



**HAL**  
open science

## Berlin dans la bande dessinée française contemporaine

Lambert Barthelemy

► **To cite this version:**

Lambert Barthelemy. Berlin dans la bande dessinée française contemporaine. Vivre et représenter Berlin aujourd'hui : Tentatives francophones d'épuisement d'un paysage urbain, Apr 2023, Montpellier, France. hal-04472121

**HAL Id: hal-04472121**

**<https://hal.science/hal-04472121v1>**

Submitted on 22 Feb 2024

**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.

# Berlin dans la bande dessinée française contemporaine

(la forme d'une ville  
Change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel)

Charles Baudelaire, « Le Cygne »

Le dernier quart de siècle a vu paraître en langue française un nombre considérable de bandes dessinées consacrées de près ou de loin à Berlin et portant même, pour la plupart, Berlin comme un étendard dans leur titre. Il n'est pas jusqu'à Blake et Mortimer<sup>1</sup> ou encore Corto Maltese<sup>2</sup> qui n'y aient récemment traîné leurs guêtres. Si l'engouement est bien réel, encore faut-il essayer de déterminer de quoi il est constitué. En m'appuyant sur deux trilogies et trois *one shot*<sup>3</sup>, je propose d'interroger simplement les représentations de la ville que ces bandes élaborent ainsi que les perceptions, les légendes et les imaginaires qu'elles mobilisent ou démettent.

L'intérêt des dessinateurs et scénaristes français pour Berlin ne date cependant pas du début du nouveau millénaire. Des livres comme ceux de Varenne ou de Frédéric Lère y situaient déjà leurs récits militants ou leurs fantasmes dystopiques au cours des années 80<sup>4</sup>. Mais il s'est sans doute intensifié parallèlement à deux évolutions majeures qui ont touché le monde de la bande dessinée allemande – l'émergence de Berlin au rang de scène graphique à part entière et la reconnaissance culturelle (enfin) accordée en Allemagne aux littératures graphiques en général, dynamique institutionnelle qui se traduit notamment par l'intégration d'artistes illustrateurs dans le réseau des écoles d'art<sup>5</sup>. Du « boom » berlinois, il faut encore préciser qu'il a principalement concerné la production alternative et indépendante, et

---

<sup>1</sup> José-Louis Bocquet, Jean-Luc Fromental et Antoine Aubin, *Huit heures à Berlin*, Blake et Mortimer, 2022.

<sup>2</sup> Hugo Pratt, Juan Díaz Canales et Rubén Pellejero, *Corto Maltese. Nocturnes berlinois*, Casterman, 2022.

<sup>3</sup> Michel Koeniguer et Fabien Alquier, *Berlin sera notre tombeau*, 3 volumes parus chez Paquet, 2019-2022 : *Neukölln*, *Furia Francese*, *Les Dernier païens* / Marvano, *Berlin*, 3 volumes parus chez Dargaud, 2007-2008 / Nicolas Juncker, *Seules à Berlin*, Casterman, 2020 ; Zeïna Abirached et Mathias Énard, *Prendre refuge*, Casterman, ; Mathilde Ramadier et Alberto Madrigal, *Berlin 2.0*, Futuropolis, 2016.

<sup>4</sup> Frédéric Lère, *Occupée !*, Futuropolis, 1982 ; Varenne, *Berlin Strasse*, Albin Michel, 1983.

<sup>5</sup> Anke Feuchtenberger à Hamburg, Henning Wagenbreth à Berlin, Hendrick Dorgathen à Kassel, Martin tom Dieck à Essen, Atak à Halle.

qu'il fut largement impulsé par des artistes originaires de la partie Est de la ville<sup>6</sup>. Si à ce titre l'école d'art de Weißensee a pu jouer un rôle déterminant dans l'émergence de la scène berlinoise, il n'est pas pour autant possible de parler d'une « école de Berlin » qui serait unifiée par un style, une intention ou une filiation. Il s'agit plutôt d'une nébuleuse hétérogène et dynamique, sans véritable intention commune, mais dont les énergies créatrices et éditoriales ont convergé dans le contexte historique particulier de la Réunification. Cette évolution corrobore en fait, bien qu'avec un léger décalage temporel, la dynamique de légitimation des littératures graphiques qui traverse de façon caractéristique les cultures transmédias du monde contemporain. De ce point de vue, la transformation récente de Berlin en un centre de production et de diffusion remarquable<sup>7</sup> complète et peut-être surtout relaye l'évolution engagée en France, en Belgique, en Angleterre ou aux USA depuis les années 70.

