



**HAL**  
open science

## Berlin, la ville réelle et la ville imaginaire dans le roman de Günter Grass *Toute une histoire* (1995)

Florent Gabaude

### ► To cite this version:

Florent Gabaude. Berlin, la ville réelle et la ville imaginaire dans le roman de Günter Grass *Toute une histoire* (1995). *Les langages de la ville, Actes du 23e Colloque d'Albi Langages et signification*, UTM, pp.35-45, 2003. hal-00829816

**HAL Id: hal-00829816**

**<https://unilim.hal.science/hal-00829816>**

Submitted on 27 May 2023

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

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

## **BERLIN, LA VILLE REELLE ET LA VILLE IMAGINAIRE, DANS LE ROMAN DE GÜNTER GRASS, *TOUTE UNE HISTOIRE* (1995)**

Lorsqu'il écrit *Ein weites Feld/Toute une histoire*<sup>1</sup>, dans les années qui suivirent la chute du mur, c'est-à-dire dans les années 1993-95, Günter Grass ne vise pas précisément à produire une œuvre de circonstance. Son ambition avouée, c'est d'écrire un roman d'une part sur Theodor Fontane, le grand auteur réaliste du XIX<sup>e</sup> siècle d'origine huguenote, et d'autre part sur Berlin<sup>2</sup>, un roman de la grande ville (*Großstadtroman*), dans le sillage de son " maître " Alfred Döblin<sup>3</sup>, auteur de *Berlin Alexanderplatz*, roman qui figure en bonne place sur les rayonnages de la bibliothèque de Fonty, le héros grassien. Cependant, c'est la polémique acerbe que Grass distille tout au long des 781 pages du roman contre l'annexion, l' " Anschluss " de l'ex-RDA, qui a polarisé tous les feux de la critique institutionnelle ouest-allemande, dépitée que son romancier populaire et reconnu, futur prix Nobel, n'ait pas livré " le " grand roman sur la réunification, du moins celui qu'elle attendait ; car *Toute une histoire* est aussi un roman sur la réunification

---

<sup>1</sup> Günter Grass, *Ein weites Feld*, Göttingen, Steidl, 1995 ; *Toute une histoire*, trad. Claude Porcell et Bernard Lortholary, Paris, Seuil, 1997.

<sup>2</sup> Cf. Oskar Negt, *Der Fall Fonty : 'Ein weites Feld' von Günter Grass im Spiegel der Kritik*, Göttingen, Steidl, 1996, p. 450.

<sup>3</sup> Cf. son essai *Über meinen Lehrer Döblin* (1967), in Günter Grass, *Aufsätze zur Literatur*, Darmstadt/Neuwied, Luchterhand, 1980, p. 67-91.

*BERLIN, LA VILLE REELLE ET LA VILLE IMAGINAIRE...*

de l'Allemagne à partir du lieu emblématique de la division, Berlin avec son mur, mais un roman qui prend le contre-pied de l'historiographie dominante, qui épouse non le point de vue des "vainqueurs"<sup>4</sup>, mais celui des vaincus, des gens de l'Est, la volonté de l'auteur étant de prendre l'histoire "à rebrousse-poil" selon l'expression de Walter Benjamin<sup>5</sup>.

Le roman est construit à la façon de *Bouvard et Pécuchet* autour des déambulations pour l'essentiel berlinoises d'un couple gémeulaire qui, par sa disproportion, rappelle aussi Don Quichotte et Sancho Pança : le grand maigre, employé dans la Maison des ministères de Berlin-Est, et le petit rondet, officier de la *Stasi*, la police politique est-allemande ; les deux septuagénaires sont des répliques littéraires, l'un de Fontane, l'autre du personnage fictif de l'éternel espion imaginé par un auteur de l'ex-RDA, Hans Joachim Schädlich<sup>6</sup>. La réunification est appréhendée par les deux hommes sur le mode marxien de la répétition comique, le processus de réunification de 1989-90 reproduisant celui de l'unification allemande de 1870 avec des acteurs semblables, Bismarck alias Kohl, les bourgeois profiteurs et le peuple des perdants. De la même façon les deux héros n'existent qu'au second degré, comme les répliques caricaturales d'un personnage réel, Fontane, qui se voit fictionnalisé, et d'un personnage de fiction, Tallhover, présenté comme un personnage réel dont le créateur, Schädlich, devient le biographe. Günter Grass brouille à l'envi les pistes de la fiction. Il inscrit d'emblée, de manière programmatique, grâce à son titre palimpseste – '*ein weites Feld*' est une formule toute faite employée comme leitmotiv par un héros de Fontane –, l'espace berlinois dans le "champ" littéraire – '*ein weites Feld*' signifiant littéralement "un vaste champ". La ville géographique est surdéterminée, investie par la mémoire historique et littéraire. Les espaces urbains deviennent en partie imaginaires et se métaphorisent.

L'auteur crée un espace romanesque hautement symbolique en jouant sur les propriétés topologiques de l'espace urbain, structuré autour d'oppositions telles que public et privé, centre et périphérie, haut et bas, vertical et horizontal, ouvert et clos, fixe et mobile. Pour ana-

---

<sup>4</sup> Cf. Günter Grass, " 'Nicht von der Bank der Sieger aus'. Gespräch ", in *Neue deutsche Literatur*, 1998, p. 6.

<sup>5</sup> " [...] die Geschichte gegen den Strich bürsten " : Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, in *Gesammelte Schriften*, I. 2, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1974, p. 697.

<sup>6</sup> Hans-Joachim Schädlich, *Tallhover. Roman*, Reinbek, Rowohlt, 1986.

