

# apropos

[Perspektiven auf die Romania]



[www.apropos-romania.de](http://www.apropos-romania.de)

Faire parler la ville  
Écritures berlinoises chez Cécile Wajsbrot

Hannah Steurer 

Universität des Saarlandes   
[hannah.steurer@kfk.uni-saarland.de](mailto:hannah.steurer@kfk.uni-saarland.de)

Nr. 15 (2025)  
<https://doi.org/10.15460/apropos.15.2425>

Dossier-Artikel  
Double blind reviewed

Eingereicht: 24.06.2025  
Akzeptiert: 01.10.2025  
Veröffentlicht: 20.12.2025

Interessenskonflikt-Statement  
Die Autorinnen erklären, dass keine Interessenskonflikte bestehen.

Empfohlene Zitierweise

Steurer, Hannah. 2025. „Faire parler la ville. Écritures berlinoises chez Cécile Wajsbrot.“ *apropos [Perspektiven auf die Romania]* 15, 10-26. doi: <https://doi.org/10.15460/apropos.15.2425>

© Hannah Steurer. Except where otherwise noted, this article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International license (CC BY 4.0)



Hannah Steurer

## Faire parler la ville

### Écritures berlinoises chez Cécile Wajsbrot

#### Hannah Steurer

ist wissenschaftliche Programmleiterin am Käte Hamburger Kolleg für kulturelle Praktiken der Reparation (CURE) an der Universität des Saarlandes.

[hannah.steurer@khh.uni-saarland.de](mailto:hannah.steurer@khh.uni-saarland.de)

#### Résumé

Pour Cécile Wajsbrot, la chute du Mur de Berlin ouvre un nouvel accès au passé traumatisant de la capitale allemande – et surtout au palimpseste de la ville réunifiée. Dans son anthologie *Berliner Ensemble* (2015) et dans son roman *L'Île aux musées* (2008), elle fait parler la ville en mettant à nu les différentes strates du palimpseste berlinois. La narratrice de *Berliner Ensemble* s'approprie la ville à travers la marche en superposant plusieurs regards pour créer une structure polyphonique. La pluralité des voix est également l'une des stratégies principales pour en donner une à l'expérience des blessures laissées par le passé de la ville. Dans cette optique, *Berliner Ensemble* entre en dialogue avec *L'Île aux musées*. La voix narrative du roman est transmise à un collectif de statues. Dans un mouvement de décentrement humain, ce collectif interroge la conscience humaine et la mémoire collective et reconfigure ainsi l'espace urbain.

Mots-clés: Cécile Wajsbrot – Berlin – narration – culture mémoirelle – irréparabilité

#### Summary

For French writer Cécile Wajsbrot, the fall of the Berlin Wall opens up a new access to the traumatic past of the German capital – and above all to the palimpsest of the reunified city. In her anthology *Berliner Ensemble* (2015) and in her novel *L'Île aux musées* (2008), she lets the city speak by exposing the layers of the Berlin palimpsest. The narrator of *Berliner Ensemble* appropriates the city through walking, superimposing multiple perspectives to create a polyphonic structure. The plurality of voices is also one of the main strategies for giving voice to the experience of the wounds left by the city's past. From this perspective, *Berliner Ensemble* enters into dialogue with *L'Île aux musées*. The narrative voice of the novel is conveyed by a collective of statues. In a movement of human decentring, this collective questions human consciousness and collective memory, thereby reconfiguring the urban space.

Keywords: Berlin – narration – memory culture – irreparability

## 1. Introduction

L'une des premières femmes à avoir écrit sur la ville de Berlin en langue française est Germaine de Staël qui visite la capitale prussienne en 1804.<sup>1</sup> Pour elle, c'est aussi un voyage en exil : en raison des circonstances politiques, elle n'a plus le droit de venir à Paris, ville à laquelle elle se sent pourtant profondément liée (cf. Balayé 1971, 13) et qui reste son idéal absolu pour définir le caractère urbain d'une ville. Dans son idéalisation de Paris, Germaine de Staël incarne un prototype du regard français porté sur Berlin au XIX<sup>e</sup> siècle. Dans *De l'Allemagne* (1810/1813), elle dresse un bref portrait de la capitale prussienne où elle décrit notamment une ressemblance avec l'Amérique et l'absence d'un passé urbain – deux paradigmes que l'on retrouve dans de nombreux textes français jusqu'à l'éclatement de la Seconde Guerre mondiale :

Berlin est une grande ville dont les rues sont très larges, parfaitement bien alignées, les maisons belles, et l'ensemble régulier : mais comme il n'y a pas longtemps qu'elle est rebâtie, on n'y voit rien qui retrace les temps antérieurs. Aucun monument gothique ne subsiste au milieu des habitations modernes ; et ce pays nouvellement formé n'est gêné par l'ancien en aucun genre. Que peut-il y avoir de mieux, dira-t-on, soit pour les édifices, soit pour les institutions, que de n'être pas embarrassé par des ruines ? Je sens que j'aimerais en Amérique les nouvelles villes et les nouvelles lois : la nature et la liberté y parlent assez à l'âme pour qu'on n'y ait pas besoin de souvenirs ; mais sur notre vieille terre il faut du passé. (Staël 1968, 133)

La nouveauté de la ville selon un modèle américain contient en soi un potentiel de développement : l'absence d'une histoire devient la source d'une modernité qui rend la ville vivante et qui lui confère un caractère individuel. Toutefois, Germaine de Staël part du principe que ce potentiel reste lié aux spécificités américaines et qu'il ne se réalisera donc pas à Berlin.

Deux cents ans après ce diagnostic de Germaine de Staël, Berlin n'est absolument plus une « ville sans histoire », mais, au contraire, une métropole où, en l'espace de quelques décennies, plusieurs événements marquants se sont succédés et superposés comme les strates d'un palimpseste urbain : la République de Weimar, la Seconde Guerre mondiale, la division de la ville, la chute du Mur. Après la réunification, l'histoire berlinoise du XX<sup>e</sup> siècle attire un grand nombre d'écrivain·e·s français·es qui explorent un champ d'expérimentation urbaine contemporain, champ fonctionnant en même temps comme un espace de mémoire. Face à cet espace de mémoire, la ville suscite également des questions sur la manière dont il est possible de concevoir l'avenir d'une métropole marquée par les traumatismes et les cicatrices des événements passés.

---

<sup>1</sup> Le travail de recherche à l'origine de cette publication a été mené au Centre Käte Hamburger pour l'étude des pratiques culturelles de réparation (CURE) financé par le ministère fédéral allemand de la Recherche, de la Technologie et de l'Espace (BMFTR) sous la référence 01UK2401. En tant qu'autrice, j'assume l'entièr responsabilité du contenu de cette publication. En même temps, ce travail est une version revue et augmentée de mon analyse de *Berliner Ensemble* et de *L'Île aux musées* dans le dernier chapitre de mon livre *Tableaux de Berlin. Franzöische Blicke auf Berlin vom 19. bis zum 21. Jahrhundert*, livre dédié aux regards littéraires français sur la ville de Berlin et publié en langue allemande (Steurer 2021, 474–512).