Dans ce *coming of age* de la BD en Allemagne en général et à Berlin en particulier<sup>8</sup>, le rôle joué par des personnalités et des auteurs expatriés n'est pas à négliger – on peut ainsi penser au rôle important qu'a joué la Française Laetita Graffart<sup>9</sup> dans la construction de la scène berlinoise et dans la création et l'animation de réseaux franco-allemands. Elle fut notamment impliquée dans la création de la librairie *Modern Graphics* et du festival ComicInvasion, et elle publia, à partir de 2015, plusieurs numéros du fanzine dessiné franco-allemand *Beton*. Ce genre de présence internationale rappelle de toute évidence la situation de la ville sous la République de Weimar, quand Berlin était la capitale de l'avant-garde artistique

---

<sup>6</sup> Cela n'a d'ailleurs rien d'étonnant si l'on songe à la place qu'avait conservée l'enseignement des techniques traditionnelles d'impression, du graphisme et des arts du livre dans la formation artistique des pays de l'Est.

<sup>7</sup> Outre Berlin les autres centres majeurs de publication en Allemagne sont Hambourg, Cologne et Munich.

<sup>8</sup> Le décollage du roman graphique allemand depuis le début du millénaire peut prendre les noms de Reinhard Kleist, Ulli Lust, Simon Schwartz, Flix, Sascha Hommer, Anna Haifisch, Jens Harder, Mawil, Nadia Budde, Barbara Yelin, Aisha Franz, Andreas Michalke, CX Huth, OL... Plusieurs d'entre eux sont notamment regroupés dans le collectif Monogatari, une tendance à la bande dessinée de style documentaire s'est développée qui se concentre non seulement sur le modèle très réussi de la narration autobiographique, mais aussi sur l'observation phénoménologique.

<sup>9</sup> Laetita Graffart, Française expatriée en 2012 et morte accidentellement en 2021.

européenne et expérimentait *simultanément* de nombreuses propositions novatrices<sup>10</sup>. Or il n'a échappé à aucun observateur que durant la décennie de la Réunification et du Chantier Général, Berlin a su retrouver cette dynamique d'attraction et devenir *la* scène artistique émergente en Europe. Pauvre, mais sexy, comme on disait alors...

La bande dessinée qui fut produite dans ce contexte culturel singulier, souvent assimilé à un deuxième âge d'or de la ville, s'est orientée sur les tendances qui dominent la littérature graphique internationale depuis trois ou quatre décennies maintenant, tendances qui cherchent d'ailleurs souvent à se tresser ensemble et à imbriquer l'une dans l'autre histoire de la sensibilité et politique minoritaire. Les récits allemands ont ainsi suivi d'une part la voie « confessionnelle », celle des nouveaux discours du sujet, de la nouvelle subjectivité, du biographique compliqué – et de l'identité fragile, incertaine, malade ou précaire du monde hypermoderne ; et d'autre part celle du récit documentaire, du reportage, de l'enquête historique, du récit factuel – toutes formes de narration que j'aimerais appeler de « confrontation »<sup>11</sup>. Ils ont enfin souvent choisi de faire entendre des voix anonymes et des mémoires mineures, d'évoquer des vies clandestines et de mobiliser un imaginaire subalterne de la grande ville, d'une façon qui n'est pas sans rappeler ces passants de la Modernité berlinoise que furent Brecht, Benjamin et Hessel.

Je mentionne simplement cela pour mémoire et en manière d'introduction, car je ne traiterai pas de l'émergence d'une production allemande riche, structurée<sup>12</sup>, indépendante, et de tout ce qui relève d'une véritable « politique des auteurs » Outre-Rhin, bien que celle-ci puisse concerner ici ou là directement la production en langue

---

<sup>10</sup> Voir le livre de Boris Grésillon, *Berlin métropole culturelle*, Belin, 2002.

<sup>11</sup> La création du collectif Monogatari en 1999 a notamment contribué à développer cette tendance. Les membres fondateurs, les dessinateurs Mawil, Tim Dinter, Kathi Käppel, Jens Harder, Ulli Lust et Kai Pfeiffer étaient étudiants de l'école d'art de Weißensee. Le collectif a été dissous en 2005. Au nombre de leurs publications, on peut mentionner *Alltagsspionage*, Monogatari, Berlin 2001 et *Comicroportagen aus Basel*, Monogatari, Berlin 2004.