*BERLIN, LA VILLE REELLE ET LA VILLE IMAGINAIRE...*

lyser le traitement de la ville dans ce roman de Grass et sa portée symbolique, je recourrai aux grilles de lecture que propose Henri Lefebvre, pour lequel – pour paraphraser Lacan – la ville est structurée comme un langage. “ L’espace est conçu comme un discours, composé d’unités de signification, comme une écriture déterminée par un usage social ”<sup>7</sup>. La ville est comme un texte matérialisé, une “ texture ” d’espaces signifiants, parfois “ sur-signifiants ”<sup>8</sup>. Lefebvre emprunte et détourne la définition greimassienne de l’isotopie comme “ ensemble redondant de catégories sémantiques qui rend possible la lecture uniforme du récit ”<sup>9</sup>. Je dirai donc que la topographie romanesque de *Toute une histoire* se constitue d’**isotopies**, c’est-à-dire d’espaces ayant des fonctions ou des structures analogues, tels les monuments commémoratifs et funéraires (la colonne de la victoire, la porte de Brandebourg, les cimetières, les statues) et les bâtiments officiels (la Maison des ministères et l’immeuble de la *Stasi*) ; puis d’**hétérotopies**, c’est-à-dire d’espaces contrastants : les parcs et jardins de l’Est et de l’Ouest (le *Volkspark* de Friedrichshain et le *Tierpark*) ; et enfin de lieux excentrés qui sont aussi des “ **utopies** ” (lieux de l’ailleurs, espaces occupés par le symbolique et l’imaginaire), le parc d’attraction de Treptow avec sa grande roue importée et le pont de Glienicke qui renvoient l’un et l’autre à des lieux “ réels ”, mais aussi et surtout à des lieux imaginaires recréés ou transformés par le cinéma. Les autres non-lieux de l’ailleurs ou du temps suspendu sont inscrits dans la verticalité ascendante et dans la verticalité inverse, souterraine, de la cave et du grenier de la *Treuhand*, de la colonne de la victoire et de la tour de télévision.

Dans mon analyse, je croiserai cette opposition ternaire avec d’autres triplicités conceptuelles telles que les affectionne Lefebvre : l’opposition entre le privé, le public et les médiations (les lieux de passages) ; l’opposition entre le sous-sol, le sol horizontal et le sur-sol ; enfin et surtout les catégories de l’anaphore, de la métonymie et de la

<sup>7</sup> Henri Lefebvre, *La production de l’espace*, Paris, Anthropos, 1974, p. 183.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 186. Youri Lotman propose également un modèle éclairant de sémiotique de la ville à partir de l’exemple de la structure topologique de St Petersburg, ville de contrastes culturels et sémiotiques : “ La ville est un mécanisme sémiotique complexe, un générateur de culture, mais elle ne remplit cette fonction que dans la mesure où elle est un creuset de textes et de codes divers et hétérogènes, appartenant à toutes sortes de langages et de niveaux. Le polyglottisme sémiotique essentiel de chaque ville est ce qui rend cette dernière si productive du point de vue des collisions sémiotiques. ” (Youri Lotman, *La sémiosphère*, 1966, trad. Anka Ledenko, Limoges, PULIM, 1999, p. 131 sq.)

<sup>9</sup> Henri Lefebvre, *Espace et politique*, Paris, Anthropos, 2000, p. 79.

métaphore qui recourent les oppositions syntagmatique vs paradigmatic, diachronie vs synchronie. La topographie urbaine du roman est largement référentielle, mais hétérogène. Elle obéit à une triple logique. Relève de la logique d'**anaphorisation** ce qui dans la ville présente renvoie au passé, les lieux de mémoire qui portent la trace vivante de l'histoire, la juxtaposition du passé et du présent<sup>10</sup>. Relèvent de la **métonymie** les lieux majeurs de l'espace et de l'intrigue romanesques, lieux publics, privés et de passage, lieux hautement signifiants, qui structurent le récit et lui confèrent une portée symbolique. Enfin la coexistence de lieux contemporains, mais éloignés dans l'espace réel relève de la **métaphorisation** : l'auteur fait surgir en un lieu un autre lieu secondaire qui lui est superposé<sup>11</sup>.

Rappelant la méthode antique des *loci*, l'errance du héros à travers la ville sous-tend le processus d'anamnèse historique et biographique. L'auteur convoque quelques-uns des lieux-phares de Berlin, comme autant de *topoi* qu'il détourne et resémantise conformément à sa propre lecture de l'histoire allemande et à la géographie mentale du héros. Le roman livre ainsi une "historiotopographie"<sup>12</sup> centrée sur les lieux privilégiés de la mémoire collective et sur les lieux symboliques de tout paysage urbain que le contexte berlinois a chargés de connotations singulières : murs et tours, matérialisation colossale des fantasmes d'immunité et de puissance, et les symboles d'ouverture et de passage que sont les portes, les ponts, les places ou encore les gares. A la surimpression diachronique de ces lieux symboliques le récit adjoint une coprésence synchronique des lieux de la mémoire personnelle du héros en interpolant dans la métropole de la *Spree* d'autres lieux, tels que Vienne ou les paysages lacustres du Sud-Est de la France. Cette

<sup>10</sup> Cf. Youri Lotman, *op. cit.*, p. 132 : "La ville est un mécanisme qui recrée son passé en permanence ; celui-ci peut alors être synchroniquement juxtaposé au présent."

<sup>11</sup> Je renvoie en outre, du point de vue méthodologique, au projet d'étude géocritique des textes littéraires, dont Bertrand Westphal, Professeur à l'Université de Limoges, est l'initiateur, et qui s'intéresse notamment aux implications de la géographie dans l'espace littéraire et à l'interaction entre temporalité et spatialité : "La ville, qui, au XX<sup>e</sup> siècle est indéniablement l'espace humain par antonomase, est un compossible de mondes que définit leur continuité. La ville, comme tout espace humain, qu'elle subsume, est virtuellement cet archipel ensemble un et pluriel. La géocritique devra sonder les strates qui la fondent et l'arriment à l'Histoire, lui confèrent son histoire ; il lui faudra aussi, en coupe synchronique, l'aborder dans sa non-simultanéité" : "Pour une approche géocritique des textes", in Bertrand Westphal (dir.), *La géocritique. Mode d'emploi*, Limoges, PULIM, 2000, p. 27 sq.

<sup>12</sup> Cf. Michael Ewert, "Spaziergänge durch die deutsche Geschichte. Ein weites Feld von Günter Grass", in *Sprache im technischen Zeitalter*, 1999, p. 407.

transposition fantasmatique qui concerne les *loci amoeni* de l'enfance et de l'âge adulte, parcs paysagers ou de loisirs, n'a pas moins de valeur heuristique (*i.e.* politique) que la cristallisation historique des lieux de la mémoire collective.

