

# Collage et message

Autor(en): **Stauffacher, Wener**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne**

Band (Jahr): - **(1990)**

Heft 3

PDF erstellt am: **22.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-870702>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*  
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, [www.library.ethz.ch](http://www.library.ethz.ch)

<http://www.e-periodica.ch>

## COLLAGE ET MESSAGE \*

Le roman *Berlin Alexanderplatz* d'Alfred Döblin se distingue du roman traditionnel par l'application d'un principe stylistique déroutant: l'insertion d'éléments apparemment disparates et sans rapport direct avec l'histoire («collage»). En conséquence, le «message» ne saurait plus résulter d'une simple lecture de cette histoire et de l'interprétation de son aboutissement. Placé sous le signe de la contradiction et de l'ambiguïté comme sous celui de la complexité des collages, de la Bible à la météorologie, il se dérobe à toute formulation définitive.

Collage et message: ce titre cache un double embarras. Embarras d'abord, parce que j'ai hésité quelque temps entre le «et» et le «ou». Collage et message - collage ou message? J'ai courageusement résisté à la tentation d'utiliser, pour me tirer d'affaire, la conjonction de cette fin de siècle: le fameux couple et/ou. J'ai préféré, pour finir, le flou de la bonne vieille conjonction «et» en me promettant de ne pas en négliger les mystères.

Embarras ensuite quant à la notion même de «collage». En allemand, j'aurais préféré parler de «Montage». Mais ce mot, bien que d'origine française, ne veut pas dire, en français, ce que l'on entend aujourd'hui, en allemand, par «Montage». Le sens du mot «Montage», en allemand, s'approche effectivement davantage du terme de «collage», utilisé principalement par les peintres et les critiques d'art, en français comme en allemand, depuis maintenant plus de trois quarts de siècle.

Témoin, par exemple, le beau livre de Werner Spies sur les «Collages» de Max Ernst, dont la version française a paru chez Gallimard sous le titre *Max Ernst. Les collages. Inventaire et*

---

\* Leçon d'adieu prononcée le 11 juin 1986.

*contradictions*. Dans ce livre, l'évolution de la notion de «collage» en histoire de l'art est exposée en détail. Pour Spies, les procédés de collage relèvent d'une esthétique qui renvoie finalement à Hegel. Pour Hegel, «l'art, dans sa vocation suprême, est pour nous du passé». Dès lors, comment ne pas comprendre que la «continuité picturale», caractérisant la peinture de la Renaissance au XIX<sup>e</sup> siècle, est de plus en plus radicalement mise en question à partir des impressionnistes et de Cézanne. Il en résulte de nouvelles techniques, du «papier collé» des cubistes aux «collages» de Max Ernst, qui se distinguent toutes par le refus de la continuité rationnelle de l'œuvre, de son unité thématique, matérielle ou visuelle, telle qu'un certain type de réalisme l'avait imposée et qui était sensible en premier lieu dans le respect de la perspective.

La peinture n'est pas seule à se trouver dans cette situation. Simultanément aux Beaux-Arts et souvent en étroite symbiose avec eux, les écrivains ont développé des esthétiques et des techniques analogues ou comparables, où le point de vue unique, représenté par le récit continu d'un narrateur «omniscient», est abandonné au profit de méthodes impliquant non seulement une pluralité de points de vue, mais l'abandon partiel ou prédominant de toute perspective narrative proprement dite.

Dans cette situation, que devient le «message» du romancier? Message que des germanistes se sont appliqués à définir dans des romans comme *Wilhelm Meister*, *Heinrich von Ofterdingen*, *Der grüne Heinrich*, chez Theodor Fontane et chez Thomas Mann? Que l'on a cherché, le plus souvent, dans l'évolution du héros, dans les idées proclamées par celui-ci, voire par le narrateur qui commente les événements. Peut-il encore être question de message, au sens où on l'entendait précédemment, dans un texte où il n'y a plus ni thème dominant ni narrateur omniscient, ni héros, ni perspective centrale? A moins que l'on se demande, au contraire, si le message au sens traditionnel correspond vraiment au message de l'œuvre: est-il possible de le déduire, comme on l'a fait, du contenu de la narration, qui n'est après tout qu'un des aspects de la surface du texte? Ce serait une erreur et une naïveté de le penser.

