

# Walter Benjamin

## Crise du Roman

A propos du *Berlin Alexanderplatz* de Döblin\*

traduit de l'allemand par Philippe Beck et Bernd Stiegler

### Éléments pour une expérience non romanesque\*\*

« Crise du roman » fut publié dans la revue *Die Gesellschaft (La société)* en 1930. Ce texte marque une étape importante dans le processus d'élaboration d'une théorie de la narration qui trouvera sa forme dans « Le narrateur » de 1936. Depuis 1928, Benjamin prend des notes en vue d'un essai sur le roman et la narration. Dès le départ, l'enjeu est très net : il s'agit de la fin de la narration, c'est-à-dire de la fin de l'épique. « Crise du roman » contient déjà les thèses principales qui seront reprises et précisées dans « Expérience et pauvreté », en 1933 (*Poésie*, n° 51). L'apparition et le développement du roman sont liés au déploiement d'une expérience de la solitude. Cette expérience est cependant définie comme épreuve de l'épuisement de la valeur d'« expérience » (« avoir de l'expérience », attendre qu'un jour on ait de l'expérience, « faire des expériences » de vie). Elle est donc définie tout à la fois comme un lieu et l'effet d'un épuisement de l'expérience, et comme l'épreuve d'une solitude nouvelle et essentielle (Lukacs, dans sa *Théorie du roman*, parle de solitude « transcendantale »), épreuve de la solitude de l'individu. (Dans quelle mesure l'indivisibilité construite ou postulée d'un homme implique une solitude insécable, définitive, n'est pas ici une question dissociable de certaines descriptions « superstructurelles ».) Le roman est le signe d'une rupture dans la chaîne de la tradition orale déterminant l'épopée ; cette tradition devait assurer et transmettre une expérience « commune ». Or, le récit romanesque signe, dans la tradition même, une certaine fin de l'oralité épique, et le déchirement de la participation d'une communauté à la teneur de vérité. (De ce déchirement, le « roman pur » est aussi l'aboutissement.) Inversement, le devenir épique du roman est une *dérivation* de la fin ; il est lui-même romanesque ou romantique (comme le dit expressément Benjamin dans la « Crise » de 1930), ce qui signifie encore que cette transformation elle-même est liée à l'épuisement de l'essence de l'expérience (à l'épuisement de la communication de l'expérience comme *une* expérience, donc comme l'expérience *une* d'une communauté). *Berlin Alexanderplatz* est précisément une tentative pour restituer le roman à l'épique ; mais il est clair que la force de cette tentative est fonction de son romantisme ou — si l'on traduit l'idée de Benjamin — fonction de sa « sentimentalité », dans le sens de Schiller : une naïveté sans naïveté, où l'expérience est l'enjeu d'une restitution ou d'une « vengeance »

\* Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf*, Berlin, S. Fischer Verlag 1929, 530 pages.

\*\* Ce titre est le titre d'un ouvrage en cours de préparation sur la fin de la possibilité de narrer ce qui arrive (Ph. B. - B. S.)

d'essence nostalgique, mais où pourtant l'absence de naïveté s'éprouve comme une seconde naissance, une naissance dérivée, positive ; une naissance complexe au sentiment, qui est une ouverture sentimentale à la question désormais aggravée d'un *sentiment* — car il y a possibilité d'une prise de conscience de l'enfance ou du « génie » (ou de la « nature vraie », opposée à la « nature réelle ») comme d'un départ du sentiment ; cette autre naissance est la conscience elle-même, ou le romantisme, car elle commence dans l'enfance vraie, laquelle est déjà perte de la naïveté : elle est le transcendantal du romanesque. *Berlin Alexanderplatz* n'a apparemment rien de « sentimental » (en tout cas au sens de la sensiblerie). Le roman de Döblin veut rétribuer l'épique dans un roman de formation à bout de forces, et Benjamin n'entreprend que d'examiner l'essence, les possibilités, les limites d'une telle rétribution. C'est le roman lui-même (l'avenir du romanesque depuis la contrainte romantique) qui est en cause, c'est-à-dire que son avenir est en question. Après la mort de Scholem, on découvrira un manuscrit de W.B. qui rejoignait ce travail d'appréciation. (On peut dire, enfin, qu'un tel travail demeure nécessaire, quand l'épuisement de l'essence du livre et du récit, qui s'accompagne d'un épuisement du caractère *difficilement enfantin* de l'expérience, non seulement n'empêche pas que des livres et des récits paraissent, mais que cet épuisement, dans une mesure à déterminer, est devenu la condition d'apparition d'une nouvelle quantité d'histoires, et d'un nouveau rapport à la teneur de vérité.)