### 1. Les lieux de la mémoire

L'errance du héros dans le Berlin sinon entièrement réuni, du moins qui n'est plus divisé<sup>13</sup> déclenche le processus d'anamnèse historique et littéraire. La descente en soi, la catabase du héros, l'entraîne du centre géographique du roman, "Berlin Mitte", vers la périphérie de la ville (les cimetières, le pont de Glienicke, le château de Potsdam) et de l'Allemagne (Francfort sur l'Oder, les îles de la mer baltique) et vers les marges de sa propre histoire et de celle de son inspirateur Fontane : la France cévenole et la marche de Brandebourg. C'est un retour en arrière et un retour au pays. La relation à l'espace est non monochrome : les promenades dans Berlin donnent lieu à des excursions diachroniques de Fonty qui évolue simultanément dans deux ou plusieurs strates temporelles. Fonty, personnage lui-même anachronique, entreprend des voyages mentaux à travers le temps.

L'espace urbain résulte d'une sédimentation. Dans Berlin, comme dans toutes les grandes capitales européennes, les espaces sont surchargés, surconnotés, singulièrement l'espace monumental. La **Porte de Brandebourg** en est un exemple en raison de la superposition d'événements historiques. L'espace historique est élevé au carré, voire au cube ou au quadruple. Le roman s'ouvre sur la chute du mur de Berlin, réduplication du mur de démarcation de six mètres que fit élever le Roi-sergent pour servir de barrière douanière et empêcher ses soldats de fuir, percé de quatorze portes dont celle de Brandebourg – la seule restante. Le libéralisme triomphant de 1866 et de 1989 abat les espaces clos, emmurés, les barrières douanières et les murs de démarcation (ceux de 1735 et de 1961), ces épiphanies de l'Etat prussien ou socialiste<sup>14</sup>. Le philosophe allemand Peter Sloterdijk consacre un chapitre du deuxième volume de sa somme philosophique *Sphères* à l'image ambivalente de la ville dont l'architecture monumentale est autant symbole de protection qu'une épiphanie de la puissance et de

<sup>13</sup> "[...] über der nunmehr ungeteilten Stadt" : Günter Grass, *Ein weites Feld*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1997, p. 12.

<sup>14</sup> Le mur de démarcation douanière de 1735 sera démoli en 1867/68, comme suite à la fondation, en 1866, de la Fédération de l'Allemagne du Nord avec Berlin comme capitale.

*BERLIN, LA VILLE REELLE ET LA VILLE IMAGINAIRE...*

l'oppression<sup>15</sup>. Grass dit du mur : “ Il était massif, construit comme pour l'éternité ”<sup>16</sup>. Les différentes appellations dans le langage des Allemands de l'Est – “ la frontière pacifique ”, “ le rempart protecteur antifasciste ”<sup>17</sup> – de ce qui aux yeux de l'Occident était le mur de la honte témoignent de ce “ fantasma d'immunité murale ”<sup>18</sup> et de la mentalité obsidionale du régime.

La porte de Brandebourg condamnée pendant trente ans est devenue en 1989 le centre de la réunification allemande. Mais avant d'être le symbole de la division, puis de la réunification de l'Allemagne, cette porte de ville construite en 1788-91, qui deviendra arc de triomphe en 1814 à l'issue des guerres de libération, fut celui du militarisme prussien. Après la triple victoire de la Prusse sur le Danemark, l'Autriche et la France, prélude à l'unité allemande, les troupes prussiennes franchirent la grande porte ; en 1933, les nazis y défilent martialement aux flambeaux. L'édifice fut surmonté dès 1793 d'un quadrigé dont Grass dit dans un raccourci énigmatique qu'il fut “ en route tantôt vers l'Est, tantôt vers l'Ouest ”<sup>19</sup>. A l'entrée de la ville, dans le prolongement de l'allée *Unter den Linden*, le quadrigé se dirige logiquement vers l'Est. Mais la temporalité multiple prend le pas sur la spatialité. Le 27 octobre 1806, après la victoire d'Iéna, Napoléon défile triomphalement sous la porte de Brandebourg. Le quadrigé est démonté et transporté à Paris par la voie maritime. Après la défaite de Napoléon à la bataille des Nations de Leipzig, la roue de l'Histoire tourne et la “ lady ” est ramenée à Berlin cette fois-ci par voie terrestre, tirée par 52 chevaux. Après la seconde guerre mondiale, le quadrigé endommagé par les bombardements fait à nouveau le chemin de Berlin-Est vers Berlin-Ouest pour y être restauré, avant d'être réinstallé en 1958.

Les souvenirs historiques affleurent à la conscience du héros au gré des promenades dans l'espace urbain et sont souvent couplés à un mouvement haut/bas. Le couple de héros remonte ensuite la *Paradestraße* jusqu'à la colonne de la victoire, cet autre emblème de Berlin édifié en 1873 afin de célébrer les guerres pour l'unité alle-

---

<sup>15</sup> Peter Sloterdijk, *Sphären II. Globen*, Frankfurt, Suhrkamp, 1999, chap. 3 : “ Archen, Stadtmauern, Weltgrenzen, Immunsysteme. Zur Ontologie des ummauerten Raums ”.

<sup>16</sup> *Toute une histoire*, op. cit., p. 19.

<sup>17</sup> *Toute une histoire*, op. cit., p. 28.

<sup>18</sup> “ ... murale Immunitätsphantasmen ” : Peter Sloterdijk, op. cit., p. 276.

<sup>19</sup> “ Noch stand auf dem beliebten Briefmarkenmotiv als Krönung die mal nach Osten, mal nach Westen reitende Quadriga. ” : *Ein weites Feld*, op. cit., p. 62.