C'est une naïveté évidente de prétendre, par exemple, que le message de Thomas Mann, dans sa *Montagne magique*, est résumé dans la fameuse formule citée vers la fin du chapitre intitulé «Schnee», après la tempête de neige qui a failli mener le héros vers une mort blanche:

*Der Mensch soll um der Güte und Liebe willen dem Tode keine Herrschaft einräumen über seine Gedanken.*

[Par respect pour la bonté et l'amour, les hommes doivent s'interdire de laisser la mort dominer leur pensée.]

Il est vrai que l'auteur a tenu à détacher cette phrase du reste de son texte, en la mettant en italiques. Mais si le message de la *Montagne magique* était simplement cela, l'auteur aurait pu s'épargner beaucoup de peine, et le lecteur, beaucoup de temps.

En réalité, le message du romancier est coextensif à l'ensemble du texte. Il ne peut être traduit dans un texte plus court. Faudrait-il alors renoncer à la notion de message? Certains le font. Le message, pour eux, se dissout dans une intertextualité illimitée ou dans un processus de lecture dont le mouvement interminable interdit toute identification. Personnellement, je n'ai pu me résoudre à cet abandon. L'auteur, j'en suis convaincu, nous adresse un message à travers son texte. Celui-ci reste pour moi l'instrument d'un acte de communication véritable entre l'écrivain et le lecteur. Cela dit, je suis prêt à tous les *mais* et tous les *si*. Je reconnais que l'auteur ne me dit pas nécessairement ce qu'il avait l'intention de me dire ou ce qu'il croit me dire, qu'il parle généralement à plus d'un niveau, qu'il me dit autre chose et quelquefois davantage que ce dont il est conscient lui-même.

Qu'en est-il, à ce sujet, du texte que nous avons mis sur notre table, ce matin: *Berlin Alexanderplatz*, d'Alfred Döblin? C'est un des romans les plus prestigieux et les mieux connus de la littérature allemande du XX<sup>e</sup> siècle. C'est probablement le texte le plus fréquemment cité lorsqu'il s'agit de «Montage», de «collage». Dans ce roman, comment le collage se combine-t-il avec le message, comment le message se comporte-t-il en présence du collage?

Au premier plan, il y a une histoire que je me permets de résumer à l'intention de ceux qui ne la connaissent peut-être pas encore. C'est l'histoire d'un ancien ouvrier berlinois, Franz Biberkopf, déménageur et terrassier, qui à vrai dire n'exerce plus son métier depuis fort longtemps. Tombé dans le «milieu» de la grande ville, celui des souteneurs, voleurs et receleurs, nous le voyons au début sortir de prison où l'ont conduit des voies de fait aboutissant à la mort de la victime, sa compagne du moment. Sa mise en liberté n'est pas cependant un événement positif pour Biberkopf. C'est le début d'une période d'épreuve. Profondément ébranlé dans son sentiment d'existence, mais sans éprouver aucun

sentiment de culpabilité, il voudrait changer de mode de vie, travailler honnêtement, être honnête, à sa manière, «anständig sein». Il n'y parvient pas longtemps, puisque ni lui ni le monde autour de lui n'ont changé. Il se trouve, au contraire, confronté à des forces hostiles. Celles-ci sont incarnées essentiellement dans le personnage d'un criminel, Reinhold, dont Franz cherche l'amitié et qui le fascine curieusement, mais qui essaiera bientôt de se débarrasser de lui en le jetant par la portière ouverte d'une voiture en pleine marche et qui cherche, comme Biberkopf n'a perdu qu'un bras dans cette aventure, à le frapper plus sûrement en lui enlevant son amie. Furieux de la résistance de celle-ci, Reinhold l'assassine. Biberkopf est enfin atteint au plus profond de son être. Il se laisse tomber dans une espèce d'état catatonique au cours duquel un changement réel s'opère en lui. La Mort, que l'auteur érige en partenaire d'un dialogue intérieur, lui fait prendre conscience de la réalité des autres et de lui-même. Au cours de cette procédure, Biberkopf devient un être différent. Portier auxiliaire d'une entreprise berlinoise, il est prêt à aborder une nouvelle phase de sa vie.