<sup>12</sup> Le *Deutscher Comic Verein*, qui a été fondé en 2014 à Berlin, œuvre en faveur de la reconnaissance de la bande dessinée comme forme d'expression artistique et pour son développement. Parmi les maisons d'édition remarquables par leur production on peut citer Reprodukt, Avant Verlag, Edition Moderne, ou encore Rotopol.

française<sup>13</sup>. C'est sur les perceptions et les représentations *françaises* de Berlin que je centrerai mon propos, sur des discours d'*extériorité* culturelle et linguistique, ce qui écarte *de facto* la pléthorique production *allemande* sur Berlin – et par exemple les *Mythes berlinois* de Reinhard Kleist<sup>14</sup>. Mais la situation propice qu'offrait la scène berlinoise au tournant des siècles a conditionné au moins partiellement l'intérêt que les artistes français ont alors manifesté pour la ville et devait à ce titre être mentionnée.

Si l'on envisage sans prétention à l'exhaustivité ou à la systémativité les réponses françaises à la « renaissance » historique de la ville, non à sa restauration mais bien à sa *réinstauration* et à sa *visibilisation* générale, il me semble que l'on peut distinguer assez nettement deux types d'approche, aux perspectives et aux imaginaires bien distincts. Un premier groupe de récits choisit de réinvestir directement l'histoire de la ville durant la période nazie en se fixant tout particulièrement sur la bataille de Berlin, c'est-à-dire sur la *destruction* de la ville. Ces bandes dessinées ramènent la représentation à l'année zéro, à ses immenses champs de ruines et aux destins complexes et brisés des survivants. Elles mettent en



scène une ville anéantie, vaincue et occupée, qui n'a plus vraiment de passé et qui n'a pas la moindre perspective de futur : « une guerre n'est pas finie quand les canons se taisent » dit une vignette d'ouverture du tome 2 de *Berlin* (Marvano, 2007-2008). En se focalisant sur l'écroulement de

l'univers national-socialiste et le devenir-ruine de la ville, en le racontant à nouveaux frais, ces histoires françaises mettent en regard de l'image contemporaine de Berlin, celle d'une métropole ouverte, attractive et follement créative, une autre image, violente, douloureuse et originelle de ville maléfique et

---

<sup>13</sup> Je pense au cas de Sylvain Mazas, auteur français résidant à Berlin, naturalisé allemand en 2014, dont le premier livre parut en Allemagne et en allemand au Mückenschwein Verlag, avant de sortir en France chez Delcourt. *Ce livre devrait me permettre de résoudre le conflit au proche orient, d'avoir mon diplôme et de trouver une femme*, Vraoum, 2012 & 2016. <https://sylvainmazas.net/>

<sup>14</sup> Reinhard Kleist, *Berliner Mythen*, Carlsen Comics, 2016 par exemple, ou Tim Dinter, *Lästermaul & Wohlstandskind*, qui paraît dans le *Tagesspiegel*, ou bien encore *Der Flâneur*, qui paraît dans la *FAZ* Berlin. Plusieurs dizaines de livres consacrés à Berlin sont ainsi sortis en 2018.

brutalement *effacée* – un peu à la façon d’un *memento mori*. Les récits en question – *Seules à Berlin*, *Berlin sera notre tombeau*, *Berlin* – insistent tous graphiquement sur cet état d’anéantissement, topographique et humain, de Berlin en 1945. Tout y est en miettes dans les cases, des rues entières aux objets les plus triviaux, des monuments humiliés aux visages des hommes et des femmes qui survivent au milieu du néant. Pour rendre perceptible cette fragmentation générale de l’espace, son abrasement par la violence totale, les auteurs font notamment jouer les échelles de plan, ils alternent les angles, changent les perspectives et varient les focales afin de montrer de toutes les façons possibles la ville à l’état de cadavre. *Seules à Berlin* de Nicolas Juncker s’ouvre ainsi sur une série de bâtiments effondrés, autant de portraits d’immeubles squelettiques témoins du passé impérial de la ville ou de sa Modernité dorée. À cette série de bâtiments singuliers succède la double page qui ouvre le premier chapitre et offre quant à elle un large plan d’ensemble, comme pour rappeler l’échelle exacte de la destruction, celle d’un territoire à perte de vue. Puis, une fois entré à l’intérieur du chapitre, le cadrage se fait moins pictural et plus narratif, c’est-à-dire qu’il se resserre à hauteur de vision et à hauteur de voix – qu’il devient partiel, rapide et inquiet.