*BERLIN, LA VILLE REELLE ET LA VILLE IMAGINAIRE...*

mande, et dont l'ange triomphal culmine à soixante-six mètres – “ cette curiosité berlinoise qui a surmonté de toute sa hauteur deux guerres mondiales ”, comme la décrit l'auteur<sup>20</sup>. La verticalité inverse est souvent le déclencheur topologique du souvenir, le passage souterrain sous la Grande Etoile active la mémoire comme la descente dans les caves de la Maison des ministères : “après avoir emprunté un tunnel construit exprès pour les piétons ”, Fonty puise “ dans ses souvenirs remontant jusqu'à la victoire de Sedan, voire encore plus loin dans l'escalier de l'Histoire ”<sup>21</sup>.

Ces allées martiales que parcourent les deux vieillards sont flanquées du célèbre **parc du Tiergarten** qui fonctionne comme leur hétérotopie et qui n'en est pas moins sous le regard du narrateur un espace historique, un lieu-témoin autant du passé de Berlin – de sa création par le paysagiste Peter Josef Lenné jusqu'à la seconde guerre mondiale<sup>22</sup> – que de l'histoire vivante de la jeune Allemagne réunifiée avec ses problèmes actuels, l'intégration des Turcs et la violence xénophobe. Aux lieux verticaux commémoratifs de victoires militaires auxquels s'ajoute la monumentale statue équestre de Frédéric II dans l'avenue *Unter den Linden*, Grass oppose le havre de paix qu'est le parc du *Tiergarten*, rappel mémoriel de l'espace absolu, naturel, mais aussi espace intentionnel, composé et cultivé dans tous les sens du terme parce que ses allées sont aussi bordées des effigies de grands hommes, et notamment des poètes de Lessing à Goethe, et que sur l'un de ses plans d'eau se trouve une île qui porte le nom de Rousseau. Fonty est un habitué de ce parc qui garde la mémoire de la littérature et de la philosophie des Lumières de même qu'il fréquente assidûment ces autres lieux horizontaux du souvenir que sont les cimetières pour se recueillir sur la tombe d'auteurs illustres tels que Fontane, Hauptmann ou Kleist.

Ces espaces contrastants sont en même temps des lieux symboliques représentatifs des deux visages de la Prusse et de Berlin, de la culture de la tolérance<sup>23</sup> et de celle de l'exclusion : la capitale fridéricienne conquérante et nationaliste, hantée par de jeunes néo-nazis

---

<sup>20</sup> *Toute une histoire, op. cit.*, p. 21.

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> Les bombes ont totalement déboisé le *Tiergarten* qui, réduit à un “ champ de bataille”, “ n'était plus qu'une réserve de bois de chauffage ” que les femmes rapportaient dans des carrioles (*ibid.*, p. 102 et 176).

<sup>23</sup> La célèbre sentence de Frédéric II sur la tolérance religieuse est rappelée dans le roman : “ Jeder muss nach seiner Fasson ... [selig werden] ” (*Ein weites Feld, op. cit.*, p. 268).



nostalgiques et la capitale du Brandebourg, terre d’asile qui jadis a accueilli et intégré les “ colons ” huguenots – dont Lenné est un descendant – et qui aujourd’hui abrite une importante minorité turque ; au cours de ses fréquentes promenades solitaires dans le parc, Fonty croise régulièrement des familles ou des enfants turcs et s’exclame : “ Les nouveaux huguenots sont les Turcs ! Ils vont mettre de l’ordre ici, appliquer leur système ”<sup>24</sup>.

## 2. Les espaces privés-publics

Le roman confronte d’autres espaces urbains à charge symbolique qui touchent plus directement à la biographie du héros car il s’agit de ses lieux de travail et de vie : lieux privés, lieu public, lieu de médiation. Outre son logement dans le quartier de *Prenzlauer Berg*, les véritables épicoentres de l’intrigue romanesque sont d’une part l’immeuble de la *Treuhand* au centre de la partie orientale de la ville<sup>25</sup>, qui a comme lieu de pouvoir isotopique un autre bâtiment politico-administratif, l’immeuble qui abritait le police politique, la *Stasi*, dans la *Normannenstraße* ; d’autre part l’espace antagoniste, hétérotopique que constitue à nouveau le parc du *Tiergarten* au cœur de Berlin-Ouest à côté d’un autre lieu homologue également fréquenté par Fonty, le parc de *Friedrichshain* à Berlin-Est, situé à proximité de son lieu d’habitation. Ces deux centres névralgiques de l’action romanesque sont autant les témoins de l’histoire allemande que ceux de l’histoire personnelle de Theo Wuttke, alias Fonty, puisque c’est là qu’il a rencontré et fréquenté sa future épouse, Emilie.

D’origine est-allemande comme le héros, le narrateur – il s’agit en vérité d’un narrateur collectif –, privilégie la partie orientale de la ville, hormis le *Tiergarten*, lieu refuge dans sa partie occidentale. Il dépeint avec une nostalgie ou “ ostalgie ” non dissimulée, selon le mot-valise désormais courant en allemand, le quartier des artistes du *Prenzlauer Berg*, niche culturelle des intellectuels de RDA, à l’architecture typiquement berlinoise avec ses casernes locatives, ses grands porches, ses successions d’arrière-cours et ses murs pare-feu qu’ont immortalisés les dessins de Käthe Kollwitz (qui a donné son nom à la rue où demeure Fonty) et de Heinrich Zille. C’est aussi le quartier qui abrite le restaurant dans lequel a lieu le repas de mariage de la fille

---

<sup>24</sup> *Toute une histoire, op. cit.*, p. 107.

<sup>25</sup> Grass avait d’abord intitulé son roman *Treuhand*.

*BERLIN, LA VILLE REELLE ET LA VILLE IMAGINAIRE...*

du héros, établissement fréquenté par Grass et les écrivains est-allemands après la réunification<sup>26</sup>.