Ce résumé l'a montré: on ne peut raconter l'histoire de Franz Biberkopf sans laisser apparaître au moins quelques éléments de ce qu'on pourrait appeler le message moral de l'œuvre. L'histoire de Franz Biberkopf est l'histoire d'une conversion. Biberkopf apprend quelque chose d'essentiel au travers d'épreuves toujours plus douloureuses. Le narrateur, vers la fin du livre, parle d'un «processus de dévoilement»:

Wir sind eine dunkle Allee gegangen, keine Laterne brannte zuerst, man wusste nur, hier geht es lang, allmählich wird es heller und heller, zuletzt hängt da die Laterne, und dann liest man endlich unter ihr das Strassenschild. Es war ein Enthüllungsprozess besonderer Art.

Et bien que Franz Biberkopf n'ait pas suivi exactement le même chemin que le lecteur, il arrive aussi à la lanterne et à l'écriteau:

Mit zerlöcherter Kopf, kaum noch bei Sinnen, kam er schliesslich doch an. Wie er hinfiel, machte er die Augen auf. Da brannte die Laterne hell über ihm, und das Schild war zu lesen.

Au bout du chemin, parcouru par le héros comme par le lecteur, il y a donc un écriteau portant le nom d'une rue. Savoir où l'on va, où l'on se trouve: serait-ce là le message du roman? Mais où

sommes-nous, où allons-nous? Le chapitre où Döblin nous décrit en détail le dialogue de Franz Biberkopf avec la Mort qui, instance métaphysique et morale, prend à cet endroit du récit tous les attributs d'une figure romanesque, semble nous donner quelques indications plus précises. Biberkopf est amené à rencontrer chacune des personnes auxquelles il avait affaire et dans lesquelles il n'a pas su reconnaître l'être humain semblable à lui-même. Ce qu'il apprend à travers le traitement brutal que lui inflige la Mort, ce sont deux attitudes qui se complètent l'une l'autre et qui apparaissent chez Döblin sous la forme de deux thèmes verbaux, l'un positif, l'autre négatif, répétés avec insistance: «herankommen lassen» et: «sich nicht mehr bewahren».

Si tel est le message du roman, il faut croire que sa traductrice, Zoya Motchan, ne l'a pas compris. Dans sa version française de *Berlin Alexanderplatz* (1933), elle a non seulement abrégé le chapitre décisif en question, mais elle a laissé complètement tomber le thème du «herankommen lassen». Il faut admettre que Döblin a brouillé les pistes de manière que le lecteur ne puisse pas fermer le livre en se disant: Voilà le message: «herankommen lassen, sich nicht mehr bewahren». Le roman ne serait alors autre chose que l'illustration du commandement biblique: «Tu aimeras ton prochain comme toi-même.» Il y a tout d'abord ce curieux prologue dont l'auteur fait précéder l'histoire de Franz Biberkopf et qui se présente comme un résumé anticipé un peu ironique, où nous percevons la voix d'un narrateur qui prend ses distances par rapport au héros:

Das furchtbare Ding, das sein Leben war, bekommt einen Sinn. Es ist eine Gewaltkur mit Franz Biberkopf vollzogen. Wir sehen am Schluss den Mann wieder am Alexanderplatz stehen, sehr verändert, ramponiert, aber doch zurechtgebogen.

Dans ce passage, les éléments positifs du message moral sont en quelque sorte excisés. De plus, le narrateur trivialise à dessein le sens de l'histoire de Franz Biberkopf en la faisant aboutir à ces pseudo-vers et à ces mauvaises rimes qui rappellent les conteurs d'anciens champs de foire.