Voici la traduction de ces notes cursives de Benjamin, qui sont une suite de constats :

« Posée, la question de savoir pourquoi aujourd'hui personne ne peut plus raconter des histoires (*Frage aufgeworfen, warum heute niemand mehr Geschichtlichen erzählen kann*).

I. Parce que le Witz les repousse (*Weil der Witz sie vertreibt*).

II. Parce que les hommes ne se voient plus mourir les uns les autres (*Weil die Menschen einander nicht mehr sterben sehen*).

III. Parce qu'en tout savoir la possibilité de tradition se perd (*Weil allem Wissen die Tradierbarkeit verlogen geht*).

IV. Plus de bougie, plus de lampe sur la table, dans le cercle lumineux desquelles se forment les figures pour le créateur (*Keine Kerze, keine Lampe auf dem Tisch, in deren Lichtkreis sich dem Erzähler seine Gestalten bilden*). »

Ph. B. et B. S.

L'existence est, au sens de l'épopée, une mer. Il n'est rien de plus épique que la mer. On peut naturellement se comporter très diversement à l'égard de la mer. Par exemple, s'allonger sur la plage, écouter le ressac et collectionner les coquillages qu'elle charrie. C'est ce que fait le poète épique. On peut aussi parcourir la mer. A de nombreuses fins, ou sans but. On peut faire un voyage en mer et là, à l'extérieur, sans aucune contrée alentour, croiser mer et ciel. C'est ce que fait le romancier. Il est le Solitaire, le Silencieux véritable. L'homme épique ne fait que se reposer. Le peuple se repose dans le poème épique après la journée de travail ; il prête l'oreille, rêve et collectionne. Le romancier s'est séparé du peuple et de ce qu'il fait. Le berceau du roman est l'Individu dans sa solitude, qui ne peut plus s'exprimer de manière exemplaire sur ses requêtes les plus importantes, qui est lui-même sans conseil et ne peut donner de conseil à quiconque. Écrire un roman

signifie : dans la présentation de l'existence humaine, pousser l'incommensurable à la pointe extrême. Chacun sent ce qui sépare le roman du poème épique proprement dit, s'il pense aux œuvres homériques ou dantesques. Ce qui est transmissible oralement, le bien de l'épopée, est constitué autrement que ce qui fait la consistance du roman. Qu'il ne provienne ni de la tradition orale, ni ne s'y insère, voilà qui élève le roman contre toutes les autres formes de Prose — conte, légende, proverbe, farce —, et l'en détache. Mais il se détache surtout de la narration qui, dans la prose, présente de la façon la plus pure l'essence épique. Oui, rien ne contribue autant au dangereux mutisme de l'homme intérieur, rien ne tue aussi profondément l'esprit de la Narration, que l'extension éhontée prise par la lecture de romans dans notre existence à tous. Alors, c'est la voix du narrateur-né qui se fait entendre ainsi contre le romancier : « Je ne veux pas non plus parler du fait que je tiens pour utile que l'œuvre épique soit libérée du livre, utile tout particulièrement au regard de la langue. Le livre est la mort des langages réels. Les plus importantes forces formatrices de la langue échappent au poète épique qui ne fait qu'écrire. » Flaubert n'aurait pas parlé de la sorte. Cette thèse est celle de Döblin. Il en a rendu compte de manière très complète dans le premier Annuaire de la « Section de Poésie de l'Académie prussienne des Arts », et sa « Construction de l'œuvre épique » est une contribution magistrale et documentée sur cette crise du roman qui s'installe avec la restitution de l'Épique, que nous rencontrons partout, jusque dans le drame. Qui médite ce discours de Döblin n'a plus du tout besoin de s'arrêter aux signes extérieurs de cette crise, de ce raffermissement de l'élément Épique-radical. Pour lui, le raz de marée des romans biographiques et historiques perd tout caractère étonnant. Le théoricien Döblin, bien loin de s'accommoder de cette crise, prend les devants et s'en approprie la chose. Son dernier livre montre que la théorie et la pratique de sa création se recouvrent.