Berlin, dans ces récits de la chute, c’est donc d’abord un vaste champs de ruines, un territoire violenté où la logique des intensités (vitesse, déflagration, hurlement, etc.) a pris le pas sur tout effort d’organisation cardinale, un espace où non seulement le pouvoir nazi a été jeté bas, mais où l’historicité de la ville elle-même semble avoir été balayée. Le Berliner Schloß en poussière, au même titre que la chancellerie du Reich. Et cet état de ruine générale suscite la sensation de stupeur et d’égarement qui s’exprime chez la majorité des personnages et s’impose peu à peu au lecteur.

Mais le Berlin du chaos apparaît aussi comme un espace labyrinthique – en surface, où les personnages errent dans une ville qu’ils ne peuvent littéralement plus *reconnaître* puisque même quand les toponymes persistent, ils ne sont plus que des

signes sans référents. Mais aussi sous la terre, où d'inextricables dédales de caves aux allures de cachots et d'abris où s'entassent de rares et pitoyables survivants, servent de cadre aux pires déchaînements de l'horreur. La barbarie, la violence, les aberrations règnent sans partage dans les réseaux souterrains et la terreur affecte tous les personnages. Ainsi dans « Neukölln », le premier volume de *Berlin sera notre tombeau*, un groupe de SS français quitte momentanément le labyrinthe de rues pilonnées où ils combattent les colonnes de l'Armée Rouge pour descendre s'abriter dans les caves d'un bloc d'immeuble effondré. Ils y tombent successivement sur d'autres membres égarés de leur unité qui manquent de leur tirer dessus, puis sur un groupe de déserteurs hagards du *Volkssturm* et enfin, dans une autre cave, sur les cadavres de femmes allemandes violées et assassinées par les soldats russes. La peur, la mort, la terreur, toutes les déshérences mentales et morales, toutes les transgressions se déploient dans ces dédales souterrains, dignes successeurs de ceux qui peuplent les romans gothiques de la fin du XVIII<sup>e</sup> et où aucune loi morale ne prévaut plus.



Ces récits de la chute et de l'anéantissement, qui mobilisent un imaginaire gothique de la ruine, du dédale et de la terreur pour tresser des lignes de vie furtives au cœur du chaos historique, doivent par ailleurs être resitués dans le contexte plus large du processus de réhistoricisation critique qui traverse la littérature française depuis la fin du XX<sup>e</sup> siècle<sup>15</sup>. Car ces regards français sur Berlin, qui ont une base documentaire solide et revendiquée, indiquent leurs sources ou ajoutent des annexes qui présentent les acteurs et les faits et apportent le cas échéant des compléments

---

<sup>15</sup> Voir par exemple : Dominique Viart, Bruno Vercier (avec la collaboration de Franck Evrard), *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Bordas, 2005.

d'information<sup>16</sup>, ciblent en réalité les zones grises des récits officiels. Ils s'emparent d'histoires peu ou mal connues, d'histoires clandestines, à la légitimité parfois contestable. Ils évoquent ouvertement des aspects passés sous silence par les discours de l'après-guerre et des Reconstructions, mais qui apportent de nouveaux éléments à la littérature déjà pléthorique sur le sujet. Ils ajoutent de nouveaux récits dessinés aux récits déjà établis, les questionnent et les déplacent, ils augmentent la matière narrative liée à la seconde guerre mondiale – positionnement qui explique d'ailleurs à mon sens leur discrétion sur la question du génocide<sup>17</sup>. Ces récits qui « partent de la fin »<sup>18</sup> sont peut-être avant tout des récits de la complexification de la mémoire. Ils mettent en lumière des « vies minuscules » et des histoires que les récits officiels (et réducteurs) de l'héroïsme et de la victoire idéologique ont pris soin d'effacer. Ainsi du cauchemar absolu qu'a été l'occupation soviétique de Berlin pour les femmes allemandes (*Seules à Berlin*) ; ainsi du fanatisme criminel de la Hitler Jugend entretenu bien au-delà de la capitulation (*Berlin*) ; ainsi du rôle joué par les engagés français de la division SS Das Reich dans les derniers combats livrés dans Berlin (*Berlin sera notre tombeau*). Ces fictions documentées (et non documentaires) aux narrations obliques mêlent systématiquement petite et grande histoire, inquiétant et déstabilisant la grande par les incursions de la petite, dans un geste qui rappelle le décentrement opéré par la nouvelle histoire, tant française qu'allemande, dans les