Au XXI<sup>e</sup> siècle, ces interrogations trouvent une résonance particulière dans l’œuvre de l’écrivaine et traductrice Cécile Wajsbrot. Née en 1954 à Paris dans une famille juive d’origine polonaise, elle est la petite-fille d’un homme assassiné à Auschwitz. Confrontée dès l’enfance au poids du traumatisme individuel et collectif, elle explore dans ses textes les possibilités du langage et de la voix narrative face au silence de Shoah (cf. Böhm/Zimmermann 2010). L’espace urbain occupe une place centrale au sein de son œuvre. Après un roman centré sur Paris (*Nation par Barbès*), Berlin devient le centre de cinq de ses ouvrages suivants : *Caspar Friedrich Strasse* (2002), *Fugue* (2005), *L’Île aux musées* (2008), *Berliner Ensemble* (2015) et *Destruction* (2019). Berlin y apparaît en tant qu’espace de communication qui s’ouvre à la fois sur le passé et sur l’avenir – et dans lequel la capitale allemande entre en dialogue avec Paris et d’autres métropoles. La grande ville est, chez Wajsbrot, un lieu dynamique : les notions de « trans fuges » (cf. Oster 2009) et de « littératures sans domicile fixe » (cf. Ette 2005) n’indiquent que deux des perspectives de recherche qui situent son œuvre dans un contexte de migration, de transculturalité et de re-cartographie du monde. Ses textes sont liés entre eux de manière à composer une œuvre en mouvement, comme s’il s’agissait d’un travail mené à travers un seul et même livre (cf. Ette 2010, 238).

Néanmoins, plusieurs décennies passent avant que Wajsbrot ne s’approche de Berlin et ne s’approprie cet espace urbain, l’accès à cette ville lui semblant longtemps interdit en raison du poids du passé. Dans *Le Chant des sirènes*, texte d’ouverture de l’anthologie *Berliner Ensemble*, la narratrice et alter ego de l’autrice raconte comment la chute du Mur débloque sa relation avec la ville :

Berlin – longtemps ces deux syllabes éveillaient de sinistres échos. Un ciel gris, un horizon de plomb. L’Est de l’Allemagne me faisait peur, sans que j’en sache bien la raison – l’addition, peut-être, de deux totalitarismes – et Berlin demeurait la capitale du Troisième Reich. À la chute du Mur, alors que j’avais suivi avec passion les révolutions pacifiques de l’automne, quelque chose de ma résistance disparut et Berlin devint une ville où je voulais aller sans savoir comment faire. [...] en repartant de ce bref séjour, j’avais la conviction que quelque chose, à Berlin, m’attendait et qu’il faudrait me rendre un jour au rendez-vous. Des années passèrent. En 2000, la possibilité d’une résidence de six semaines me conduisit à présenter un projet littéraire justifiant une présence à Berlin. (Wajsbrot 2015, 8)

De la triple superposition temporelle des regards – le regard de Wajsbrot sur la découverte de Berlin, le regard de l’autrice en train d’écrire son texte et celui de la narratrice – résulte une structure polyphonique. La pluralité des voix est ici la stratégie principale pour ouvrir un nouvel accès aux blessures laissées par les expériences du passé de la ville. Dans cette optique, *Berliner Ensemble* entre également en dialogue avec un autre texte de Wajsbrot publié sept années plus tôt, *L’Île aux musées*. La voix narrative y est transmise à un collectif de statues. Dans un mouvement de décentrement humain, ce collectif interroge la conscience humaine et la mémoire collective.

## 2. Berliner Ensemble (2015)

Contrairement à *L’Île aux musées*, *Berliner Ensemble* n’est pas un roman, mais une anthologie de textes que Wajsbrot a pour la plupart publiés entre 2007 et 2008

comme « work in progress » (Böhm/Zimmermann 2010, 9) sur la plateforme en ligne *remue.net* (cf. Dahlem 2014, 179). Ce n'est qu'en 2015 qu'ils paraissent rassemblés sous forme de livre, enrichis de quelques textes supplémentaires – dont le chapitre d'ouverture *Le Chant des sirènes* et le chapitre final *Ruines circulaires*. En inscrivant le livre entier dans un discours urbain de la mémoire et dans une réflexion sur les traumatismes du passés, ces deux ajouts offrent un cadre au recueil. Les autres textes documentent, pour la plupart du temps, des visites de lieux précis. À travers des fragments, ils ouvrent des perspectives sur l'histoire, le présent et l'avenir de la ville, révélant ainsi son caractère palimpseste. La structure du livre évoque également l'intertexte des *Denkbilder* de Walter Benjamin ou de son *Enfance berlinoise vers 1900*. Wajsbrot s'approprie Berlin en arpantant la ville à pied : « [J]’avais tout mon temps pour découvrir, pour parcourir la ville. Je le faisais à la fois pour le livre à venir et pour moi, tout se mêlait et convergeait vers l’enthousiasme de la découverte. Je voulais tout connaître » (Wajsbrot 2015, 8). Dans ce désir se perçoit également une proximité avec le flâneur benjaminien (cf. Dahlem 2014). Comme relevé précédemment, la voix narrative est une superposition de plusieurs voix : l'autrice, la protagoniste du livre – et la protagoniste de *Fugue*, roman de Wajsbrot paru en 2005 qui raconte l'histoire d'une femme en fuite vers Berlin. Au fil de ses explorations, la narratrice de *Berliner Ensemble* rencontre les signes d'une ville qui, dans l'omniprésence du passé, semble s'être consacrée à l'avenir :

Pendant mes longues heures de marche, j'étais impressionnée par la présence du passé, des plaques commémoratives rapportant les événements les plus sombres et par la croyance – concrétisée par le nombre de grues et de chantiers – en un avenir. Où est le présent ? me demandais-je dans les rues de Berlin, ne se tient-il que dans la tension entre passé et avenir ? Je me sentais happée par la vigueur d'un pays qui semblait neuf – comme une Amérique avec une histoire. Berlin possédait à la fois les espaces immenses et vides d'un Nouveau Monde et le long parcours plus qu'accidenté du continent ancien. Et comparant avec le Paris que j'avais provisoirement quitté, je pensais à la France comme à une Belle au bois dormant, ignorant quel serait le Prince dont le baiser pourrait l'éveiller. (Wajsbrot 2015, 8–9)

Berlin apparaît ici comme un lieu de confluence où se rejoignent de nombreux signes du passé urbain. Contrairement à Germaine de Staël qui associe Berlin au « Nouveau Monde » américain en raison de l'absence d'histoire urbaine, Wajsbrot voit dans Berlin une « Amérique avec une histoire ». La fascination de Berlin naît aussi d'une manière spécifique de penser le passé et surtout de dire ce passé : « [J]e savais gré à Berlin d'en parler là où Paris se taisait » (Wajsbrot 2015, p. 9). Paris devient un antimodèle parce que son développement urbain achevé ne semble laisse aucune place à une possible évolution :

[C]ertes Paris est une belle ville mais l'atmosphère n'y est pas bonne, de façon générale, l'atmosphère en France n'est pas bonne – c'était le début des années 2000 – depuis un certain temps on ne voit pas l'avenir, on a peur, et puis, il n'y a plus de place pour rien. C'est comme un cinéma, une salle de théâtre, où tous les sièges sont occupés, tout au plus pouvez-vous espérer trouver un strapontin. Tout a été fait, tout est construit tandis qu'à Berlin on respire, il y a du vide géographique et du vide mental, une place pour que les choses adviennent. (Wajsbrot 2015, 11)

Wajsbrot profite du potentiel créateur du vide géographique et mental décrit ici. Dans *Le Chant des sirènes*, la voix narrative – alter ego de l'autrice – décrit également comment, à partir d'un premier séjour plus long à Berlin, elle développe le projet d'un roman consacré à la capitale allemande :

