action ne suit pas toujours un fil conducteur de narration linéaire, mais s'élargit. Dans son texte théorique, Döblin souligne que le lecteur accompagne le processus de production de l'œuvre épique et assiste donc, *in statu nascendi*, avec l'auteur, au processus de révélation<sup>43</sup>. Le personnage, quant à lui, court « droit devant », aveuglément, se cognant contre les obstacles qui se dressent sur son parcours, et ce n'est qu'après s'être effondré, la tête criblée, qu'il arrive à lire la même plaque de rue que le narrateur et le lecteur. La fin du roman semble prendre l'allure d'un roman de formation gothéen. Mais à la différence de la forme traditionnelle de ce genre, cette fin ne nous apprend rien, ne véhicule pas de message, c'est peut-être cela qui en fait un roman au « stade extrême, le plus vertigineux [...] ultime du vieux roman de formation<sup>44</sup> ». Il est certes question d'une plaque de rue qui est révélée grâce à une sorte d'illumination, mais le lecteur n'apprend rien quant à l'enseignement prodigué par la plaque. La « lumière qui tombe sur l'ensemble », à la fin du roman, n'est pas claire, le « point culminant », le « point de renverse » (*Umschlagspunkt*) qui provoque cette illumination ne résulte pas logiquement de ce qui précède tout au long du roman.

Dès les premières recensions à propos de *Berlin Alexanderplatz*, cette fin qui voit ressusciter un Franz-Karl Biberkopf métamorphosé et pourvu d'un second prénom après la mort annoncée du personnage

42. Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, *op. cit.*, p. 443.

43. Alfred Döblin, *Der Bau des epischen Werks*, *op. cit.*, p. 123.

44. Walter Benjamin, *La Crise du roman*, *op. cit.*, p. 197 (nous avons modifié la traduction).

fut la cible d'attaques parfois acerbes. Les critiques estimèrent que la fin n'était pas convaincante, que ce dénouement inattendu de *deus ex machina* demandait au lecteur une foi aveugle. On reprocha à Döblin d'avoir anesthésié sa propre pensée critique et rationnelle pour en arriver là<sup>45</sup>. Döblin semblait pour sa part préconiser une fin inexplicable et transcendante : dans une lettre, il explique que l'action du roman avait malgré lui pris une tournure inattendue, qu'il avait perdu la main et que le dualisme de cette fin était inévitable<sup>46</sup>. Le passage que nous venons de voir n'est pourtant pas compatible avec cette explication de la fin du roman dans laquelle il est question de « processus de révélation ». La « révélation », la naissance d'un nouveau Franz-Karl Biberkopf n'est en rien la conséquence d'un processus que le lecteur aurait pu suivre rationnellement. La plaque de rue n'étant pas lisible, le lecteur ne comprend pas en quoi le sort du nouveau Franz-Karl serait différent du premier. Les toutes dernières lignes du roman soulignent qu'autour du personnage la ville n'a pas changé. Le processus, l'action du roman, est interrompu de manière inexplicable et le lecteur ne comprend pas pourquoi Franz succombe de cette manière pour ensuite renaître de ses cendres. Le roman, qui semble présenter une évolution réaliste du personnage, prend une tournure religieuse d'abord, voire mystique. La présentation réaliste ou plutôt naturaliste de la grande ville est ici en contradiction avec le destin du personnage. Cette fin « dualiste » du roman a également fait couler beaucoup d'encre dans les articles et ouvrages consacrés à *Berlin Alexanderplatz*, sans trouver d'explication convaincante<sup>47</sup>. C'est encore Döblin lui-même qui en donne l'explication la plus simple : dans *Der Bau des epischen Werks*, il déclare que le narrateur épique moderne peut laisser mourir son personnage et le ressusciter le lendemain<sup>48</sup>. Pour Döblin, le bon écrivain doit dans un premier temps se rapprocher de la réalité pour la « transpercer » ; dans un deuxième temps, il ne doit pas

45. Voir Matthias Prangel (dir.), *Materialien zu Alfred Döblin « Berlin Alexanderplatz »*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1975, p. 58, p. 64 et p. 74.

46. *Ibid.*, p. 42. Döblin donne encore d'autres explications : voir Gabriele Sander (dir.), *Alfred Döblin: Berlin Alexanderplatz, Erläuterungen und Dokumente*, Stuttgart, Reclam 16009, 1998, p. 115 et suiv.

47. Voir par exemple Hans-Peter Bayerdörfer, « Der Wissende und die Gewalt », art. cité, p. 158 et suiv.

48. Alfred Döblin, *Der Bau des epischen Werks*, op. cit, p. 124.

simplement rendre compte de la réalité, mais passer au-delà de la simple description réaliste, voire naturaliste<sup>49</sup>, il doit prendre son envol, se détacher des faits qui ne sont que les éléments de base de son inspiration.