Il est entendu qu'il ne saurait être question, pour le narrateur, de dévoiler ses batteries à cet endroit du livre. Mais il n'y a pas que le début, il y a la fin du roman. Ici, les énoncés principaux ne sont pas seulement difficiles à concilier entre eux, mais ils se situent à un autre niveau que le message que nous avons essayé de dégager du dialogue de Biberkopf avec la Mort. D'après la

dernière page du texte, le problème pour Franz Biberkopf, après sa conversion, ne serait pas de savoir s'il veut encore «se conserver» ou s'il sait maintenant, au contraire, «laisser approcher» le prochain. Il s'agit pour le nouveau Biberkopf d'être à la fois intégré dans les groupes humains dont il fait partie et vigilant à leur égard. Le thème de la vigilance l'emporte même sur celui de l'intégration:

Wach sein, Augen auf, aufgepasst, tausend gehören zusammen,  
wer nicht aufwacht, wird ausgelacht oder zur Strecke gebracht.

Et un peu plus loin:

Biberkopf ist ein kleiner Arbeiter. Wir wissen, was wir wissen,  
wir haben's teuer bezahlen müssen.

Ce sont les dernières phrases du texte principal. Le ton volontairement vulgaire, qui rappelle celui du prologue, nous empêche de tomber dans le piège et de prendre les attitudes décrites pour une espèce de message final. L'auteur ne nous quitte d'ailleurs pas définitivement à cet endroit. Il ajoute un dernier passage, imprimé en italiques, pour bien marquer le changement de niveau et prévenir, s'il était nécessaire, des conclusions hâtives. Ce sont tout d'abord des bribes de chants révolutionnaires:

*Es geht in die Freiheit, die Freiheit hinein, die alte Welt muss stürzen,  
wach auf, die Morgenluft.*

Suivent des lignes dominées au contraire par le rythme de la marche militaire:

*Und Schritt gefasst und rechts und links und rechts und links, [...] der eine rennt weiter, der andere liegt stumm, widebum widebum.*

Ces éléments textuels sont repris d'un chapitre où l'auteur décrit vers la fin du livre la victoire définitive de la Mort sur son adversaire, la grande Prostituée Babylone, figure maléfique de la métropole païenne. Dans ce passage, le statut de la Mort comme autorité métaphysique et morale est ambigu, situé au-delà du bien et du mal. Aucune distinction n'est faite entre la mort sur les champs de bataille, de Napoléon à la Première Guerre mondiale, d'une part, et la mort sur les barricades révolutionnaires, de l'autre. «Collé» à l'extrême fin du roman, comment ce rappel de l'ambiguïté de l'instance majeure qu'est la Mort dans l'histoire de Franz Biberkopf agit-il sur un message qui vient déjà de perdre quelque chose de son apparente clarté?

Nous voici en pleine difficulté. Elle n'est pas la seule. Le moment est venu, me semble-t-il, d'aborder le roman par l'autre bout, c'est-à-dire par le biais de ses collages.

Ceux-ci se situent à différents niveaux et représentent différentes dimensions.

— Il y a tout d'abord les collages proprement dits, analogues au «papier collé» des peintres: il s'agit ici de textes divers, glanés dans l'actualité berlinoise et allemande de 1927/28 ou dans le folklore de l'époque, et incorporés parfois sous forme de coupures de journaux dans le premier manuscrit.

— Il y a ensuite des histoires et des descriptions relevant de la même actualité, de caractère réel ou fictif, traitées plus ou moins longuement par l'auteur et insérées dans le texte, mais sans entrer dans l'espace de l'histoire de Franz Biberkopf. Dans cette dimension, il faut mentionner en premier lieu le grand «reportage» sur les abattoirs de Berlin.

— Puis il y a ce qu'on peut appeler l'horizon biblique du roman, avec des thèmes et des personnages tirés de l'Ancien et du Nouveau Testament. Cet horizon s'étend de la Genèse, avec l'histoire de la chute et celle du sacrifice d'Isaac, aux malheurs de Job, aux lamentations de Jérémie, à l'Ecclésiaste et à l'Apocalypse.