Rassemblant les images mentales de mon séjour précédent et les impressions glanées à mesure des articles de la presse allemande que je continuais de lire régulièrement, la découverte fascinée, lors de ma première visite, des tableaux de Caspar David Friedrich dont je ne connaissais jusqu'alors que des reproductions, j'élaborai une sorte de programme préalable à l'écriture d'un roman qui se passerait à Berlin. (Wajsbrot 2015, 8)

La collection de textes en ligne qui précède la parution de *Berlin ensemble* s'ouvre sur le texte *L'Ange de l'histoire* dont le titre reprend le fameux commentaire de Walter Benjamin sur le dessin *Angelus Novus* de Paul Klee (1920). Benjamin voit dans ce dessin un ange qui dirige son regard vers un passé où s'amassent les ruines, tout en étant entraîné vers l'avenir par une tempête (cf. Benjamin 1974, 697–698). Chez Wajsbrot, la narratrice parcourt Berlin pour retrouver une statue : « Et je vais dans Berlin à la recherche d'une statue. Certes, je regarde les gens, je vois les bus, les trains qui passent sur des ponts suspendus, les métros, certes je vois les magasins, l'animation des rues, les arbres encore nus de l'hiver » (Wajsbrot 2015, 15). Comme le souligne Johannes Dahlem, ce passage évoque deux des critères qui relèvent de la définition minimale du flâneur, à savoir la marche et le regard (cf. Dahlem 2014, 187). En effet, la narratrice – à l'instar de ce que Benjamin analyse dans ses observations sur le phénomène de colportage de l'espace (cf. Benjamin 1982, 27) comme mode fondamental du flâneur – reste ouverte aux expériences potentielles dans la ville. De plus, avec Benjamin, la forme littéraire du *Denkbild* renvoie également à la flânerie (cf. Dahlem 2014, 189 ; cf. Köhn 1989). Lors de son parcours, la narratrice de *Berliner Ensemble* songe au commentaire de Benjamin sur le dessin de Klee parce que la statue qu'elle cherche lui semble être un second ange de l'histoire :

[O]n m'a parlé d'une statue, près de l'Île aux Musées, dans un jardin, d'une statue – un homme qui tend les bras et tourne le visage de l'autre côté, un homme qui tend les bras vers le futur en regardant le passé. Encore un *angelus novus*, encore un ange de l'histoire incarné. (Wajsbrot 2015, 17)

L'intérêt porté à la statue résulte également du fait que la narratrice décide de visiter l'Île aux Musées pour en faire le décor d'un roman (cf. Wajsbrot 2015, 17). Bien qu'elle ne réussisse pas à trouver la statue en question et qu'elle se demande si cette œuvre d'art existe réellement, elle découvre au fil de son parcours les statues placées sur les toits des musées. Au regard tourné vers le haut correspond un élargissement de la perspective de la narratrice. Soudain, elle prend conscience d'une fonction testimoniale et mémorielle de ces statues qui échappent souvent à la perception humaine – fonction que reprendra le collectif des statues dans *L'Île aux musées* :

N'ayant rien vu se dessiner sur les pelouses ou au milieu des arbres, ne voyant rien dans les jardins et sous les péristyles imités de l'Antiquité, rien d'un musée à l'autre ou sous les chemins, dans les détours, j'ai levé les yeux vers les statues qui bordent les ponts menant vers l'île, les statues qui montent la garde au sommet des frontons, les aigles, les guerriers,

les allégories de la victoire ou de la défaite, les représentations de l'art, les figures mythologiques, et j'ai découvert tout un peuple de pierre, habitants silencieux de la ville, immobiles comme il nous arrive de l'être au carrefour des temps mais eux le sont toujours, témoins des pires combats, des prises de pouvoir et des libérations, immobiles mais parfois détruits ou restaurés, déplacés, replacés, passeurs d'une rive du temps à l'autre – les habitants réels de cette île aux Musées. (Wajsbrot 2015, 19)

Positionnées « au carrefour des temps » et en position de surplomb comme l'ange de l'histoire, les statues témoignent du passé, mais leur regard se projette au-delà des ruines pour se diriger vers l'avenir urbain qui se construit à partir de la destruction. Dans *Berliner Ensemble*, la narratrice est ainsi confrontée à un double caractère palimpseste de la ville : d'une part, elle dévoile les strates déjà existantes du passé ; d'autre part, elle observe comment de nouvelles couches viennent se superposer à l'espace urbain préexistant. Elle en donne un exemple emblématique avec le Palais de la République :

Tandis que le Palais de la République [...] continue de se déstructurer, devenu carcasse métallique ouvrant des perspectives inconnues, bouclant la boucle des temps – des ruines du château est né le palais devenu ruines d'où naîtra un château reconstruit à l'identique [...], et les passants doivent batailler contre le bruit et le mouvement s'ils veulent avoir une chance d'accéder à la contemplation des ruines qui n'ont rien de romantique, de poétique – ou plutôt si, la poésie urbaine, celle du métal du et du chaos, celle du béton et de l'amiante, et des moteurs assourdissants [...], pendant ce temps, les trains continuent de rouler, imperturbablement [...]. (Wajsbrot 2015, 27)

La contemplation des ruines dans la tradition romantique (cf. Dahlem 2014, 181–182), tournée vers le passé, rencontre ici le regard porté sur un chantier lieu d'un avenir urbain. Or ce chantier fait l'objet d'une esthétisation : la structure de la phrase met en contraste l'oscillation incessante entre destruction et construction, d'une part, et le mouvement continu et linéaire des trains, d'autre part. Les trains relient les personnes et les époques, mais ils renvoient aussi à un lieu berlinois, la Gare d'Anhalt (*Anhalter Bahnhof*). Pendant la Seconde Guerre mondiale, le bâtiment de la gare fut détruit, à l'exception d'une petite partie du portique qui subsiste aujourd'hui à l'état de ruine : « De l'Anhalter, [...] il ne reste qu'un morceau de façade encadré de deux statues – des copies – dont l'une représente le Jour et l'autre la Nuit, deux allégories qui pourraient figurer le destin de Berlin – tout destin » (Wajsbrot 2015, 28). La fascination de la narratrice pour les gares et les trains comme moyens de transport s'exprime également dans *La Dernière porte*. Elle y observe un train à destination de la Russie via la Biélorussie, « ce train mystérieux qui chaque jour roule silencieusement et traverse le jour comme si c'était la nuit » (Wajsbrot 2015, 65). Le train ouvre l'espace urbain sur le lointain, dans un instant de transition temporelle : « [T]out le monde est monté, pour l'instant, le train est en suspens – plus tout à fait là mais pas encore parti. Le temps s'immobilise » (Wajsbrot 2015, 66). La narratrice est constamment à la recherche de ces zones intermédiaires où le passé fait irruption dans le présent. Ainsi découvre-t-elle sur un mur une plaque faisant référence à la résidence de la poétesse allemande Mascha Kaléko dans la maison : « [...] des plaques blanches avec des phrases bleues qui superposent aux habitants de maintenant ceux d'avant, ceux qui durent fuir et partir » (Wajsbrot 2015, 76). Mini-diagnostic d'un

Berlin contemporain, les observations de la narratrice portent également sur des situations de la vie quotidienne, comme le va-et-vient des clients du café Kant. Elle décrit en détail les personnes qui le fréquentent, rythmant son texte par l'anaphore « Au café Kant » (Wajsbrot 2015, 41–43). La narratrice fait l'inventaire d'un instant dans la ville, à la manière dont Georges Perec saisit un instant parisien dans *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*.