Le concept de « transpercement de la réalité » que Döblin développe ici ressemble beaucoup à celui de « destruction de la réalité » (*Wirklichkeitszertrümmerung*) utilisé par son contemporain expressionniste Gottfried Benn pour expliquer la force libératrice de la parole poétique<sup>50</sup>. Ce que le discours de Benn de 1951 représente pour la poésie, le texte théorique de Döblin l'est pour la théorie du roman expressionniste. Les deux écrivains expressionnistes délèguent le processus de création finale et par conséquent de production de sens à des instances qui ne sont plus contrôlées par le travail conscient de l'auteur. Pour Gottfried Benn, ce sont les fameuses « *Flimmerhaare* », les « poils aux lueurs », qui permettent au moi lyrique d'établir un contact intuitif avec une réalité poétique autre que la réalité quotidienne. Pour Döblin, le processus de création glisse d'un moi observant, tâtonnant, réfléchissant vers une instance poétique (*dichtende Instanz*)<sup>51</sup> qui génère de la prose dense et profonde et qui, nous l'avons vu, fait perdre le contrôle à l'auteur conscient, qui se noie, qui se fait avaler par son œuvre. Dans le roman, ces strates de la création épique seraient donc d'un côté les listes de faits, le matériel immense mis à disposition par le moi conscient, et de l'autre le travail en profondeur de l'instance inexplicable, qui établirait les correspondances entre ces éléments et assurerait la cohérence du texte.

Pour en finir avec le « toujours plus » de matériel accumulé, pour « transpercer » le surplus de réalité montée dans le roman, son auteur doit avoir recours à une fin de *deus ex machina* qu'il attribue à une instance de narration supérieure, transcendante. La fin se joue donc forcément « au ciel des personnages de roman<sup>52</sup> », où l'on peut laisser mourir son personnage et le ressusciter le lendemain. Mais la fumée qui se dégage de ce sacrifice de la narration rationnelle, structurante

49. *Ibid.*, p. 107 et p. 132.

50. Gottfried Benn, *Probleme der Lyrik* [1951], dans *Gesammelte Werke*, 4. *Reden und Vorträge*, Wiesbaden, Limes, 1968, p. 1076.

51. Alfred Döblin, *Der Bau des epischen Werks*, *op. cit.*, p. 120.

52. Walter Benjamin, *La Crise du roman*, *op. cit.*, p. 197.

et critique n'aveugle pas seulement l'auteur et son personnage ; le lecteur aussi reste pantois devant cette fin dualiste.

Dans son ouvrage *Sur le concept d'histoire*, Walter Benjamin critique l'idée de l'histoire universelle de l'historicisme qui « mobilise la masse des faits pour remplir le temps homogène et vide ». Il lui oppose le travail de l'historien matérialiste « qui ne saurait renoncer au concept d'un présent qui n'est point passage, mais arrêt et blocage du temps<sup>53</sup> ». Au mouvement perpétuel tel que nous le trouvons dans *Berlin Alexanderplatz*, Benjamin oppose le blocage qui arrête l'écoulement du temps homogène et dénué de sens pour construire ce qu'il appelle des « images dialectiques ».

Dans son *Livre des passages*, le chef-d'œuvre inachevé entièrement composé de passages et de citations, conçu à la même période que le *Berlin Alexanderplatz* de Döblin, Benjamin développe sa propre théorie du montage<sup>54</sup>. Le concept de construction qui est au centre de ses réflexions se distingue de celui de Döblin. Contre l'accumulation prétendument inconsciente de faits que Döblin revendique, Benjamin prône une construction consciente d'images dialectiques, de constellations qui ne sont pas arbitraires et qui arrêtent le cours aveugle de l'histoire pour laisser place à la réflexion. Ce sont les constellations dialectiques, contradictoires qui provoquent cette tension et l'arrêt de l'écoulement d'un temps homogène.

En littérature, il s'agit de savoir où s'arrête le travail de compilation qui se réduit à reproduire des listes de faits ou à recopier des documents complets, à l'instar de Döblin<sup>55</sup>, et où commence celui de l'écrivain qui compose et crée. Pour Benjamin, le montage doit être le fruit d'un travail qui consiste à « prêter l'oreille pendant de nombreuses années à chaque citation fortuite, à chaque mention fugitive d'un livre<sup>56</sup> ». Pour décrire ce travail, il a encore recours à une métaphore marine : « Être dialecticien signifie avoir le vent de l'histoire dans les voiles. Les voiles sont les concepts. Mais il ne suffit pas de

53. Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire* [1942], dans *Œuvres III*, Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz & Pierre Rusch (trad.), Paris, Gallimard, 2000, p. 440 et suiv.

54. Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle : le livre des passages* [1939], Paris, Les éditions du Cerf, 2002.

55. Voir Alfred Döblin, *Der Bau des epischen Werks*, *op. cit.*, p. 113 et suiv.

56. Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 478 (N 7, 4).

disposer des voiles. Ce qui est décisif, c'est l'art de savoir les mettre<sup>57</sup>. » Il ne suffit donc pas de disposer des concepts ou des faits, du matériel pour le montage, il faut savoir les tendre, les mettre en relation dans le travail artistique. C'est ce travail de composition qui distingue l'œuvre d'art de la compilation aléatoire. La littérature ne doit pas dédoubler ni entrer en concurrence avec ce qu'on appelle la réalité, elle ne doit pas reproduire la contingence par mimétisme naturaliste. Le travail de l'écrivain consiste au contraire à maîtriser, à arrêter le flux incessant des stimuli qui envahissent l'homme moderne et lui permettent de se rendre compte de sa situation. Cela vaut à plus forte raison à l'époque d'Internet. Cette approche consciente et critique se distingue de celle de l'historicisme, qui accumule les faits tout en espérant que Dieu leur insufflera un sens, elle se distingue *a fortiori* du travail de Döblin dans *Berlin Alexanderplatz*, où le monde réaliste, voire naturaliste, de Franz Biberkopf finit par s'écrouler pour céder la place à un monde transcendant dans lequel le lecteur, du moins celui qui n'a pas la foi et qui ne croit pas aux miracles, ne peut le suivre. Le sens du roman, la « révélation » finale surgit de l'effondrement de l'observation et de la compréhension rationnelle.

Pour terminer, c'est encore un regard sur le mode du déplacement, celui du flâneur, qui nous aide à mieux cerner les différences avec la démarche de Franz Biberkopf. Dans son essai *Sur quelques thèmes baudelairiens*, Walter Benjamin explique que l'homme moderne des foules incarne le destin que connaît le flâneur une fois coupé de son contexte habituel : « L'homme des foules n'est pas un flâneur. Loin d'être nonchalant, il est maniaque<sup>58</sup>. » Le fait d'avoir perdu sa nonchalance dans les masses, de s'être fait « coudoyer par les foules », est, pour Baudelaire, l'expérience la plus importante de sa vie, et sa réaction est violente : « Baudelaire se retourne contre la foule ; il le fait avec la rage impuissante de celui qui se bat contre la pluie ou le vent<sup>59</sup>. » Franz Biberkopf en est bien l'avatar, un avatar abruti certes, car tandis que Baudelaire fait l'expérience que le prix à payer pour accéder à la sensation de la modernité est « la destruction de l'aura dans l'expérience

57. *Ibid.*, p. 491 (N 9, 8).

58. Walter Benjamin, *Sur quelques thèmes baudelairiens* [v. 1940], dans *Œuvres III*, op. cit., p. 356.

59. *Ibid.*, p. 390.

vécue du choc<sup>60</sup> », Franz Biberkopf n'apprend rien et continue de marcher aveuglément contre la pluie et le vent. Pour Benjamin, ce sont la société de masse et la production de masse qui sont à l'origine du comportement maniaque et de l'aliénation moderne. Le travail de l'ouvrier à la chaîne se réduit à réagir et à parer les chocs : « À cette expérience vécue du choc telle que la vit le passant au milieu de la foule correspond "l'expérience vécue" du travailleur aux prises avec la machine<sup>61</sup>. » Benjamin cite Marx qui constate que « les ouvriers apprennent à adapter "leurs mouvements au mouvement continu et uniforme de l'automate"<sup>62</sup> ». Or il n'est pas du ressort de l'écrivain d'alimenter cette chaîne ni de fournir des informations et des listes de faits en continu, mais tout au contraire il lui faut arrêter le déroulement uniforme et aveugle des événements en créant des constellations critiques, des images dialectiques qui interrompent le mouvement perpétuel pour créer un espace propice au recul et à la réflexion. L'écrivain épique doit rester sur la plage pour écouter la mer. C'est à l'art et à la littérature de transformer les expériences vécues au quotidien (*Erlebnis*) en expériences profondes (*Erfahrung*) en les « utilisant<sup>63</sup> » et surtout en les « tendant », en mettant les voiles dans des constellations dialectiques. Benjamin est conscient que, avec le constat de la disparition de la littérature auratique dans la modernité, le retour à une flânerie qui cherche des illuminations épiphoniques n'est plus envisageable ; l'écrivain a, ou devrait désormais avoir, une vision plus pragmatique de son propre rôle. L'expérience de la perte de l'aura dans le choc de la modernité fait de l'écrivain un artiste qui n'est plus à la recherche d'expériences religieuses et mystiques, mais politiques et sociales. De l'attitude nonchalante du flâneur, Benjamin souhaite retenir le recul qui permet de prendre de la distance.