— A un tout autre niveau, enfin, le récit est truffé de ce que Walter Benjamin a appelé le «Berliner Sprachgeist»: des phrases et des expressions qui ne font pas partie d'un monologue intérieur des personnages, mais qui semblent provenir, par l'intermédiaire du narrateur qui y participe, du murmure des rues de Berlin.

La part de ces divers types de collage par rapport à l'ensemble du texte est difficile à évaluer. On peut l'estimer à un quart ou un tiers. Leur distribution est inégale: la deuxième moitié du livre, où l'histoire de Biberkopf se précipite, en est sensiblement moins marquée. L'aspect quantitatif ne dit cependant pas tout sur l'importance de ces parties du texte: elles irradiant l'ensemble du récit.

La question de savoir ce que ces éléments du roman signifient par rapport au message central que nous avons essayé de dégager de l'histoire de Franz Biberkopf, ce que ce message devient sous leur éclairage, doit être abordée avec prudence. Si les collages, selon notre définition, ne font pas partie de cette histoire, pourraient-ils alors être considérés comme une espèce de toile de fond illustrant ce qui se passe au premier plan et confirmant le sens qui se dégage de celui-ci? Beaucoup d'interprètes ont retenu



cette hypothèse. Ils ont essayé de trouver un dénominateur commun entre le contenu des collages et celui de l'histoire de Franz Biberkopf, au risque d'en forcer le sens ou de le diluer dans des généralités indéterminées. D'autres y ont renoncé et j'appartiens à ces derniers. Nous ne pouvons reprendre ici tout le débat. Je vais essayer d'aborder le problème par un autre côté, en partant de certains faits qui ont marqué la «réception» du roman, dans laquelle j'inclus les avis exprimés par l'auteur.

Je ne parle pas ici des «intentions» de l'auteur. C'est un terrain peu sûr, difficile à explorer, nous le savons. Mais nous possédons des documents qui nous renseignent sur ce que Döblin a jugé bon de livrer au public, à propos de son livre. Le moins que l'on puisse dire est que ces documents ne concordent pas.

Le roman porte le titre: *Berlin Alexanderplatz* et le sous-titre: *Die Geschichte vom Franz Biberkopf*. Le décalage est sensible. Nous savons par Döblin lui-même que le sous-titre lui a été imposé par l'éditeur. L'auteur se serait volontiers borné au titre. C'est sous cet angle qu'il voulait être lu, semble-t-il. L'histoire de Franz Biberkopf ne devait pas être considérée comme le point de mire vers lequel le récit tout entier se précipite.

Tel paraît encore être l'avis de l'auteur dans un texte de 1932, peu de temps après la parution du livre. D'après ce texte, ce qui l'aurait intéressé dans son roman, mis à part le problème psychologique et sociologique de la criminalité, c'est la polarité fondamentale entre l'ordre et la désintégration qui caractérise le monde humain. Aucune allusion n'est faite ici à Franz Biberkopf, à sa conversion, à l'enseignement qu'il a reçu.

Ce n'est que bien plus tard que l'auteur y reviendra, à deux reprises. Dans le plus récent de ces textes, une introduction au roman, publiée en 1955, le thème «intérieur» de *Berlin Alexanderplatz* serait: «sich selbst zum Opfer bringen». Nous voici assez proche de ce que Biberkopf apprend vers la fin de son périple. Mais pourquoi Döblin n'a-t-il jamais parlé de cela avant sa conversion au christianisme? Voulait-il, après coup, faire coïncider le message de son roman avec la direction qu'il avait prise lui-même entre-temps? Il est évident que la notion de sacrifice, héritée du judaïsme, joue un rôle de premier plan dans les doctrines des églises chrétiennes.

Les avis exprimés par l'auteur nous confirment donc dans notre prudence. Qu'en est-il des lecteurs et notamment de ceux pour qui le roman a été écrit en premier lieu, les contemporains de 1929. Nous ne pouvons pas développer toute la gamme des

réactions. Je me borne à en choisir deux, une voix allemande et une voix française.