Peu avant de quitter Berlin, la narratrice repense, dans *L'Inaccompli*, au café Kant et aux réunions d'un groupe qu'elle y a observé à plusieurs reprises. Son incertitude quant au caractère de ce groupe la renvoie à l'inachèvement de son propre rapport à la ville de Berlin : « Ce rendez-vous secret ira rejoindre les actes, les gestes inaccomplis de mon séjour, me donnant le sentiment, non d'en avoir fini, mais qu'il y aura une suite » (Wajsbrot 2015, 105). Cette suite se concrétise dans le dernier chapitre du recueil *Ruines circulaires*. Le texte suggère une distance temporelle par rapport aux autres parties du livre – et il retourne, à travers la circularité annoncée dans son titre, au début de *Berliner Ensemble*. Lors d'une promenade à Berlin, la narratrice traverse les voies ferrées menant à Südkreuz et découvre le cylindre de béton du « Schwerbelastungskörper ». Ce cylindre faisait partie des projets d'Albert Speer pour transformer Berlin en capitale nazie (renommée *Germania*) et devait servir à tester la résistance du sol pour la construction d'un arc de triomphe. En observant ce cylindre, la narratrice est rattrapée par la « hantise du passé » (Dahlem 2014, 191) :

[J]e suis à Berlin précisément parce que l'avenir semble exister beaucoup plus qu'à Paris, parce qu'il y a de la place, dans la ville et dans la société, mais sous mes pas, dans les moments et les lieux les plus inattendus, s'entrouvre parfois l'abîme du temps [...] j'avance vers l'étrange cylindre fiché dans le paysage comme une météorite avec une sorte d'angoisse due, sans doute, aux dimensions de l'objet, et peut-être à ce que cette vision laisse pressentir. De nouveau le temps a frappé. (Wajsbrot 2015, 112–113)

Bien que la chute du Mur ait déverrouillé l'accès à Berlin pour la narratrice et à l'avenir de la ville (cf. Wajsbrot 2015, 115), une fenêtre s'ouvre ici sur l'expérience irréparable du passé. Lorsque la narratrice entre dans le cylindre, la structure circulaire et close du bâtiment lui rappelle une phrase de la nouvelle *Las Ruinas circulares* de Jorge Luis Borges, phrase à laquelle le titre du chapitre fait référence. Le rêve fantastique de Borges devient pour elle cependant un « cauchemar » (Wajsbrot 2015, 117). Elle émerge de ce cauchemar en montant, gravissant la tour d'observation située à côté du cylindre :

Au loin, les édifices récents et colorés de Potsdamer Platz, la tour de la télévision. De l'autre côté, le sud au-delà duquel s'annonce la limite de Berlin. La frondaison des arbres fruitiers balance sous la brise. C'est là que j'irai, dans les chemins qui traversent la colonie des jardins ouvriers, pour retrouver le cours du temps. (Wajsbrot 2015, 118)

À travers le temps remis en mouvement – en quelque sorte une variante du *Temps retrouvé* de Proust – s'exprime une volonté de penser l'avenir de la ville et du vivre-ensemble urbain en réfléchissant aux traumatismes vécus dans le passé.

### 3. L'Île aux musées (2008)

Un avenir urbain issu des blessures du passé devient également l'un des fils conducteurs de *L'Île aux musées*.<sup>2</sup> À l'instar de *Fugue*, le roman présente Berlin comme un lieu de fuite : deux couples parisiens traversent une crise – pour fuir la tension, la femme de l'un et l'homme de l'autre couple se rendent à Berlin pour le week-end de Pâques, devenant ainsi des transfuges dans une ville étrangère. Dans un entrecroisement des couples, les deux personnes à Berlin et les deux personnes restées à Paris se rencontrent dans un « ballet éphémère » (Pradelle 2008, 8)<sup>3</sup> et passent le week-end ensemble, surtout dans les grands musées des deux capitales : le Louvre, les Tuileries et la Galerie du Jeu de Paume à Paris ; l'Île aux Musées à Berlin. Si le titre du roman, à travers son allusion à cette île berlinoise, semble mettre l'accent un peu plus sur Berlin que sur Paris, Wajsbrot y construit aussi un lieu hybride où l'Île aux Musées, l'Île de la Cité parisienne et d'autres espaces urbains se superposent (cf. Ette 2011, 242). Le week-end passé, les protagonistes partis pour Berlin rentrent à Paris. Comme dans *Fugue*, le roman se termine sur une fin ouverte parce qu'on ne sait pas si les personnages parviendront à surmonter leurs crises.

Néanmoins, les quatre personnages ne sont en réalité pas les véritables protagonistes du roman. Ils sont dépourvus de nom et de contours : leur apparence, leurs intérêts, les détails biographiques disparaissent dans un vide ; seuls leurs métiers sont mentionnés. Même le récit de leurs problèmes ne permet guère d'identification avec les personnages. Cela tient également au fait qu'il est difficile de distinguer leurs perspectives et voix respectives. En effet, les dialogues sont uniquement introduits par des tirets, sans attribuer explicitement la parole à l'un ou l'autre. Dans un décentrement de la parole humaine, la véritable voix narrative revient aux statues de Paris et de Berlin. C'est dans cette voix narrative que réside la spécificité de la structure du récit et, par conséquent, du regard porté sur l'espace urbain. La voix des statues est la voix d'un collectif, formé des sculptures qui ornent les bâtiments à Berlin, à Paris et ailleurs et qui, pour la plupart du temps, n'attirent pas le regard des passants. Faisant du texte un « roman d'artiste » (Klettke 2014, 197), les statues opposent au « temps humain » un « temps de l'art » (Pradelle 2008, 8). Elles donnent une voix à la fois à l'art et à la ville parce que la pierre des statues, matériau de l'architecture urbaine, accède à la parole. Les statues deviennent ainsi les véritables habitantes de la ville. Dans *Enfance berlinoise vers 1900*, Walter Benjamin décrivait déjà les caryatides du Tiergarten et dans la loggia comme des figures porteuses de l'esprit de la ville, figures de seuil qui permettent un basculement de la réalité urbaine vers l'imaginaire (cf. Benjamin 2010, 11, 25). Tandis que, chez Wajsbrot, les statues semblent incarner un tel esprit de la ville et qu'elles prennent la parole, les quatre

<sup>2</sup> Dans une version légèrement remaniée, le roman est republié en 2022 dans *Haute Mer*, livre où Wajsbrot réunit en un cycle cinq romans qu'elle consacre à différentes formes d'art : *Conversations avec le maître* (2007), *L'Île aux musées* (2008), *Sentinelles* (2013), *Totale éclipse* (2014) et *Destruction* (2019).

<sup>3</sup> Roswitha Böhm et Margarete Zimmermann comprennent la configuration croisée des couples comme une expérience amoureuse dans le style de Marivaux (cf. Böhm/Zimmermann 2010, 17).

protagonistes, observés par les sculptures, deviennent des objets. Le roman inverse les rôles de celui qui regarde et de celui qui est regardé, de celui qui raconte et de celui à qui on ne prête pas la voix. Cette inversion permet d'inventer d'autres manières de parler. Comme Margarete Zimmermann le décrit, les textes de Wajsbrot se caractérisent par un intérêt pour le silence et le non-dit – et ils expriment cet intérêt à travers une multiplication des voix (cf. Zimmermann 2010, 130–131). Dans *L'Île aux musées* se crée alors ce que Ottmar Ette appelle, à propos de *Mémorial* de Wajsbrot, un « espace d'échos de voix sans domicile fixe » (Ette 2005, 241). La voix des statues articule ce que la voix humaine ne dit pas ou n'est pas capable de dire. Ainsi le collectif narratif rompt-il également avec le silence autour de la Shoah auquel Wajsbrot se trouve confrontée (cf. Oster 2013, 395). La voix des statues décentre la perspective humaine tout en se rapprochant d'autant plus de la conscience humaine et des blessures vécues.