---

<sup>16</sup> Nicolas Juncker indique ainsi les sources à partir desquelles il a construit son récit. Il s'agit d'une part du journal de Martha Hillers (20 avril-22 juin 1945), témoignage resté anonyme jusqu'en 2003 et paru en français sous le titre *Une femme à Berlin* (Gallimard) ; et d'autre part des *Carnets de l'interprète de guerre* d'Elena Rjevskaja, paru aux éditions Christian Bourgois en 2011. Koeniger indique quant à lui en ouverture de sa trilogie quelques ouvrages controversés auxquelles il a puisé les détails de son récit et notamment le livre de Jean Mabire, *Mourir à Berlin* (Fayard, 1975) et le témoignage d'un SS français, Jean Malardier, *Combats pour l'Honneur : bataillon d'assaut Charlemagne, 24 avril-2 mai 1945*, (Editions de l'Homme libre, 2007). Pour problématiques que soient ces deux textes du point de vue idéologique, il n'en demeure pas moins qu'ils constituent les rares sources documentant l'histoire des volontaires français de la SS.

<sup>17</sup> Il faut ici mentionner au titre de l'exception l'incroyable récit de Fabrice Le Hénauff, *Wannsee*, paru chez Casterman en 2018. Je le signale, bien qu'il n'y soit pas vraiment question de la ville de Berlin mais d'une villa sise au bord du Wannsee. C'est un huis-clos glaçant consacré aux deux heures que dura la conférence qui planifia et engagea la solution finale. En combinant démarche documentaire, travail d'élaboration imaginaire en relais et mouvement d'étranglement tragique (les trois unités tragiques de temps, lieu et action sont respectées), Le Hénauff *montre* directement à l'œuvre, à défaut de pouvoir l'expliquer, la terrifiante « banalité du mal ». Il en décrit la mécanique légale et administrative, les conditionnements hiérarchiques et les effets de déculpabilisation.

<sup>18</sup> Jean Cayrol, *Nuit et brouillard*, Fayard, 1997 : « La fin est là d'où nous partons ».

années 70. *Seules à Berlin*<sup>19</sup> est ainsi construit à partir de deux témoignages de femmes, qui livrent des perspectives distinctes sur la prise de la ville par l'Armée rouge, et dont Juncker imagine la rencontre dans les décombres – l'une est une jeune interprète communiste de vingt ans portée par l'élan militaire et l'optimisme idéologique, l'autre est une allemande d'une trentaine d'années, nazie par mariage et témoin des exactions des soldats russes sur les civils allemands, particulièrement sur les femmes (viols massifs, exécutions, etc.). La première accompagne l'état-major soviétique afin de traduire les documents dérobés à l'ennemi et d'interroger les prisonniers de guerre. Elle participe à la découverte et l'identification du corps d'Adolf Hitler dans son bunker, est la première à lire les documents personnels d'Hitler mais aussi les carnets de Goebbels ainsi que la correspondance personnelle de sa femme. La seconde est une « femme des ruines » qui témoigne de la misère quotidienne des civils et s'efforce de survivre dans la ville en ruines occupée par les troupes russes – violée à plusieurs reprises, elle finit par devenir la protégée d'un officier. À l'instar du film autobiographique de Helma Sanders-Brahms, *Deutschland, bleiche Mutter* (1980), le récit de Juncker entrelace différentes perspectives non « militaires » sur la chute – celle de l'expérience quotidienne et de la chronique locale, celle de l'héroïsme des humbles et de l'histoire des femmes.

La trilogie de Michel Koeniguer et Fabien Alquier, *Berlin sera notre tombeau*, adopte une perspective plutôt inattendue pour raconter la chute de Berlin : celle d'un bataillon de SS français appartenant à la division Das Reich<sup>20</sup>. La trilogie ne se contente pas de donner une représentation chronologiquement et topographiquement exacte des déplacements et des combats de guérilla que livra l'unité contre les soldats russes durant les derniers jours de la guerre – date et lieu sont régulièrement indiqués dans des cartels de tête. Elle mène aussi l'enquête sur les hommes qui la constituaient, reconstitue partiellement leurs parcours, interroge leurs motivations privées et collectives, cherche le dénominateur commun de leur engagement dans la SS – et le trouve principalement dans l'anti-bolchévisme. Le récit, massivement

---

<sup>19</sup> Nicolas Juncker, *Seules à Berlin*, Casterman, 2020.

<sup>20</sup> La 33 Waffen-Grenadier-Division der SS Charlemagne était une divisions d'infanterie de la Waffen-SS constituée majoritairement de Français engagés volontaires. Elle participa à la bataille de Berlin en avril et mai 1945. Sous le commandement du SS-Hauptsturmführer Henri Fenet, et elle fut la dernière compagnie à défendre le bunker d'Hitler.



si elle joue de cette convention du récit militaire que l'on peut appeler l'« imaginaire des braves ». En racontant l'une des formes extrêmes de la Collaboration, elle vise surtout à confronter sans ménagement son lecteur au refoulé majeur de la mémoire nationale.