Or, rien n'est plus éclairant que de comparer cette attitude döblinienne avec l'attitude souveraine, courageusement accomplie *in praxi*, aussi exacte et pourtant contraire en tout, qu'André Gide a, il y a peu, mise au jour dans son *Journal des Faux-Monnayeurs*. La situation actuelle de l'Épopée parvient à son expression la plus aiguë dans le « jeu contraire » de ces intelligences critiques. Dans le commentaire autobiographique de son dernier roman, Gide développe la doctrine du « roman pur ». Il s'est proposé ici, avec toute la subtilité imaginable, d'écarter tout récit simple et composé de manière linéaire (toutes les grandeurs épiques de premier degré) au profit de procédés pleins de sens, purement romanesques (et cela signifie ici en même temps : romantiques). La position des personnages à l'égard de ce qui se passe, la position du poète à l'égard des personnages, et sa technique, tout cela doit devenir une composante de son roman même. En un mot, ce « roman pur »\* est à proprement parler un pur Intérieur, il ne connaît rien d'Extérieur et, par conséquent, il est le pôle le plus opposé à l'attitude purement épique, qui est celle de la Narration. L'idéal gidien du Roman — c'est ainsi qu'il se laisse représenter au strict opposé de Döblin — est le pur roman d'écriture. Il maintient peut-être pour la dernière fois les positions flaubertiennes. Et l'on ne peut être pris d'étonnement de trouver encore dans le discours de Döblin l'opposition à ce geste la plus aiguë qu'on puisse imaginer. « Vous lèverez les mains au ciel si je

\* En français dans le texte.

conseille aux auteurs d'être résolument lyriques, dramatiques, voire même réflexifs, dans leur travail épique. Mais je n'en démords pas.»

Et l'embarras de certains lecteurs devant ce nouveau livre est un signe de l'intrépidité avec laquelle il le fait. Or, il est vrai que rarement on a conté de cette manière, rarement si hautes vagues d'événements et de reflets ont mis en question le confort paisible du lecteur, et que jamais encore l'écume du vrai langage parlé ne l'a ainsi mouillé jusqu'aux os. Mais il n'aurait pas été nécessaire pour cela d'opérer au moyen d'expressions techniques, de parler de « dialogue intérieur »\*, ou de renvoyer à Joyce. En réalité, il s'agit de tout autre chose. Le principe stylistique de ce livre est le montage. Imprimés petits-bourgeois, histoires à scandale, sinistres, faits sensationnels de l'année 1928, chants populaires, petites annonces, pleuvent dans ce texte. Le montage fait éclater le « roman », il le fait éclater dans sa structure autant que dans son style, et lui ouvre de nouvelles possibilités, éminemment épiques. Sur le plan formel, surtout. Le matériau du montage n'est de part en part, à la vérité, rien de quelconque. Le montage authentique repose sur le document. Dans son combat fanatique contre l'œuvre d'art, le dadaïsme, par le montage, se fit de la vie quotidienne une alliée. D'abord, bien que de façon vacillante, il proclama le règne sans partage de l'Authentique. Le film, dans ses meilleurs moments, faisait mine de nous habituer au montage. Ici, pour la première fois, le montage est devenu utilisable au profit de l'Épopée. Les versets de la Bible, les statistiques, les rengaines permettent à Döblin de conférer une autorité au procédé épique. Ils correspondent aux vers, pareils à des formules, de l'ancienne épopée.