Or, les statues ne sont pas seulement mises en avant comme un collectif, le roman se consacre aussi à des œuvres d'art individuelles : chacun des douze chapitres est précédé de la description d'une œuvre située soit à Paris, soit à Berlin. Ces micro-portraits transforment l'espace urbain en un espace artistique et ouvrent une fenêtre sur le passé des villes, dans la mesure où les sculptures et installations sont des témoins du temps (cf. Huesmann 2017, 389), ancrées dans un contexte historique et politique. En conséquence, le roman peut également être lu comme un catalogue d'exposition ou comme un parcours à travers une exposition (cf. Ette 2009, 263) : dans le chapitre qui suit la présentation d'une œuvre, celle-ci est reprise et commentée de manière plus ou moins libre.

Le roman s'ouvre sur le portrait d'une sculpture berlinoise, la statue *Der Rufer* (*Celui qui appelle*) de Gerhard Marcks, située sur la *Straße des 17. Juni*, à proximité immédiate de la porte de Brandebourg et du Mur de Berlin. De manière programmatique, la statue anticipe la voix narrative des statues : tout comme celles-ci parlent en tant que collectif anonyme, *Der Rufer* reste sans nom, réduit à sa seule fonction d'appeler et au pouvoir de la parole. Et comme les statues plus tard dans le récit, *Der Rufer* élève la voix, d'abord sans personne pour l'écouter :

C'est un homme seul dans l'avenue monumentale qui traverse le parc, Tiergarten, et mène à la porte de Brandebourg [...]. Les deux bras sont levés et les mains repliées en porte-voix entourent une bouche grande ouverte dont le cercle décrit la courbe d'une parole lancée au loin. Il n'a pas de nom, seulement une fonction, il est celui qui appelle, *der Rufer*, mais le cri, loin de déformer son visage, montre la force du mot, sa portée. Bien sûr, dans la ville, personne ne l'entend [...]. (Wajsbrot 2008, 7)

Créé sur le modèle antique de Stentor, *Der Rufer* est le symbole de la voix humaine – qui ne peut guère être traduite à travers la pierre : « [C]omment représenter l'immatériel ? » (Wajsbrot 2008, 8). Installée au printemps 1989 dans l'espace intermédiaire entre l'Ouest et l'Est, « tournant le dos à l'ouest et faisant face à l'est » (Wajsbrot 2008, 8), la statue établit un nouveau cadre de référence politique (cf. Oster 2013, 390). L'appel silencieux de la pierre semble être un appel à la réunification, d'autant plus que le socle de la statue est gravé des vers de Pétrarque qui appellent à la paix : « *I'vo gridando: pace, pace, pace.* Je vais crier paix, paix, paix » (Wajsbrot 2008, 9). Immédiatement après cette citation, le texte évoque la

chute du Mur de Berlin : « Six mois après l'installation de l'homme éternellement immobile à la bouche éternellement ouverte, le mur de Berlin tombait » (Wajsbrot 2008, 9). Le montage des informations établit un lien entre la voix de la statue et la chute du Mur. Dans cette superposition de l'art et de l'événement politique, *Der Rufer* devient un « prophète de la réunification » (Wajsbrot 2008, 9) et un modèle pour la voix collective des statues, qui observent et commentent l'histoire et pensent au-delà de la ville. La description du *Rufer* fonctionne ainsi comme une ouverture annonçant la structure narrative du roman. Berlin y apparaît comme un palimpseste dont les couches sont révélées par les voix des œuvres individuelles et du collectif des statues. Par ailleurs, comme le soulignent Roswitha Böhm et Margarete Zimmermann, le roman ne s'ouvre pas seulement sur une œuvre d'art qui met en scène la puissance de la voix – il se clôt également sur une telle œuvre : la sculpture *Le Cri* de Marino Marini, exposée dans le jardin de sculptures de la Neue Nationalgalerie (cf. Böhm/Zimmermann 2010, 19).<sup>4</sup> En recourant à Walter Benjamin, on peut lire *Der Rufer* comme un ange de l'histoire inversé : il n'est pas tiré vers le futur, mais semble au contraire l'invoquer activement. En effet, ce que la statue perçoit au-delà du Mur – selon sa perspective au moment de son installation – n'est pas tant un passé urbain, mais plutôt un avenir réuniifié, projeté sur l'image de la ville divisée et devenue réalité peu de temps après. De plus, *Der Rufer* est aussi une figure d'ouverture spatiale : la porte de Brandebourg, lieu de passage emblématique, est le premier lieu du roman – qui évoque plusieurs autres portes (le portail d'entrée de la Gare d'Anhalt, *La Porte de l'Enfer* de Rodin et la porte d'Ishtar au musée de Pergame) pour se terminer sur le portail des Tuileries qui se referme dans le dernier chapitre (cf. Klettke 2014, 211).

Quelle est donc l'histoire racontée par le collectif des statues sinon celle des quatre personnes vivant à Paris, Berlin passant à l'arrière-plan ? Dans un décentrement de la voix humaine, les statues posent des questions sur la conscience et la mémoire humaines : les œuvres d'art à Berlin, à Paris et dans d'autres villes sont à la fois sujets et objets du regard porté sur les événements politiques et culturels. En prenant pour la première fois la parole à la première personne du pluriel, les statues se présentent comme figures médiatrices entre les différents espaces et temps et comme gardiennes de la mémoire :

Nous montons la garde, même si personne ne nous prête attention – et peut-être est-il plus facile de veiller quand personne ne regarde [...]. L'espace nous appartient et nous montons la garde. Nous sommes en pierre, en bronze, nous sommes en granit ou en marbre, nous sommes sur les ponts, en haut des édifices ou devant les musées, nous sommes dans les jardins, en signes avant-coureurs, nous sommes dans des niches – mais immobiles, le regard fixe. Tournées vers le passé, l'avenir, regardant l'horizon. [...] vous ne pensez jamais à nous qui veillons sur la ville, du haut des socles et sur les toits, nous qui vous voyons, vous

---

<sup>4</sup> Cornelia Klettke analyse dans quelle mesure plusieurs des œuvres d'art présentées – dont *Le Cri* – réfléchissent, dans le médium de la sculpture et du texte, au langage et à la (non-)représentabilité d'un son invisible (cf. Klettke 2014, 217–222). Elle part du principe que les voix de ces œuvres d'art possèdent une « fonction appellative particulière » (Klettke 2014, 219) qui attire l'homme dans l'univers insulaire de l'art.

entendons, nous qui avons vu et entendu tant de choses. Nous sommes là pour des siècles [...]. Vous êtes dans le présent. Nous sommes dans la présence. (Wajsbrot 2008, 10–11)

Sans que les humains ne s'en rendent compte, les statues sont donc à la fois témoins de l'histoire et gardiennes de la mémoire. Cependant, elles n'accèdent pas au passé selon une chronologie linéaire. Leur appréhension du temps diffère fondamentalement de la conception du présent humain où il est possible de se souvenir du passé et de penser l'avenir – y compris un avenir sans les humains (cf. Ette 2021, 1002). Ancrées dans une présence éternelle, voire une omniprésence, les statues (re-)vivent sur un même plan tous les événements dont elles ont été témoins. Leur mémoire absolue crée un contraste entre leur propre système de sens et le système humain qui les entoure et qui les a créées (cf. Oster 2013, 391). Les deux systèmes ne fonctionnent pas selon la même « mesure du temps » (Wajsbrot 2008, 81). Dans le prolongement des réflexions de Michel Serres sur l'existence des statues qui précède celle du langage, la mémoire absolue permet aux statues de faire revenir la mémoire et de prendre le rôle de revenantes. Serres le formule ainsi : « Nos idées nous viennent des idoles, le langage même l'avoue ; mieux, elles en reviennent, comme des revenants » (Serres 2014, 49). Comme l'existence des statues persiste même hors du temps, elles se trouvent en opposition à l'existence éphémère des êtres humains (cf. également Ette 2009, 260). Les statues deviennent ainsi des figures symboliques d'un rapport très particulier à la temporalité, comme le montre Stephanie Bung pour l'intégralité de l'œuvre de Wajsbrot : bien que ses romans soient toujours ancrés dans un présent très concret, ils échappent néanmoins à ce présent par le jeu des strates temporelles et de reconfiguration de chronologies (cf. Bung 2024).