Le lieu d'exercice de Fonty tranche avec ces espaces de convivialité par son architecture massive et inhumaine :

“ Les voici de nouveau, plantés devant le portail qui fait d'eux des Lilliputiens. Il n'est pas le produit du hasard : l'architecte n'a fait que se plier à la volonté d'un maître d'ouvrage à qui l'enflure pompeuse servait d'uniforme. [...] Dès lors, quiconque prenait son courage à deux mains, puis son élan, pour gravir résolument ou timidement les marches, se trouvait raccourci par une architecture ratatinant, avant même qu'ils entrent, tous les gens auxquels elle concédait bureaux et salles de réunion à l'abri de ses façades de meulière aux joints étroits. On ne pouvait approcher sans se sentir écrasé, qu'on travaillât dans l'un de ces ministères, avec n'importe quel rang, ou que l'on arrivât en visiteur. Même les secrétaires d'Etat descendant d'une voiture de fonction [...] ne pouvaient échapper à cette miniaturisation instantanée et à un sentiment d'oppression. ”<sup>27</sup>

Le Ministère de l'Aviation de Hermann Goering au cœur de Berlin, devenue la Maison des ministères du régime est-allemand puis transformé en siège de la *Treuhand*, est une représentation allégorique du pouvoir et de l'arrogance politique dans l'histoire contemporaine. Cet édifice à l'architecture “ colossale ”<sup>28</sup> ainsi que l'immeuble de la *Stasi* sont de véritables “ forteresses ” urbaines<sup>29</sup>, des machines bureaucratiques à broyer les êtres, et singulièrement cette société fiduciaire qui cinq années durant a conduit à marche forcée la privatisation et la liquidation de l'économie est-allemande. L'auteur compare cet immeuble de dix étages à une montagne :

“ Depuis que la Maison des ministères était conçue comme un massif d'escalade en haute montagne, on parlait souvent de cordées [le terme de *Seilschaften* désigne également au sens figuré des ‘cliques’, F.G.] anciennes et nouvelles ”<sup>30</sup>.

Henri Lefebvre oppose “ la transcendance du divin, du savoir et du pouvoir ” qu'expriment les hauteurs à la vie privée qui “ s'installe dans l'horizontal, au ras du sol ”<sup>31</sup> et je dirais aussi, dans le cas de Fonty, au fil de l'eau sur le lac du *Tiergarten*. Le jardin d'acclimatation de Berlin est tour à tour lieu de passage et de repos, voire de liesse

<sup>26</sup> Cf. Claus-Ulrich, Bielefeld, Günter Grass, Dieter Stolz, “ ‘Der Autor und sein verdeckter Ermittler’ - Ein Gespräch ”, in *Sprache im technischen Zeitalter*, 1996, p. 301.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>29</sup> *Ein weites Feld*, *op. cit.*, p. 77 et 137.

<sup>30</sup> *Toute une histoire*, *op. cit.*, p. 72.

<sup>31</sup> Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, *op. cit.*, p. 180.

*BERLIN, LA VILLE REELLE ET LA VILLE IMAGINAIRE...*

collective à l'occasion de la fête de l'unité allemande, et lieu privé de retraite familiale ou de solitude pour Fonty, où il va trouver refuge et s'évade par la pensée. Le parc et le lac du *Tiergarten* sont des motifs au second degré qui jouent un rôle prépondérant chez le grand romancier, modèle de Fonty<sup>32</sup>. Lieu de mystère pour Fontane, le lac est le lieu-miroir par excellence, métaphore de l'âme chez les piétistes, miroir des tourments amoureux chez Goethe, il devient le berceau de l'idylle sentimentale de Fonty dans le Sud-Est de la France.

Il existe un parallèle, voire une symétrie entre les trois lieux de vie de Fonty à Berlin, dont on peut décrypter, outre le symbolisme, le jeu de correspondances et de redondances. Comme l'exprime Lefebvre : " Descriptivement, le 'privé' comprend, bien distincts, une entrée, un seuil, un lieu d'accueil et un lieu de vie familiale, puis des lieux retirés, des chambres " <sup>33</sup>. Lors de sa crise d'hypocondrie, Fonty vit comme " un ermite " prostré dans son lit<sup>34</sup>. Le lieu de médiation qu'est le *Tiergarten* comporte de la même manière les allées (lieux de passage), le lac, les jardins et les pelouses investis par le public (lieux de vie) et les lieux retirés, " privatisés " que sont pour Fonty " son " banc face à l'île Rousseau et la barque où il s'isole et médite. Cela est vrai aussi de la Maison des ministères qui comprend un hall d'entrée, un centre névralgique et hautement signifiant qu'est le paternoster, sorte de noria qui tourne inlassablement sur elle-même et symbolise la roue de la Fortune et la palingénésie de l'histoire, puis les lieux de retrait : ce sont tour à tour la cave ou le grenier, et surtout le divan qui s'y trouve, transféré ensuite dans le bureau toujours fleuri de Fonty qui est à la froideur de cet immeuble ce que le " poumon vert " du *Tiergarten* est à la ville de Berlin. Le divan de Fonty, lieu du souvenir refoulé, de la mémoire personnelle<sup>35</sup>, remplit une fonction analogue à celle du banc, de la barque et du tapis turc de sa chambre.

---

<sup>32</sup> Ce jardin est un lieu déjà littérisé par Fontane qui le fréquentait et le décrit dans ses poèmes : cf. " Meine Reiselust " et " Lebenswege ", in Theodor Fontane, *Sämtliche Werke*, München, Hanser, 1964, t. 6, p. 330 et 342-43 ; il sert en outre de cadre à plusieurs de ses romans : *Irrungen Wirungen* (1887), *Die Poggenpuhls* (1896).

<sup>33</sup> Henri Lefebvre, *op. cit.*, p. 181.

<sup>34</sup> *Ein weites Feld*, *op. cit.*, p. 237.

<sup>35</sup> Il bourre son divan de lettres d'amour adultérines déchiquetées pour les faire disparaître. A la dimension psychanalytique s'ajoute dans ce passage la référence intertextuelle implicite au *Divan oriental-occidental* de Goethe dont Grass plagie le titre ainsi que celui d'un écrit sur Shakespeare : " westöstliche Korrespondenz ", " Dresden und kein Ende ", *ibid.*, p. 104.