Ce montage est si dense que l'auteur a du mal à y prendre la parole. Il s'est réservé les têtes de chapitres, qui ressemblent aux plaintes horribles illustrées ; par ailleurs, il ne se hâte pas de se faire entendre. (Mais il finira bien par dire son mot.) Il est étonnant qu'il suive ses personnages aussi longtemps avant de se risquer à les faire parler. Doucement, il s'approche des choses, comme doit le faire le poète épique. Ce qui se produit, même l'événement le plus soudain, semble préparé de longue date. Mais dans cette attitude, c'est l'esprit berlinois de la langue lui-même qui l'inspire. Doux est le tempo de son mouvement. Car le Berlinois parle de ce qu'il dit comme un connaisseur, et avec l'amour de sa façon de le dire. Il en jouit pleinement. Quand il gronde, se moque ou menace, il veut prendre son temps, comme au petit déjeuner. Glassbrenner a donné une tournure dramatique à la langue berlinoise. Ici même, on en mesure la profondeur épique ; le petit bateau de la vie de Franz Biberkopf a une lourde cargaison, mais tout de même, il n'ira pas toucher le fond. Le livre est un monument de la langue berlinoise, car le narrateur n'attache aucune valeur au fait de se rapporter à la ville à la manière d'un artiste local faisant de la réclame. Il parle à partir d'elle. Berlin est son mégaphone. Son dialecte est une des forces qui se tournent contre le caractère fermé de l'ancien roman. Car ce livre n'est pas fermé. Il a sa morale, qui concerne même le Berlinois. (Le « Abraham Tonelli » de Tieck, en son temps, avait déchaîné le franc-parler berlinois, mais personne ne s'était encore risqué à le traiter.)

Il est profitable de suivre Franz Biberkopf dans son traitement. Que lui arrive-t-il ? — Mais d'abord : pourquoi dit-on *Berlin Alexanderplatz*, et en sous-titre,

---

\* En français dans le texte.

seulement *L'Histoire de Franz Biberkopf* ? Qu'est-ce que l'Alexanderplatz à Berlin ? C'est l'endroit où se produisent depuis deux ans les changements les plus violents, où des dragues et des sonnettes sont continuellement en activité, où le sol tremble de leurs coups et sous l'effet des colonnes d'autobus et de métros, où les entrailles de la métropole sont plus profondes qu'ailleurs, où les arrière-cours se sont ouvertes autour du Georgenkirchplatz, et où, dans les labyrinthes intacts autour de la Marsiliusstrasse (où les secrétaires de la police étrangère sont parquées dans une maison de rapport) et autour de la Kaiserstrasse (dans laquelle les putains font leur vieux trot le soir), se sont préservés, plus calmement qu'ailleurs, des lieux des années quatre-vingt-dix. Aucun quartier industriel ; du commerce avant tout ; de la petite bourgeoisie. Et puis son négatif sociologique : les escrocs qui trouvent du renfort parmi les sans-travail. Franz Biberkopf est l'un d'eux. Il quitte la Maison de réclusion Tegel comme chômeur, reste honnête pendant quelque temps, ouvre un commerce à quelques angles de rues, chute et devient membre de la bande de Pums. Le rayon qui décrit autour de la place la sphère d'influence de cette existence-là n'excède pas les mille mètres. L'Alexanderplatz régit son être. Un régent cruel, si l'on veut. Qui ne connaît aucune limite. Car le lecteur oublie tout ce qui existe à côté et en dehors de ce régent, il apprend à sentir l'existence de cette place dans cet espace-là et comprend combien on savait peu de choses de l'Alexanderplatz. Tout y est si différent de ce que se représente le lecteur qui prend cette œuvre dans l'armoire en acajou. Cela n'a pas tant que ça un goût de « roman social ». Ici, personne ne dort à la belle étoile. Eux, ils ont toujours une chambre. D'ailleurs, on ne les trouve jamais en quête d'une chambre. Même le premier jour du mois semble avoir perdu son caractère effrayant, autour de l'Alexanderplatz. Or, ces gens sont misérables. Mais enfin, ils sont misérables dans leurs chambres. Qu'est-ce que c'est que ça ? Comment cela se fait-il ?