À travers leur « oralité imaginaire » (Klettke 2014, 216), les statues font parler la ville même parce que le collectif comprend surtout les statues installées sur les toits et les ponts, fusionnant avec l'espace urbain à un tel degré que le regard humain ne les perçoit plus comme des objets d'art à part entière. Elles remplissent une fonction de témoignage contre leur propre volonté :

Nous sommes votre mémoire, mais parfois, vous préférez l'oubli [...]. Sur les ponts de l'île aux musées, nous veillons. Jamais nos yeux se ferment ni le jour ni la nuit. Nous sommes condamnées à voir, condamnées à entendre vos paroles et vos voix qui se mêlent, s'élèvent comme un chœur. (Wajsbrot 2008, 77)

En effet, à l'instar du chœur de la tragédie grecque qui commente l'action dramatique depuis une position extérieure, les statues observent le comportement humain depuis un point de vue détaché. Leur voix est un instrument collectif – et c'est justement l'identité collective qui leur permet d'adopter une perspective décentrée et atemporelle sur la ville. Les statues individuelles, par contre, sont limitées par le champ de vision que leur imposent leurs positions au sein de l'espace urbain. C'est pourquoi les statues ne peuvent pas suivre les parcours de protagonistes humains en dehors de l'île aux Musées ou des Tuileries. Etres singuliers, les statues sont « immobiles, le regard fixe » (Wajsbrot 2008, 10), réduites à l'observation de leur environnement le plus immédiat. Un « au-delà » (Wajsbrot 2008, 10) du regard ne devient possible qu'à partir du collectif. Tout

comme les protagonistes humains (et tout comme d'autres figures dans l'œuvre de Wajsbrot), les statues sont des transfuges entre les mondes : « [N]ous voyons au-delà de l'espace et du temps, nous voyons d'autres choses » (Wajsbrot 2008, 180). Placées dans un contexte global, elles forment un réseau mondial (cf. Ette 2009, 259) et communiquent entre elles à l'intérieur de ce réseau : « Dans la nuit, nos voix traversent les murs, nos voix muettes, et nous nous racontons ce qui se passe dehors, dedans – nous reconstituons le monde dans sa totalité » (Wajsbrot 2008, 195). Ce monde, et cela devient très clair à ce moment du texte, ne se constitue qu'à travers la communication des statues et la transgressions de l'opposition entre futur et passé ou entre ciel et terre. Comme les anges dans le film *Les Ailes du désir* de Wim Wenders (1989), les statues sont capables de percevoir simultanément dans leur « au-delà » plusieurs temps et plusieurs lieux (cf. Steurer 2014, 251).

Dans une structure fuguée, les statues reprennent sans cesse leur rôle de veilleuses, de témoins, de gardiennes de la mémoire. Faire mémoire, cela implique aussi qu'elles racontent des épisodes du passé, surtout du passé de Paris et Berlin. La première histoire racontée dans le roman (après celle du *Rufer* en dehors de l'intrigue principale) est celle de l'Île aux Musées, à Berlin : « Avant, il y avait une île, avant encore, des marais, la terre cernée par les eaux et peu à peu vous avez voulu construire, édifier » (Wajsbrot 2008, 82). Puis, le texte retrace pas à pas l'histoire de ce haut-lieu culturel berlinois. Les statues évoquent aussi des actes de disparition et de réécriture :

Croyez-vous effacer l'histoire en changeant le nom des rues ? Cet effort que vous avez fait, les statues et sculptures qu'il avait générées, cette culture que vous vouliez créer... Vous avez tout laissé, abandonné d'un coup. Au nom de l'unité. Quarante ans d'histoire pour rien. Et de nouveau des statues abattues, déplacées, remisées – l'immense statue de Lénine, où est-elle maintenant ? Et de nouveau des noms qui tombent dans le silence. Dans les villes, malgré les plaques qui énoncent les absents, il manque les ponts du temps et les statues du temps. (Wajsbrot 2008, 82)

À cet égard, *L'Île aux musées* partage une approche comparable à celle du projet *Souvenirs de Berlin-Est* de Sophie Calle (cf. Calle 1999 ; cf. Steurer 2021, 386–399). Pour ce projet, Calle se rend sur des lieux où, après la chute du Mur, des statues ont été démontées, des rues renommées et des signes retirés. Elle interroge les passant·e·s sur leurs souvenirs du lieu. Par le montage des fragments, elle fait naître une image éphémère et contradictoire de lieux singuliers, qu'elle combine avec des photographies d'avant et d'après la réunification. Contrairement aux souvenirs subjectifs des passant·e·s chez Calle, souvent glissants vers l'imaginaire, les statues de *L'Île aux musées* parlent depuis une mémoire absolue et une perspective qui dépasse le simple individu. Elles documentent un passé auquel elles ont participé en tant qu'observatrices, en tant qu'objets et victimes de vols durant les guerres. Un buste de la Renaissance italienne, d'Acellino Salvago, resté fragmentaire après la Seconde Guerre mondiale et exposé au Bode-Museum, représente la figure symbolique des expériences de destruction et de violence. Les statues se souviennent d'avoir été enfermées dans un bunker avec lui :

Maintenant il reste une partie du visage, un œil, et à peine une oreille, un peu du front et la moitié du crâne. Il reste la forme du visage. L'autre œil n'est plus qu'une orbite, la bouche, une cavité. Il n'y a plus de nez, le cou est décharné, le col, arraché, et le haut de la toge, les premiers plis... Il n'y a plus d'expression, plus rien. Le buste était avec nous, dans un bunker du parc pour échapper à votre guerre [...]. La plupart d'entre nous ont péri, attaquées par les flammes, carbonisées, désintégrées [...]. Ce fier portrait de marbre était défiguré, rendu méconnaissable comme les victimes de vos bombardements atomiques ou au napalm – nous avons appris qu'une peau de marbre pouvait s'en aller [...]. (Wajsbrot 2008, 203–204)

La force destructrice de la guerre, l'expérience de la déportation et des meurtres de masse de la Shoah s'exprime à travers la destruction du buste et d'autres statues. Les statues parlent au nom des morts qui n'ont plus de voix, transformant ainsi la voix du roman en celle d'un *Rufer* (cf. Oster 2013, 395).