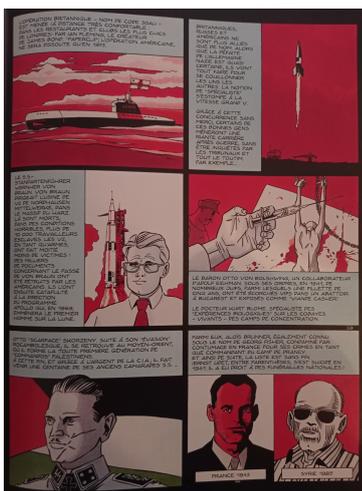
Dans un ordre d'idées comparable, la trilogie de Marvano raconte l'histoire de Berlin, depuis la chute du Reich jusqu'à la construction du Mur<sup>22</sup> et fait se croiser les personnages d'un volume à l'autre sur près d'un demi-siècle. Le premier tome évoque les bombardements de Berlin, mais en restituant le point de vue aérien des



pilotes de la RAF et en questionnant implicitement leur triple statut de héros, bourreaux et victimes. Le deuxième volume raconte le destin de quelques gamins désaxés de la Hitler Jugend impliqués dans les trafics les plus noirs de l'immédiat après-guerre. Le troisième volet se situe au

début du XXI<sup>e</sup> siècle, mais déplace l'enquête vers l'année 1961 et cherche à savoir ce qui est arrivé aux protagonistes du deuxième tome entre 1948 et la construction du

Mur. La réflexion que mène l'auteur sur le destin de la ville et plus largement sur l'histoire de l'Europe moderne, se construit à partir d'un dense réseau de micro-récits, dont chacun ouvre une fenêtre sur des sujets aussi problématiques que les richesses du Reich, l'exfiltration et le blanchiment de savants et médecins nazis vers l'Est, comme vers l'Ouest, ou les conséquences de la construction du Mur sur la vie réelle des populations des deux parties de la ville.



<sup>22</sup> Les trois albums sont datés 1943, 1948 et 1961.

À côté de ce premier ensemble, focalisé sur le destin crépusculaire de la ville au XX<sup>e</sup> siècle, un autre groupe de romans graphiques de format *one shot* choisit de l'évoquer telle qu'elle se donne à voir et à vivre *aujourd'hui*, c'est-à-dire globalisée et recousue, en partie amnésique et lissée par le double processus de la réunification, puis de la gentrification. *Berlin 2.0* et *Prendre refuge* proposent ainsi tous deux une forme d'analytique de la vie ordinaire berlinoise en régime néo-libéral et éclairent avec sensibilité et justesse les formes de vie qui éclosent et se développent au sein de la « société liquide »<sup>23</sup> du début de millénaire : précarité, nomadisme, labilité, artificialité, égotisme, instabilité, *etc.* Il y est, si je puis dire les choses ainsi, moins question d'histoire que d'anthropologie des pratiques quotidiennes<sup>24</sup>. Mais il est toutefois remarquable que la notion de vie alternative, c'est-à-dire aussi d'utopie, ne constitue en rien le fond fantasmatique de ces deux histoires. Elles ne documentent pas les formes de vie collectives et les cultures en rupture avec le monde capitaliste qui ont pourtant marqué profondément l'identité de Berlin. Elles observent plutôt, avec distance et ironie, les modes de fonctionnement de la société occidentale contemporaine, soulignent son hédonisme et dessinent des tactiques et des trajectoires d'*adaptation*. Pour le dire autrement, ces deux récits de Berlin problématisent l'*intégration* et n'ont aucunement la *contestation* pour horizon, même lointain. Dans cette perspective, et sans jamais emprunter directement le chemin de l'enquête ou du reportage, *Berlin 2.0* cible les mirages du monde du travail (singulièrement celui du *commerce* de l'art) restructuré par l'économie numérique et le libéralisme du « tout créatif », alors que *Prendre refuge* se focalise plutôt sur la fragilité des liens intimes et sur les déracinements constitutifs des identités contemporaines.

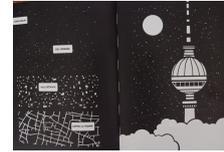
Mais ce que ces bandes dessinées ont surtout en commun, c'est de négliger ouvertement le passé de la ville et de se situer en dehors de toutes ses mythologies consacrées, en dehors même de son histoire et de ses traumas. Le passé n'est pas juste minoré ; il est tout bonnement absenté de ces récits. Dans *Prendre refuge* on ne

---

<sup>23</sup> Le concept de société liquide a été inventé et développé par Zygmunt Bauman dans les années 1990. La société liquide est une nouvelle forme de société qui donne lieu à un nouveau mode de vie émancipé des contraintes traditionnelles et principalement déterminé par la consommation. Il s'oppose à la stabilité issue des sociétés « solides » en mettant en avant le mouvement perpétuel, l'éphémère et le nouveau.