C'est deux choses. Quelque chose de grand et quelque chose de limitatif. Quelque chose de grand : car la misère, en effet, n'est pas telle que le petit Moritz se la représente. Du moins, la misère réelle, par opposition à la misère redoutée. Non seulement les hommes, mais encore la détresse et la désolation, doivent s'étirer pour atteindre la couverture, et voir comment s'en sortir. Même leurs agents — l'amour et l'alcool — deviennent parfois rebelles. Et il n'est rien de si grave qu'on ne puisse un moment vivre avec. Dans ce livre, la misère montre son côté jovial. Elle s'assoit à la même table que les hommes, mais pourtant la conversation ne s'interrompt pas, on s'installe et on fait honneur au repas. C'est une vérité dont le nouveau naturalisme de chez la portière ne veut rien savoir. C'est pourquoi un grand narrateur devait venir, pour lui rendre ses droits, à nouveau. On dit de Lénine qu'il n'avait haï qu'une chose plus fanatiquement qu'il n'avait haï la misère même : faire un pacte avec elle. Or cela est en effet quelque chose de bourgeois ; non seulement dans les petites et mesquines formes du laisser-aller, mais encore dans les grandes formes de sagesse. En ce sens, l'histoire de Döblin est bourgeoise, et de façon plus limitative que dans la tendance et l'intention : dans la provenance. Ce qui resurgit ici d'une manière captivante, et avec une force inentamée, c'est le grand charme de Charles Dickens, chez qui les bourgeois et les voleurs se contrebalancent si magnifiquement les uns les autres, parce qu'ils ont leurs intérêts (des intérêts opposés, assurément) dans un seul et même monde. Le monde de ces escrocs est homogène au monde bourgeois ; le chemin de Franz Biberkopf, de maquereau à

petit-bourgeois, ne décrit qu'une métamorphose héroïque de la conscience bourgeoise.

Quelqu'un pourrait répondre à la théorie du « roman pur », que le roman est comme la mer. Il n'a pas d'autre pureté que le sel. Mais quel est le sel de ce livre ? Il en va du sel épique comme du sel minéral : ils rendent durables les choses avec lesquelles ils s'allient. Et la durée, d'une manière toute différente que pour les autres œuvres de la Poésie, est un critère de l'Épique. A savoir, non pas une durée dans le temps, mais une durée en le lecteur. Le vrai lecteur lit une épopée pour « retenir ». Et très certainement, il retiendra deux choses de ce livre : l'histoire du bras et l'affaire avec Mieke. Comment Franz Biberkopf en vient-il à ce qu'on le jette sous une voiture, de sorte qu'il perde un bras ? et qu'on lui souffle son amie et qu'on la tue ? Cela est déjà dit à la deuxième page du livre. « Parce qu'à la vie il demande à recevoir plus que la tartine beurrée. » Dans ce cas précis, non pas de la nourriture riche, de l'argent ou des femmes, mais quelque chose de bien pire. Ce que désire sa grande gueule est plus informe. La faim d'une destinée le consume, voilà ce que c'est. Cet homme doit toujours à nouveau peindre le diable al fresco sur les murs ; il n'est pas miraculeux que le diable vienne toujours à nouveau, et veuille l'emporter. Comment cette faim d'une destinée est apaisée, apaisée pour la vie, et fait place à la satisfaction que lui procure une tartine beurrée, comment l'escroc devient un sage, c'est tout le déroulement de la chose. A la fin, Franz Biberkopf est dépourvu de destin, il devient « clair », comme disent les Berlinoises. Avec un grand art, Döblin a rendu inoubliable le devenir-homme de son Franz. De même que les Juifs, à l'occasion de la Bar-Mitzvah, font connaître à l'enfant son deuxième nom, lequel était resté secret jusqu'ici, de même Döblin donne à Biberkopf un deuxième prénom. Il s'appelle désormais Franz Karl. Or, simultanément, quelque chose de tout à fait singulier est arrivé à ce Franz Karl, qui devient deuxième portier dans une usine. Et nous ne voulons pas jurer que cela n'avait pas échappé à Döblin, quoiqu'il eusse à l'œil son personnage. C'est qu'ici Franz Biberkopf a cessé d'être exemplaire, et a été élevé vivant au ciel des figures romanesques. Dans ce ciel qu'est la petite loge de portier, espoir et mémoire vont le consoler de son échec. Mais nous ne le suivrons pas dans sa loge. Car telle est la loi de la forme romanesque : c'est à peine si le héros s'est aidé lui-même ; son existence ne nous aidera pas plus longtemps. Et si cette vérité est mise au jour de la façon la plus grandiose et la plus impitoyable dans l'« Éducation sentimentale », alors l'histoire de ce Franz Biberkopf est l'« Éducation sentimentale » de l'escroc. Le degré le plus extrême, vertigineux, ultime, et le plus avancé du vieux roman de formation bourgeois.

1930