Appeler pour donner une voix au passé, telle est également la fonction de la ruine de la gare d'Anhalt et de ses deux statues figurant le jour et la nuit, évoquées également dans *Berliner Ensemble* – et chez de nombreux auteur·e·s français·es qui ont écrit sur la ville de Berlin.<sup>5</sup> Wajsbrot mentionne ce lieu pour la première fois dans son roman *Caspar Friedrich Strasse* : le narrateur y superpose la toile du tableau *Abtei im Eichwald* de Caspar David Friedrich et la ruine de la gare (cf. Wajsbrot 2002, 86–87). Le chapitre consacré à la gare d'Anhalt dans *L'Île aux musées* s'ouvre sur l'image de la ruine pour ensuite, dans un changement de temps du présent à l'imparfait, plonger dans l'histoire urbaine : la gare apparaît comme lieu du développement de Berlin en un « nouveau Paris » au cours des premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle :

La gare est délaissée, abandonnée – détruite. Avant, elle s'élevait, la plus grande d'Allemagne, la verrière la plus haute, la plus longue, la plus large – le jour de l'inauguration, le 15 juin 1880, l'empereur Guillaume I<sup>er</sup> était présent avec le chancelier Bismarck et lui-même était impressionné par l'ampleur du bâtiment. (Wajsbrot 2008, 27)

Sur le portail de la gare se dressaient à l'origine trois statues – le Jour et la Nuit ainsi qu'un ange placé tout en haut. Ange gardien du bâtiment, il échoue néanmoins à le protéger :

S'il était un ange gardien, il faillit à sa mission car la gare [...] fut fortement endommagée par les bombardements aériens du 3 février 1945. [...] elle fut définitivement fermée puis détruite à l'exception du morceau de façade qui se dresse, solitaire, devant les terrains de sport et plus loin, le chapiteau blanc d'un lieu de spectacles ne rappelant en rien la grandeur passée. Des ogives murées dont les œils-de-bœuf ouvrent sur le vide, une carcasse rescapée des tempêtes, absurde au bord de ce qui ressemble à une route plutôt qu'à une rue en pleine ville [...]. De l'ange, il ne reste plus qu'une silhouette sur des photos anciennes – car l'histoire a vaincu. (Wajsbrot 2008, 28)

Après avoir été détruit pendant la Seconde Guerre mondiale, l'ange n'existe plus que par le médium de la photographie. Les Jour et de la Nuit existent certes encore, mais portent les stigmates de l'attaque, « [v]ictimes de la guerre aussi car [ils]

---

<sup>5</sup> La ruine de la Gare d'Anhalt est p. ex. évoquée dans *Berliner requiem* de Jean-Michel Palmier (1976), *Calvaire des chiens* de François Bon (1990) ou dans *Toponyme : Berlin* (2002) de Michèle Métail. Cf. à cet égard Steurer 2021, 245–249, 360–376, 401–422.

portent des traces de balles » (Wajsbrot 2008, 28). Plus encore que *Der Rufer*, l'ange, vaincu par l'histoire et qui n'a pu empêcher la destruction de la gare, ouvre un parallèle avec la réflexion de Benjamin sur l'*Angelus Novus* de Paul Klee comme ange de l'histoire. Après sa disparition sur la Gare d'Anhalt, les figures du Jour et de la Nuit reprennent sa fonction de gardiennes de la ruine : « [A]ujourd'hui où il ne reste rien, ni rails ni trains ni voyage, aujourd'hui où un pan de mur se dresse, solitaire, au milieu d'un terrain vague, ce sont le jour et la nuit qui montent la garde » (Wajsbrot 2008, 29). Avec cette nouvelle fonction, les deux figures entrent en relation avec la voix du collectif des statues dans le récit principal. Les statues de Wajsbrot habitent un espace-limite, zone de transition entre l'art et la ville, et elles conservent en elles un *genius loci*. Cependant, cette position liminaire limite leur regard parce que chacune a sa place fixe au sein de l'espace urbain. Cette limitation influence également la perspective des statues sur les quatre personnages humains et leur parcours à travers la ville. L'accès des statues aux couples est fragmentaire et partiel. Certaines choses leur échappent, les humains se déplaçant et sortant ainsi de leur rayon de perception :

Nous ne savons pas qui vous êtes – mais nous vous entendons. Nous écoutons les mots qui vous échappent. Nous avons assisté à des ruptures, des réconciliations – à des rencontres aussi. Nous avons entendu des discussions politiques, artistiques, scientifiques. Mais vous allez trop vite – tout nous parvient par bribes. Nous avons des moments de votre vie, des éclats. – J'ai parcouru le rez-de-chaussée, suis revenu dans la rotonde et puis je suis monté au premier étage – le plan est simple, de salle en salle on fait le tour du bâtiment. (Wajsbrot 2008, 17)

Les « bribes » et « éclats » de la communication humaine dans le musée, perçus par les statues, transforment le texte en un « puzzle de fractales » (Klettke 2014, 198). Dans la citation ci-dessus, la transition de la voix des statues à la voix humaine (celle de l'homme venu à Berlin) s'effectue ainsi de manière presque imperceptible et sans aucune marque explicite. Il est facile de manquer le changement de perspective ou d'attribuer la voix au mauvais locuteur. Dans ce contexte, Patricia Oster souligne l'influence du nouveau roman : comme dans la lecture d'un texte de Claude Simon, il faut ici lire et observer très attentivement pour décider ensuite quelle voix se fait entendre (cf. Oster 2009, 254). Seul le tiret précédent « J'ai parcouru », qui introduit un saut de ligne, indique dans la citation que c'est désormais un protagoniste humain qui prend la parole. Pour pouvoir distinguer les voix, on doit donc insérer des coupures imaginaires dans le texte (cf. Oster 2009, 254). Dans cet exemple, le protagoniste observe les œuvres d'art dans la *Alte Nationalgalerie* à Berlin. Comme les trois autres personnages humains, il lit les œuvres d'art à travers le prisme de sa propre crise. Alors qu'il tente désespérément de se détourner de l'attente angoissante d'un appel téléphonique de sa compagne restée à Paris (appel qu'il attend en vain), son regard se fixe sur le tableau *Die Toteninsel* d'Arnold Böcklin. Dans l'île représentée sur la peinture se reflètent à la fois ses sentiments blessés et le traumatisme de la ville. La réception de l'art opère chez le protagoniste humain, tout comme dans la perspective du collectif des statues, une superposition entre l'expérience individuelle et l'expérience collective :

Cette forme blanche m'attire, et le contraste avec la hauteur des roches et des arbres de l'île, cette impression d'écrasement, le jour qui se couche pour ne plus jamais se lever, ou un coucher du soleil éternel – quelle image de la mort, mais de la solitude aussi, l'arrivée du soir, l'annonce de la nuit à passer seul et le jour qui ne reviendra pas. Comme cette barque qui avance, peut-être à cause de la ville, de son histoire, je pense aux exécutions, à la solitude des condamnés à mort, sur le chemin. Ici, les plaques égrènent le nom des morts, les lieux d'exécutions, individuels ou collectifs [...]. (Wajsbrot 2008, 117f.)

Les statues, de leur côté, observent l'homme figé devant le tableau de Böcklin et parlent de lui comme s'il s'agissait d'un objet d'exposition : « D'où nous sommes, nous le voyons » (Wajsbrot 2008, 116). Ce n'est que lorsque lui et sa compagne quittent l'île aux musées qu'ils échappent au regard des statues. Cette limitation de la vision concerne également la représentation de l'espace urbain : tout ce qui se trouve en dehors du champ de vision des statues apparaît indéterminé et interchangeable, comme si cela pouvait se situer dans n'importe quelle grande ville.