<sup>24</sup> Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, 1. : *Arts de faire* et 2. : *Habiter, cuisiner*, éd. établie et présentée par Luce Giard, Paris, Gallimard, 1990 (1<sup>re</sup> éd. 1980).

trouve significativement que deux vignettes évoquant le Berlin des ruines. Et il n'y en a aucune dans *Berlin 2.0*. Comme si Berlin n'avait plus rien à voir avec son propre passé et fonctionnait comme un espace de réparation pour les subjectivités déracinées, blessées ou tout simplement angoissées du monde présent.



Ces récits n'engagent aucune lecture commémorative de l'espace : le « désir de comprendre [le] destin et [le] passé »<sup>25</sup> de la ville, d'éclaircir certains points restés obscurs, ne leur appartient plus. Ils ne témoignent pas d'obsessions pour les traces des cultures de l'entre-deux guerres, pour celles de la communauté juive, pour celles des espions de la guerre froide ou bien encore pour celles des contre-cultures qui se sont développées des deux côtés du Mur à partir des années 60 – motivations essentielles des récits français de Berlin jusque là<sup>26</sup>. À ce titre, l'absence physique du Mur y est révélatrice : on ne trouve ainsi dans *Berlin 2.0* qu'une allusion au « Mauerpark », dont la teneur n'a toutefois rien de muséal ou de dramatique, mais explicite simplement la requalification de l'espace traumatique en espace de commerce et de loisir (karaoké et marché aux puces) :



Le Mur a disparu de l'horizon de ces histoires et sa fonction mémorielle s'est entièrement résorbée dans son nouveau statut d'attraction touristique. Alors qu'il était

<sup>25</sup> La formule est de Jean-Michel Palmier dans *Retour à Berlin*. Palmier l'applique à sa propre démarche de flâneur berlinois obsédé par les traces de la culture berlinoise de l'entre-deux-guerres.

<sup>26</sup> Jean-Michel Palmier, *Retour à Berlin*, Payot, 1989. Régine Robin, *Mégapolis. Les Derniers pas du flâneur*, Stock, coll. « Un ordre d'idées », 2009, p. 89.

le symbole tragique de l'histoire européenne et le sociogramme majeur des fictions berlinoises, le Mur n'est plus désormais qu'un élément trivial et mercantile du décor urbain. L'imaginaire de la métropole post-mémorielle faite de flux, de mouvements, de transits et d'occasions, d'urbanité hédoniste et d'identités néo-tribalistes a bel et bien remplacé celui de la ville palimpseste.

Ne cherchant plus à adopter une démarche mémorielle pour raconter Berlin comme un stratifié de temps, mais considérant la ville comme un pur plan d'immanence et un terrain d'occasions sociales, *Prendre refuge* et *Berlin 2.0* s'intéressent aux affects qui se déploient dans le cadre pacifié et désormais peu significatif de la ville. Les deux expériences fondamentales qui les organisent sont celles de la migration et de l'amitié, même si leurs points d'arrivée divergent pour le coup assez fortement : l'expatriation de Margot réussit, quand l'exil de Neyla échoue.



Mais dans les deux cas, la ville en tant que ville ne joue au mieux qu'un rôle d'arrière-plan. Dans *Prendre refuge*, l'espace est traité de façon stylisée, mais surtout *générique* (parc, café, appartement), en arabesques ou en à-plats de noir, mais il n'intervient pas dans les histoires humaines qui s'y développent – tout juste le nom de Spandau apparaît-il dans une bulle (p. 163) pour nous apprendre qu'une importante communauté syrienne s'y est installée. À partir

d'un parti-pris esthétique opposé, tout en teintes pastels douces et lumineuses (ce qui confère déjà à la ville une identité visuelle différente de celle que lui connaît la « tradition », une identité d'ouverture chromatique opposée au clivage brutal du noir et blanc), *Berlin 2.0* cite ou montre de nombreux lieux berlinois, assurant de la sorte un ancrage référentiel à son intrigue. Mais le récit ne quitte cependant jamais le « triangle d'or » berlinois et tend plutôt à confirmer le cliché *arty* (Kreuzberg, Friedrichshain, Prenzlauerberg) au lieu de manifester une véritable appétence ou du moins curiosité psycho-géographique pour la ville dans son ensemble. *Berlin 2.0* n'a pour cela rien d'une histoire de dérive ou de flânerie urbaine, en dépit de l'argument liminaire du « saut dans l'inconnu », du changement radical de vie et de l'épreuve du réel. Car la dérive apparaît comme une forme de résistance à la normalisation et à l'uniformisation de l'espace urbain, quand le parcours, toujours *accompagné* de