Walter Benjamin était certainement un des meilleurs lecteurs que l'auteur pouvait souhaiter. Comment se présentait le message du roman à ce prestigieux écrivain? La plus grande partie de la critique que Benjamin a consacrée à *Berlin Alexanderplatz* en 1930, dans la revue *Die Gesellschaft*, traite des problèmes formels du roman, c'est-à-dire de son «caractère épique», de son «principe stylistique» qui, pour Benjamin, réside essentiellement dans ce que nous avons appelé les collages. C'est grâce à ce principe stylistique que le roman serait devenu ce «Monument des Berlinischen» qu'il est. Cela dit, Benjamin n'hésite pas à lui reconnaître aussi une «morale» se rattachant à l'histoire de Franz Biberkopf. Dans ses explications, dans la toute dernière partie de l'article, après des développements sociologiques, Benjamin ne retient pas les termes moraux auxquels nous sommes parvenus et qui fondent le sentiment de culpabilité du héros, point de départ de son changement. Il insiste plutôt sur le terme de «Schicksal», que Döblin introduit en effet dès la première page du livre et auquel il revient à la fin. La «cure opérée sur Franz Biberkopf» consisterait à guérir le héros de son «Hunger nach Schicksal». Il deviendrait finalement «schicksallos helle», ce qui correspondrait en fait à son «Mannbarwerden». «Schicksal»: ce mot n'a pas d'équivalent évident en français. C'est bien significatif. En allemand, le mot «Schicksal» s'est chargé de sens métaphysique à partir du XVIII<sup>e</sup> et tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle. Entre les deux Guerres mondiales, une dernière génération d'intellectuels lui a rendu ses hommages. Un Franz Biberkopf guéri de son «Hunger nach Schicksal», voilà une cure qui n'est pas dépourvue d'intérêt en 1929, au moment où Hitler s'apprête à prendre le pouvoir, sous les auspices d'un «Schicksal» prétendument millénaire, promis à un Troisième Reich. Serait-ce le message que Döblin voulait transmettre? Que deviendrait alors le «herankommen lassen»? Est-ce bien une même conversion? Il est vrai que Biberkopf s'écrie tout à la fin:

Da werde ich nicht mehr schreien wie früher: das Schicksal, das Schicksal. Das muss man nicht als Schicksal verehren, man muss es ansehen, anfassen und zerstören.

Biberkopf refuse de se placer sous le signe d'une instance extérieure et anonyme, somme toute amoral. Mais le refus n'est pas tout; il se fait au nom d'un choix positif que Benjamin, gêné

peut-être par les ambiguïtés que nous avons signalées, a préféré passer sous silence.

Avec le deuxième lecteur témoin que je vous propose, Pierre Mac Orlan, l'auteur de *Quai des brumes*, nous sommes encore une fois obligés de changer de point de vue. D'après sa «présentation» de la traduction française de *Berlin Alexanderplatz* déjà mentionnée, Pierre Mac Orlan doit avoir séjourné à Berlin peu après la parution du roman et après avoir pris connaissance (il ne savait pas l'allemand) du texte de Zoya Motchan. Pour lui, les choses sont claires. *Berlin Alexanderplatz*, c'est tout d'abord le roman d'une grande ville, voire d'un quartier d'une grande ville: «Biberkopf sans Alexanderplatz n'est rien.» Mac Orlan s'empresse d'ajouter: «Encore faut-il dire que l'Alexanderplatz sans Biberkopf serait inexistante.» Ce qui revient simplement à affirmer qu'une ville n'existe que par les hommes qui y vivent. Quoi d'étonnant alors que Mac Orlan essaie de transposer *Berlin Alexanderplatz* à Paris? C'est même par là qu'il commence: «Place Clichy. Ces deux mots n'ont pas encore tenté un écrivain français, parce que la plupart des écrivains français n'éprouvent aucune curiosité pour le mystère social.» «Mystère social»? Serait-ce là la clef du message? Pour Mac Orlan, Franz Biberkopf est un type et ne se détache pas du reste des personnages du roman: «Tous se sont décrochés comme un morceau de stuc de ces maisons trop parées qui donnent aux rues populaires de Berlin cette surprenante absence de personnalité.» Et de poursuivre: «Quelquefois un Biberkopf est «projeté dans le décor», hors de la route, tant mieux pour lui.» Voilà ce qu'est devenu, pour ce critique, la morale de l'histoire de Biberkopf: un accident de parcours. Le changement du héros se résumerait par le fait qu'il maigrit et qu'il «devient sympathique en maigrissant». Ce ne serait donc que cela? On peut objecter que Mac Orlan n'a lu *Berlin Alexanderplatz* qu'en traduction (et quelle traduction!) et qu'il n'a peut-être pas cherché très loin en écrivant son texte. Il reste que ce lecteur s'est laissé enthousiasmer par le roman, mais que son enthousiasme ne se greffe en aucune manière sur les divers messages de type moral ou métaphysique que nous avons cru découvrir. Il se situe plutôt dans la ligne de ce que Döblin lui-même sentait au moment où il publiait son roman: *Berlin Alexanderplatz*, c'est Berlin Alexanderplatz, très concrètement. Nous sommes ici proches des interprètes qui vont jusqu'à dire que le personnage principal de ce livre n'est pas Franz Biberkopf, mais Berlin.