#### 4. Conclusion

Qu'avez-vous vu dans votre promenade ? – Des gens, des terrasses de café, des tramways, des boutiques, des églises, des jardins... – Comme à Paris. – Mais je ne connais aucun nom de rue [...], tout est à découvrir et en même temps, je ne suis pas exclue, en marchant, je participe, je suis ici et maintenant et non dans un monde à part [...]. (Wajsbrot 2008, 119)

C'est la Parisienne réfugiée à Berlin qui exprime ici sa joie de quitter le monde parallèle du musée ; pourtant, quand elle essaie de décrire à quoi ressemble la ville au-delà de ce monde parallèle, elle reste très vague. Sans s'être réellement fait une idée de Berlin en dehors de l'île aux musées – et sans avoir trouvé de solution à leurs problèmes –, les deux voyageurs rentrent à Paris. De la même manière, les partenaires restés à Paris quittent à la fin leur « champ de jeu » (cf. à l'égard de cette notion Ette 2009, 270), qui se referme derrière eux comme la grille du parc. Ils ne sont que des passants, des silhouettes éphémères traversant la ville. Celle-ci retombe finalement dans l'anonymat, tandis que les statues, gardiennes et témoins de la mémoire de la ville, demeurent sur place. Voix non humaines, elles continuent à explorer des expériences qui touchent au cœur de la condition humaine : « Elle est partie, tout le monde est parti. La grille se referme. Et nous sommes là. Nous restons » (Wajsbrot 2008, 230).

#### Bibliographie

- BALAYÉ, Simone. 1971. *Les carnets de voyage de Madame de Staël. Contribution à la genèse de ses œuvres*. Genève : Droz.
- BENJAMIN, Walter. 1974 [1940]. « Über den Begriff der Geschichte ». Dans id. *Gesammelte Schriften*, t. 1.2 : *Abhandlungen*, ed. Tiedemann, Rolf & Hermann Schweppenhäuser, 691–704.
- BENJAMIN, Walter. 1982. *Gesammelte Schriften*, t. 5.1 : *Das Passagen-Werk*, ed. Tiedemann, Rolf.
- BENJAMIN, Walter. 2010 [1950]. *Berliner Kindheit um 1900*. Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp Taschenbuch.
- BÖHM, Roswitha & Margarete Zimmermann. 2010. « Cécile Wajsbrot's Œuvre innerhalb einer europäischen Gedächtniskultur. » Dans *Du silence à la voix. Studien zum Werk von Cécile Wajsbrot*, ed. Böhm, Roswitha & Margarete Zimmermann, 7–28, Göttingen : V & R unipress.

- BUNG, Stephanie. 2024. « Literatur als Relief. Über Brücken, Stimmen und Sprachen im Werk von Cécile Wajsbrot. » *literaturkritik* 25.1.2024. <<https://literaturkritik.de/literatur-als-relief,30260.html>>. [23.6.2025].
- DAHLEM, Johannes. 2014. « Transformation du paysage urbain et mélancolie du flâneur dans *Berliner Ensemble* de Cécile Wajsbrot. » Dans *Après le Mur. Berlin dans la littérature francophone*, ed. Zimmermann, Margarete, 179–193, Tübingen : Narr.
- ETTE, Ottmar. 2005. *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz*. Berlin : Kadmos.
- ETTE, Ottmar. 2009. « Cécile Wajsbrot : *L'Île aux musées* oder die verborgenen Choreographien der Anwesenheit. » Dans *Observatoire de l'extrême contemporain. Studien zur französischsprachigen Gegenwartsliteratur*, ed. Böhm, Roswitha, Stephanie Bung & Andrea Grewe, 257–270, Tübingen : Narr.
- ETTE, Ottmar. 2010. « ‘Caspar-David-Friedrich-Strasse’. Cécile Wajsbrot oder die Ästhetik der Abwesenheit. » Dans *Du silence à la voix. Studien zum Werk von Cécile Wajsbrot*, ed. Böhm, Roswitha & Margarete Zimmermann, 223–239, Göttingen : V & R unipress.
- ETTE, Ottmar. 2011. « Urbanität und Literatur. Städte als transareale Bewegungsräume bei Assia Djebar, Emine Sevgi Ozdamar und Cécile Wajsbrot. » Dans *Stadt und Urbanität : transdisziplinäre Perspektiven*, ed. Messling, Markus, Dieter Läpple & Jürgen Trabant, 221–246, Berlin : Kadmos.
- ETTE, Ottmar. 2021. *Von den historischen Avantgarden bis nach der Postmoderne. Potsdamer Vorlesungen zu den Hauptwerken der Romanischen Literaturen des 20. und 21. Jahrhunderts*. Berlin : de Gruyter.
- HUESMANN, Herbert. 2017. *Das Erzählwerk Cécile Wajsbrots. Eine literarische Suchbewegung*. Tübingen : Narr.
- KLETTKE, Cornelia. 2014. « La communication des intensités émotionnelles : hétérotopies et hétérologies dans *L'Île aux musées* de Cécile Wajsbrot. » Dans *Après le Mur. Berlin dans la littérature francophone*, ed. Zimmermann, Margarete, 197–223, Tübingen : Narr.
- KÖHN, Eckhardt. 1989. *Straßenrausch. Flanerie und kleine Form. Versuch zur Literaturgeschichte des Flaneurs bis 1933*. Berlin : Das Arsenal.
- OSTER, Patricia. 2009. « ‘Transfuges’ entre Paris et Berlin. Stadterfahrung und Stadtdiskurs im Werk Cécile Wajsbrots. » Dans *Observatoire de l'extrême contemporain. Studien zur französischsprachigen Gegenwartsliteratur*, ed. Böhm, Roswitha, Stephanie Bung & Andrea Grewe, 237–256, Tübingen : Narr.
- OSTER, Patricia. 2013. « Kunst als Medium des Kulturtransfers. Methodische Reflexionen am Beispiel von Cécile Wajsbrots Berlinromanen. » Dans *Zwischen Transfer und Vergleich. Theorien und Methoden der Literatur- und Kulturbereihungen aus deutsch-französischer Perspektive*, ed. Lüsebrink, Hans-Jürgen, Christiane Solte-Gresser & Manfred Schmeling, 383–396, Stuttgart : Steiner.
- PRADELLE, Hugo. 2008. « Les Veilleurs éternels. » *La Quinzaine littéraire* 977, 8.
- SERRES, Michel 2014 [1987]. *Statues. Le second livre des fondations*. Paris : Flammarion.
- STAËL, Germaine de. 1968 [1813]. *De l'Allemagne*, t. 1. Paris : Flammarion.
- STEURER, Hannah. 2014. « Le ciel au-dessus de Berlin – espace de projection d’espoirs et de désirs. » Dans *Après le Mur. Berlin dans la littérature francophone*, ed. Zimmermann, Margarete, 241–252, Tübingen : Narr.
- STEURER, Hannah. 2021. *Tableaux de Berlin. Der französische Blick auf Berlin vom 19. bis zum 21. Jahrhundert*. Heidelberg : Winter.
- WAJSBROT, Cécile. 2002. *Caspar Friedrich Strasse*. Paris : Zulma.

- WAJSBROT, Cécile. 2008. *L'Île aux musées*. Paris : Denoël.
- WAJSBROT, Cécile. 2015. *Berliner Ensemble*. Montreuil : La ville brûle.
- ZIMMERMANN, Margarete. 2010. « Trop de mémoire – trop de silence. Schweigen und Vergessen im Werk von Cécile Wajsbrot. » Dans *Du silence à la voix. Studien zum Werk von Cécile Wajsbrot*, ed. Böhm, Roswitha & Margarete Zimmermann, 127–142, Göttingen : V&R unipress.