### 3. Les lieux de l'ailleurs

Ces espaces privés-publics berlinois – le tapis, la barque, le lac – entrent en résonance avec des lieux tiers, des lieux de l'ailleurs, de l'utopie. Comme l'écrit Henri Lefebvre, la verticalité, c'est-à-dire la hauteur “ dressée en n'importe quel point dans le plan horizontal, peut devenir la dimension de l'ailleurs, le lieu de l'absence-présence : du divin, de la puissance, du mi-fictif mi-réel, de la pensée sublime. ”<sup>36</sup> Fonty est entraîné vers ces espaces utopiques par un personnage lui-même surgi de l'ailleurs, Madeleine, dont Jean Mondot évoque avec juste raison “ l'émergence tardive et improbable ”<sup>37</sup>. Madeleine, qui se prénomme en réalité Nathalie, vient à Berlin à la recherche de son grand-père Fonty, qui a eu sous l'occupation une liaison avec une certaine Madeleine Blondin. C'est aussi une “ fille des airs ”<sup>38</sup> par analogie avec Effi Briest, héroïne éponyme d'un roman de Fontane, qui aime faire de la balançoire dans le jardin paternel. C'est elle qui fait vivre à Fonty le septuagénaire une nouvelle jeunesse, l'amène sur la tour de télévision de l'*Alexanderplatz*, haute de 365 mètres, avec une plate-forme panoramique tournant en soixante minutes sur elle-même. C'est elle encore qui l'entraîne dans le parc d'attraction de Treptow rescapé du naufrage du régime est-allemand. La tour de télévision, symbole de puissance du pouvoir communiste érigé dans le ciel de Berlin, et le grand huit sont des survivances non liquidées de la RDA que visitent dans le dernier chapitre du roman Fonty et Madeleine ; ces curiosités touristiques apparaissent dans le ciel berlinois comme un sursaut identitaire du pouvoir déchu.

Le parc d'attraction de Berlin-Est est en outre le lieu d'une transposition romanesque et se voit assimilé au *Prater* des Polichinelles, la foire du Trône viennoise, dont le narrateur transplante au bord

<sup>36</sup> Henri Lefebvre, *Espace et politique : le droit à la ville II*, Paris, Anthropos 2000<sup>2</sup>, p. 55.

<sup>37</sup> Jean Mondot, “ L'unification allemande au miroir de Günter Grass dans *Ein weites Feld* ”, in *Allemagne d'aujourd'hui*, Paris, ACAA, 1999, p. 133.

<sup>38</sup> *Toute une histoire*, *op. cit.*, p. 303. Fontane emprunte lui-même le terme de “ fille de l'air ” qui apparaît dans le chapitre un de *Effi Briest* à une pièce de Ernst von Wildenbruch, arrière-petit-fils du prince Louis Ferdinand de Prusse ; il s'agit comme pour le titre du roman d'une citation au carré : “ Effi, eigentlich hättest du doch wohl Kunstreiterin werden müssen. Immer am Trapez, immer Tochter der Luft. ” (Theodor Fontane, *Sämtliche Werke*, München, Hanser, 1963, t. 4, p. 8). Quant au patronyme ‘Blondin’, on le trouve également chez Fontane (au chapitre 21 de *Irrungen Wirrungen*), désignant un autre personnage aérien, Charles Blondin, célèbre funambule français qui traversa les chutes du Niagara sur un fil en 1855 : “ Blondin, nur in Trikot und Medaillen gekleidet, stand balancierend auf dem Seil [...] ” (Theodor Fontane, *Sämtliche Werke*, München, Hanser, 1962, t. 2, p. 450).

*BERLIN, LA VILLE REELLE ET LA VILLE IMAGINAIRE...*

de la Spree, face à l' " île de l'amour ", la célèbre grande roue centenaire<sup>39</sup>. Cet *u-topos* dans la verticalité se substitue à la barque mélancolique des amours passées de Fonty sur l'horizontalité des eaux du lac. La nacelle aérienne est liée par métaphore au leitmotiv fontanien de la promenade en barque, repris par Grass dans son roman, mais aussi au motif de la balançoire, symbole de liberté. La nacelle est donc à double titre ce non-lieu de l'utopie, par sa suspension dans l'espace et par son appartenance au pays de l'enfance, " ce pays / qui longtemps hésite avant de sombrer ", comme l'écrit Rilke dans son poème " Le carrousel " <sup>40</sup>. Les propriétés topologiques de ces non-lieux de la verticalité transcendante<sup>41</sup>, de l'enfance et de la métafiction sont la suspension, la flottaison aérienne ou aquatique, la mobilité et plus particulièrement la rotation : celle, verticale, de la grande roue imaginaire ou transplantée rappelant cette autre noria qu'est le paternoster au centre de l'immeuble de la *Treuhand* ; et aussi la rotation horizontale de la tour de télévision de Berlin Est sur l'*Alexanderplatz*.

Les images de destruction du mur au début du roman anticipent et représentent sur le mode métonymique le démantèlement du tissu industriel de la RDA par la *Treuhand*. Les outils symboliques de cette destruction, le marteau et le burin<sup>42</sup>, font écho ironiquement à l'emblème du communisme tel qu'il figurait sur le drapeau de la RDA. Néanmoins ce premier chapitre présente un indice à valeur proleptique qui contient en germe l'affirmation identitaire dans le dernier chapitre d'une culture est-allemande bafouée par la réunification à marche forcée : le roman débute le 17 novembre 1989, le jour précisément de la création du P.D.S., héritier du parti communiste est-allemand, symbole de résistance contre " l'annexion " décriée par Grass, tout aussi prémonitoire quand on sait qu'aujourd'hui la ville de Berlin est administrée par un gouvernement de coalition " rouge vif ", dans lequel les

---

<sup>39</sup> Le roman ne fait qu'anticiper la réalité de l'aménagement de la capitale, puisqu'il est question d'y construire – certes plus à l'ouest, au *Gleisdreieck* – une gigantesque grande roue haute de 150 mètres (cf. *Berliner Zeitung* du 1/2 février 2003). L'artifice narratif relève de la métafiction. Grass parodie la scène d'anthologie de la grande roue dans le film de Carol Reed avec Orson Welles, *Le Troisième homme* (1949) d'après une nouvelle de Graham Greene.

<sup>40</sup> Rainer Maria Rilke, " Le carrousel ", *Nouveaux poèmes*, in *Œuvres II. Poésies*, éd. Paul de Man, Paris, Seuil, 1972, p. 203.