Margot cherche plutôt à transformer l'inconnu en quelque chose de familier. Elle ne connaît jamais l'ivresse de l'identification qui caractérise le rapport du flâneur à l'espace qu'il arpente.

Ce qui compte et définit Berlin dans ces bandes, ce ne sont plus ni l'histoire, ni l'utopie, ni les singularités physiques et monumentales, mais le tissu émotionnel et relationnel, le paysage humain dans lequel s'insèrent les monades migrantes qui arrivent et entreprennent de vivre là. Berlin est d'abord une façon de nommer l'expérience de la migration et de l'intégration dans des formes de communautés non définies au préalable par tout un ensemble de conventions ou de critères essentialistes. Dans des communautés inventées, bricolées, électives et modulables. *Prendre refuge* et *Berlin 2.0* explorent ainsi la ville comme un réseau de sociabilité dont le régime d'historicité est le *présentisme*<sup>27</sup>. Ils la saisissent dans son *actualité*, dans ses jeux de surface, ses processus d'urbanisation<sup>28</sup> et de réinvention narcissique du moi. Ils l'observent en train de muter, de devenir un territoire affectif où l'on trouve *refuge*. Berlin n'apparaît plus comme un lieu de confrontation, mais comme un espace *expérimental* de fusion où l'on réaménage les identités comme l'on réhabilite les échelles locales afin d'*ancrer* le cosmopolitisme et de redéfinir au bout du compte la perception même de ce qui est local : le local ne renvoie plus à une appartenance statique et héritée, mais désigne un devenir, un processus acquis et modulable – ce que de nombreuses vignettes de *Berlin 2.0* laissent entendre en conférant à Margot, pourtant expatriée de fraîche date, le statut de « locale ». Au « Mais non, mais non... tu es des nôtres ! » de ses premières semaines répond le « Ça y est ! Je crois que je suis une vraie berlinoise d'aujourd'hui ! »<sup>29</sup> des dernières pages.



<sup>27</sup> François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Le Seuil, 2002.

<sup>28</sup> Anne Cauquelin, *Essai de philosophie urbaine*, PUF, 1982.

<sup>29</sup> *op. cit.*, p. 17 ; 88.

Dans les deux bandes dessinées, la communauté ne se légitime plus des déchirements tragiques du passé. Elle s'institue de façon poreuse et évanescence selon un principe de *comparution* : elle devient narrative, tient par l'échange et la validation réciproque des récits, et non par leur centralisation ou leur unification. C'est une communauté aléatoire de rencontre. Ce faisant, *Berlin 2.0* et *Prendre refuge* racontent aussi le devenir *générique* de *cette* ville si singulière, si inconciliable. Ils racontent justement Berlin comme terrain de la conciliation. Comme s'il s'agissait d'inventer ou d'actualiser le processus de *désidentification* de la ville, d'en chasser les fantômes et les conflits de mémoire et de s'inscrire de façon *dégagée* dans les lieux, c'est-à-dire en les investissant au présent strict et en les peuplant de néo-récits sociaux. La ville semble alors habitée non plus par une mémoire douloureuse, mais par tout un ensemble de manières de dire, de vivre et de produire l'urbain.

À la lecture des récits graphiques français consacrés à Berlin, on constate donc l'existence de deux orientations majeures. La première, qui allie démarche documentaire, dynamique mémorielle et style réaliste, se focalise sur la destruction de la ville à la fin de la guerre et propose autant de « mises en scène du chaos ». La seconde se déploie dans un Berlin réunifié et cosmopolite à l'aube du nouveau millénaire, et elle privilégie une approche plus intimiste. Cette seconde catégories de récits rompt avec l'enquête mémorielle et mobilise les codes de la romance (la rencontre amoureuse fortuite) pour montrer des façons d'*habiter* la mégapole, de réinventer notre rapport à la ville afin de pouvoir « y trouver une place sans nous y installer »<sup>30</sup>.

---

<sup>30</sup> Régine Robin, *Mégapolis. Les Derniers pas du flâneur*, Stock, coll. « Un ordre d'idées », 2009, p. 89.