Vous ne vous attendrez pas, de ma part, au point où nous sommes parvenus, à une formulation véritablement définitive du message de *Berlin Alexanderplatz*, à une démonstration du type «œuf de Christophe Colomb». J'ai affirmé dans mon introduction que le message d'un livre est coextensif à son texte. Chaque élément y contribue. Le message du roman de Döblin est constitué aussi bien par les collages berlinois et bibliques que par l'histoire de Franz Biberkopf et par les termes aux moyens desquels le narrateur cherche à certains moments à en circonscrire le sens. En faire une synthèse est une opération d'autant plus difficile que, d'un lecteur à l'autre, d'une lecture à l'autre, elle ne produira jamais le même résultat. Cela ne signifie pas que nous sommes livrés à notre subjectivité. On doit et on peut apprendre à lire. Apprendre à lire *Berlin Alexanderplatz* est une entreprise qui implique des passages obligés. Il y a dans ce texte des pages plus importantes que d'autres pour la définition de son sens global, des termes que l'on ne saurait laisser de côté si on ne veut pas se fourvoyer ou tronquer le message.

Mais comment associer entre eux les sens qui se dégagent, d'une part, des différentes phases de l'histoire de Franz Biberkopf et, d'autre part, des divers éléments de collage, à tous les niveaux? Il y a, bien entendu, une structure narrative centrale dont l'unité fondamentale réside dans l'orientation que prend l'histoire du héros avec ses différents moments et aspects, son point de départ et son point d'arrivée. Il y a, à côté de cela, une structure dont l'insertion dans le roman peut être située au niveau symbolique; cette structure est représentée par exemple par les paraphrases döbliennes de l'histoire de Job et de celle d'Abraham. Encore faut-il prendre garde de ne pas niveler les divergences entre le symbole et ses points de référence. Il y a, de plus, une représentation de la réalité géographique, sociale et historique, dont le sens ne se limite pas à fournir un arrière-plan à l'histoire de Franz Biberkopf. Il y a enfin une structure sous-jacente de type psychanalytique et autobiographique, où l'on découvre par exemple un niveau d'identification entre l'auteur et Biberkopf aussi bien qu'entre l'auteur et Reinhold, son ami-ennemi, avec le bien aussi bien qu'avec le mal. Ces différentes structures ne se laissent pas combiner dans une même dimension. Elles se superposent et s'imbriquent selon leurs logiques propres pour trouver leur unité dans l'espace de l'imagination du lecteur où il y a, comme dans le Royaume du Père éternel, beaucoup de demeures.