<sup>41</sup> Aux lieux cités s'ajoutent aussi dans le roman l'avion dans lequel Fonty prend place à côté d'une fillette pour s'évader vers l'Angleterre, le bateau qui le conduit dans le paradis insulaire de Hiddensee et le tapis volant de la fête foraine.

<sup>42</sup> *Toute une histoire*, op. cit., p.13.

*BERLIN, LA VILLE REELLE ET LA VILLE IMAGINAIRE...*

anciens communistes sont largement représentés. Le motif initial de la fragmentation (celle du mur) et la vue parcellaire font place *in fine* à une retotalisation qu'autorise le "panorama génial" depuis la tour de télévision<sup>43</sup> et la nacelle de la grande roue<sup>44</sup>. A l'image négative du chapitre liminaire, celle d'un mur pillé "illégalement" mais avec la bienveillance de la police par les gagne-petit de la réunification – qui annoncent les gros profiteurs d'un système lui aussi mis en pièces avec la bénédiction du pouvoir politique –, se substitue à l'*explicit* la vision positive, utopique, d'une ville réunifiée par en haut, c'est-à-dire par la pensée totalisante, l'intelligence spéculative. Fonty "joue les voyants", "tombe dans le spéculatif"<sup>45</sup> et fait "l'éloge de l'air des hauteurs"<sup>46</sup>. Le jeune couple envoie au narrateur une carte postale depuis la tour de télévision sur l'*Alexanderplatz* :

" Nous lûmes que le grand-père et la petite-fille avaient, au restaurant qui tourne en permanence à 207 mètres de hauteur, 'mangé des roulades au chou très bon marché devant un panorama génial.' Et que ne voyait-on pas de là-haut : 'le Schauspielhaus sur le marché aux Gendarmes, la cathédrale française, l'Opéra national, le palais de Friedrichsstadt, la Charité, le musée Bode au bord de l'eau et puis encore, en direction de Prenzlauer Berg, la Volksbühne sur la place Rosa-Luxemburg. Vers l'ouest, le temps était plutôt brumeux, mais on devinait le Reichstag, la porte de Brandebourg, le Tiergarten, et en minuscule, la colonne de la Victoire."<sup>47</sup>

Berlin-Est et ses symboles prennent une revanche – la colonne de la victoire paraît toute petite du haut de la tour de télévision –, la vision d'en haut remplace le regard par le petit bout de la lorgnette du premier chapitre, à travers les fentes du mur. C'est le triomphe du Ciel, la fin du "vaste champ" dans la "réunion d'Israël" qu'évoque la Bible vétérotestamentaire – le titre-palimpseste du roman qui compte trente-sept chapitres étant une citation au cube du verset 37 d'Ezéchiel, selon lequel "le vaste champ" ("ein weites Feld" dans la traduction de Luther) devient celui de la division et de la mort mais doit cependant retrouver une unité sous la main du Seigneur<sup>48</sup>.

L'espace urbain et les personnages sont métaphorisés, allégorisés dans la tradition baroque et expressionniste qui joue sur la verti-

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 646.

<sup>44</sup> " Il était encore sous le coup du panorama offert par la grande roue " : *ibid.*, p. 643.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 633 et 627.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 643.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 646.

<sup>48</sup> *Ezéchiel* 37 : 1-3 et 22-24.

*BERLIN, LA VILLE REELLE ET LA VILLE IMAGINAIRE...*

calité du ciel et de l'enfer. Le roman offre une autre image de translocalisation utopique obéissant à la même logique de métaphorisation : “ Selon [la] géographie intérieure [de Fonty], la Spree se jetait dans le Rhône ”<sup>49</sup> et le *Tiergarten* apparaît comme la réplique en miniature des Cévennes de ses ancêtres huguenots. C’est aussi là, dans les gorges de l’Ardèche, le *locus amoenus* de son propre passé, qu’il trouvera refuge et revivra avec Madeleine ses anciennes amours. Les Cévennes sont triplement associées au *Tiergarten* par ce personnage : dans l’anamnèse proustienne – madeleine oblige ! – de Fonty qui revit à Berlin les souvenirs de plaisirs lacustres plus méridionaux, par la Madeleine *redivivus*, en chair et en os, qui vient elle-même à Berlin prendre en main le destin de son grand-père et conduire sa barque, enfin par le nom même de la Cévenole qui rappelle celui du paysagiste Lenné, le créateur du *Tiergarten*. Fonty, le conférencier professionnel, se transforme en prédicateur – dans la terminologie huguenote on dirait “ prédicant ” – sur l’*Alexanderplatz* et dans la “ Brasserie de la culture ” de Berlin-Est. Tandis que l’éternel espion, le caméléon Hoftaller, épouse la cause du capitalisme et poursuit sa carrière dans les services secrets occidentaux, Fonty et Madeleine entrent en résistance dans le maquis cévenol, à l’imitation de leurs ancêtres, les insurgés calvinistes camisards et les maquisards en lutte contre l’oppression allemande. Grass se réfère à plusieurs reprises dans ses écrits à cette culture de résistance, à la croisade des Albigeois notamment<sup>50</sup>...

**Conclusion : les ailes de l’utopie et “ le ciel au-dessus de Berlin ”**

Les deux anges tutélaires de Fonty, Hoftaller et Madeleine, incarnent l’un la mélancolie, l’autre l’utopie, qui sont, pour Grass, indissolublement liées. Dans un essai sur la gravure de Dürer, *Melancholia I*, inspiré d’une étude de Panofsky, il évoque “ les projets utopiques ” de l’urbanisme moderne et la “ mélancolie haute de plusieurs étages ” qui caractérise ce dernier<sup>51</sup>. La grande roue est aussi le symbole architectural de la fusion de la mélancolie et de l’utopie et de la réconciliation utopique des espaces phalliques (la verticalité,

<sup>49</sup> *Toute une histoire, op. cit.*, p. 342.

<sup>50</sup> Cf. Günter Grass, *Deutscher Lastenausgleich*, Frankfurt/M., Luchterhand, 1990, p. 81-87.