Dans *Berlin Alexanderplatz*, les choses se présentent autrement : avec l'homme des foules Franz Biberkopf, tous les acteurs aussi bien au niveau de la production que de la réception esthétique sont confrontés

60. *Ibid.*

61. *Ibid.*, p. 363 et suiv. Pour Benjamin, le même principe d'enchaînement est à l'œuvre au cinéma : « Le processus qui détermine, sur la chaîne d'usine, le rythme de la production est à la base même du mode de réception conditionné par le cinéma », *ibid.*, p. 361.

62. *Ibid.*, p. 362.

63. Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 476 (N 1a, 8).

à la contingence, à la masse anonyme des éléments montés dans le roman. Il est donc d'autant plus surprenant que ce soit justement Franz Biberkopf, l'homme qui porte les stigmates de l'aliénation moderne, qui vive une « ré-auratisation » inattendue. Une fin ouverte ou fragmentaire se serait imposée pour *Berlin Alexanderplatz*, mais fidèle à sa thèse selon laquelle Dieu seul (ou l'éditeur)<sup>64</sup> peut aider l'auteur qui déclare forfait à trouver une fin pour ses œuvres « épiques », Döblin accorde une rédemption religieuse à son personnage. Celui qui ne peut plus faire d'expériences a recours à la transcendance et au mysticisme. Par ce grand écart entre exigences avant-gardistes et retour à une narration auratique prémoderne, par son penchant pour la contingence et l'arbitraire, le roman de Döblin est un important ouvrage avant-coureur de certains concepts poststructuralistes et de *l'anything goes* de la postmodernité.

### Bibliographie

- BAYERDÖRFER Hans-Peter, « Der Wissende und die Gewalt: Alfred Döblins Theorie des epischen Werks und der Schluss von "Berlin Alexanderplatz" », dans Matthias Prangel (dir.), *Materialien zu Alfred Döblins « Berlin Alexanderplatz »*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1975, p. 150-185.
- BEKES Peter, *Alfred Döblin: Berlin Alexanderplatz*, Munich, Oldenbourg, 1995.
- BENJAMIN Walter, *La Crise du roman : à propos de « Berlin Alexanderplatz » de Döblin* [1929], dans *Œuvres II*, Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz & Pierre Rusch (trad.), Paris, Gallimard, 2000
- , *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle : le livre des passages* [1939], Jean Lacoste (trad.), Paris, Les éditions du Cerf, 2002.
- , *Sur quelques thèmes baudelairiens* [v. 1940], dans *Œuvres III*, Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz & Pierre Rusch (trad.), Paris, Gallimard, 2000.
- , *Sur le concept d'histoire* [1942], dans *Œuvres III*, Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz & Pierre Rusch (trad.), Paris, Gallimard, 2000.
- BENN Gottfried, *Probleme der Lyrik* [1951], dans *Gesammelte Werke*, 4. *Reden und Vorträge*, Wiesbaden, Limes, 1968.

64. Voir Alfred Döblin, *Der Bau des epischen Werks*, op. cit., p. 124.

- DÖBLIN Alfred, *Der Bau des epischen Werks*, dans *Aufsätze zur Literatur*, Olten / Fribourg-en-Brigau, Walter-Verlag, 1963.
- , *Berlin Alexanderplatz : histoire de Franz Biberkopf* [*Berlin Alexanderplatz: Die Geschichte vom Franz Biberkopf*, Munich, Deutscher Taschenbuch Verlag, 2009], Olivier Le Lay (trad.), Paris, Gallimard, 2009.
- JÄHNER Harald, *Erzähler, montierter, soufflierter Text: Zur Konstruktion des Romans « Berlin Alexanderplatz » von Alfred Döblin*, Francfort-sur-le-Main / Berne / New York / Nancy, Peter Lang, 1984.
- KAFKA Franz, *Tagebücher 1910-1923*, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 1986.
- PRANGEL Matthias (dir.), *Materialien zu Alfred Döblin « Berlin Alexanderplatz »*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1975.
- RANKE Leopold von, *Weltgeschichte*, 9. Teil, 2. Abteilung, *Über die Epochen der neueren Geschichte*, Leipzig, Duncker und Humblot, 1888.
- SANDER Gabriele (dir.), *Alfred Döblin: Berlin Alexanderplatz, Erläuterungen und Dokumente*, Stuttgart, Reclam 16009, 1998.
- SEBALD Winfried Georg, *Der Mythos der Zerstörung im Werk Döblins*, Stuttgart, Klett, 1980.
- WEINRICH Harald, *Tempus – Besprochene und erzählte Zeit*, Stuttgart, Kohlhammer, 1971.