Le «Simultanstil» qui caractérise, pour reprendre une expression de l'auteur, ce que Döblin a essayé de créer dans son roman, ne se situe pas seulement au niveau du traitement du temps où l'on voit se juxtaposer tout ce qui passe à un même moment dans une ville comme Berlin. Il est aussi l'expression d'une forme particulière de la constitution du sens même. Dans cette opération, le message moral qui se dégage de l'histoire de Franz Biberkopf occupe une place privilégiée, sans être le dernier mot de l'auteur. Il faut tenir compte, en même temps, des autres dimensions du texte, représentées essentiellement par ce que nous avons appelé les collages. De cette extension du message, je ne mentionnerai que deux éléments qui me paraissent complémentaires. On y trouvera certains aspects d'un ordre fondamental du monde, inscrit dans ce que j'ai appelé «l'horizon biblique», à côté de certains aspects d'un chaos vital, brutal et fécond à la fois, qui caractérise la réalité de la métropole. Les termes moraux du «herankommen lassen» et du «sich nicht mehr bewahren» prennent alors un sens nouveau auquel le lecteur peut s'associer plus librement. Ils ne se figent pas en vérités préétablies, mais développent un statut exploratoire.

Collage et message: jetons, à ce propos, un dernier regard sur un passage du roman. Franz Biberkopf vient d'apprendre la mort de son amie. Le dénouement est proche. A cet endroit du texte, l'auteur intercale dans l'histoire de son héros un dialogue entre deux anges de la tradition juive, Sarug et Terah, dont nous n'avons jamais entendu parler jusqu'à présent et qui disparaîtront sans laisser de trace, après cet épisode. Des anges — donc des messagers? Mais quel est leur message? Il n'est pas adressé au héros qui ignore jusqu'à l'existence même de ces personnages. Si message il y a, il s'adresse au lecteur; c'est de cette manière que se manifeste le statut «collé» du passage. Le lecteur apprend par ce dialogue que Biberkopf n'est pas perdu dans un monde absurde, que son existence a un sens, qu'elle peut prendre un sens, qu'il y a des forces qui protègent l'homme, on ne sait comment, mais sans intervenir dans la liberté de ses choix. Quant au chemin que Biberkopf est appelé à suivre, il semble déjà tracé. Il est défini par deux attitudes qu'il doit acquérir successivement: «sehend werden — fühlend werden»:

Dieser Mann hier ist dicht daran, sehend zu werden. So weit sind viele gekommen. Aber er ist auch daran, hörst du, er ist dicht daran, fühlend zu werden. Sieh Sarug, wer viel erlebt, wer viel erfährt, hat leicht die Neigung, nur zu wissen und

dann — zu entweichen, zu sterben. (...) Aber nachdem man vieles erlebt und erkannt hat, noch festzuhalten, nicht hinabzusteigen, nicht zu sterben, sondern sich auszustrecken, hinzustrecken, zu fühlen, nicht auszuweichen, sondern sich zu stellen mit seiner Seele und standzuhalten, das ist etwas.

Voilà bien un message explicite qu'il vaut la peine d'écouter. Ce n'est pas le message du roman, même si c'est un ange qui nous le transmet. Je dirais, au contraire, que le statut angélique du messager nous le rend un peu suspect. Tout ange qu'il est, c'est l'auteur qui l'a créé et collé là, avec son compagnon, à ce moment du récit, pour nous communiquer quelque chose, à ce niveau, dans cette tonalité particulière. C'est une des facettes dont se compose le message du roman et dont il convient de tenir compte, en tant que lecteur, en déchiffrant le texte page par page, avant d'en établir le bilan.

\* \*

Mais il faut conclure, et pour de bon.

Qu'en est-il du message dans l'activité de nous autres enseignants? Qu'elle relève très largement du collage, personne ne le niera, et c'est bien ainsi. Mais que devient, dans cette situation, le message? Comment le «bon message», l'Évangile, auquel je me réfère en tant que personne, s'est-il traduit dans l'ensemble de mon «texte», collages compris? D'un texte marqué en premier lieu par la réalité troublante, ambiguë des œuvres littéraires auxquelles j'avais affaire?

Question à laquelle il ne m'appartient pas de répondre et que je vous transmets, chers étudiants, chers collègues, chers amis, — avec ma reconnaissance profonde pour tout ce qu'il nous a été donné de vivre ensemble.

Werner STAUFFACHER