<sup>51</sup> “ Solch moderne Einsicht, die den heutigen Städtebau, seine utopischen Entwürfe und seine stockwerkhohe Melancholie vorwegnahm, wurde zu Beginn der Neuzeit gewonnen ” : Günter Grass, “ Vom Stillstand im Fortschritt. Variationen zu Albrecht Dürers Kupferstich ‘Melancholia I’, in *Aus dem Tagebuch einer Schnecke*, Neuwied, Luchterhand, 1972, p. 360.

l'arrogance politique des tours) et du principe féminin : les nids d'amour que sont la nacelle, la barque, les rêves et souvenirs d'enfance.

La figure de l'ange féminin et la métaphore céleste récurrente dans le roman renvoient à un autre intertexte : à la fin de la troisième partie, celle qui consacre l'irruption de Madeleine dans la vie de Fonty, ce dernier "montre d'un index épais le ciel qui surmontait la ville"<sup>52</sup> et le chapitre se clôt sur une sentence qui fait écho à la phrase-clé du grand roman de la division de Berlin, *Le Ciel partagé* (1961), de l'écrivain est-allemand Christa Wolf : "Le ciel, au moins, il ne peuvent pas le couper en deux."<sup>53</sup> Ce ciel non partagé au-dessus de Berlin, celui de l'utopie mélancolique, c'est aussi celui des *Ailes du désir* (1987), une coproduction cinématographique franco-allemande de Wim Wenders et Peter Handke dont le titre allemand est *Himmel über Berlin* ("le ciel au-dessus de Berlin"). Les similitudes entre le film et le roman de Grass ne sont pas que fortuites<sup>54</sup>, à commencer par le motif commun de l'immortalité et de la réincarnation : un couple de revenants se promène dans Berlin, dont le symbole-phare récurrent est l'ange ailé au sommet de la colonne de la victoire. Le "film muet" qui suit la pérégrination des deux héros du roman fait penser aux premières séquences du film où l'on voit un vieil érudit appuyé sur sa canne chercher la *Potsdamer Platz* de sa jeunesse et ne trouver qu'un *no man's land*<sup>55</sup>. La trapéziste française – une autre "fille de l'air" – dont l'un des deux Immortels tombe amoureux n'est pas sans rappeler Madeleine avec qui Fonty va renaître à ses premières amours en "allant aux champignons", ce qui

<sup>52</sup> *Toute une histoire*, *op. cit.*, p. 391.

<sup>53</sup> "Den Himmel wenigstens können sie nicht zerteilen." : Christa Wolf, *Der geteilte Himmel. Erzählung*, Hamburg, Luchterhand, 1994, p. 274. Cf. *Ein weites Feld*, *op. cit.*, p. 475 : "Aber den da, da oben, den kann uns keiner nehmen". Günter Grass évoque d'ailleurs à diverses reprises dans le roman son amie Christa Wolf, avec qui il aurait souhaité partager le Nobel (cf. Günter Grass, "Je cherche une utopie", in *Magazine littéraire*, n° 381, novembre 1999, p. 21).

<sup>54</sup> Grass revendique lui-même le rapprochement entre la littérature et l'écriture cinématographique : cf. "Nicht von der Bank der Sieger aus". Gespräch", *op. cit.*, p. 21. Il glisse dans le roman une autre référence intersémiotique à une scène de Wim Wenders (cf. Sophie Lorrain, "Topographie et écriture. Du nord au sud, d'est en ouest : ligne droite, cercle et croix", in M.-H. Quéval (dir.), *Lecture d'une œuvre. Ein weites Feld, Günter Grass*, Paris, Editions du temps, 2001, p. 167).

<sup>55</sup> "Ce film muet se déplaçait en direction de la Potsdamer Platz [...]. Ils traversèrent un *no man's land* qui avait été désertique des dizaines d'année durant et dont à présent la vaste superficie n'attendait goulument que des propriétaires" : *Toute une histoire*, *op. cit.*, p. 14.



*BERLIN, LA VILLE REELLE ET LA VILLE IMAGINAIRE...*

en langage grassien signifie “ aller aux fraises ” ou aller aux bois en galante compagnie<sup>56</sup>.

Fonty se révèle à lui-même en accomplissant un voyage à rebours qui le mène en quelque sorte au point de départ, à ses lointaines origines familiales et à son propre vécu biographique, dans une quête à la fois généalogique et ontologique. L’attitude de Fonty n’est pas celle d’un rejet pur et simple de Berlin et de l’Allemagne. Dans sa vision de l’histoire et sa géographie mentale, il se réfère à une autre Prusse et aspire à une autre Allemagne que celle qui triomphe à Berlin. Ce n’est pas l’Allemagne “ où Weimar côtoie Buchenwald ”<sup>57</sup>, mais celle où “ la Spree se jette dans le Rhône ”, en d’autres termes une Allemagne qui rompt avec son passé nazi et affirme ses liens privilégiés avec la France. Il s’agit là d’une utopie généreuse qui tempère la mélancolie d’un héros qui a mal à l’Allemagne et rejoint cette autre utopie qui est aussi au cœur même du roman et de la résurrection de Fontane et de maints autres auteurs, celle de cette République des lettres et de la pensée, l’Allemagne comme nation culturelle, *das Land der Dichter und Denker* : “ Notre république est morte. Mais celle-là, là-haut, personne ne peut nous la prendre ”<sup>58</sup>.

**Florent GABAUDE**  
**Université de Limoges**  
*florent.gabaude@wanadoo.fr*

**BIBLIOGRAPHIE**

BACHELARD G., *La Poétique de l’espace*, Paris, P.U.F., 1981.

BACHELARD G., *L’Air et les songes : essai sur l’imagination du mouvement*, Paris, J. Corti, 1987.

BRETHOME J., “ De la signification et de l’importance de certains lieux dans *Ein weites Feld* de Günter Grass ” in WELLNITZ, P. (dir.), *Günter Grass. Ein weites Feld / Toute une histoire*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2001.

EWERT M., “ Spaziergänge durch die deutsche Geschichte. *Ein weites Feld* von Günter Grass ”, in *Sprache im technischen Zeitalter*, 37, 1999, pp. 402-417.

GRASS G., *Werkausgabe in 10 Bänden*, éd. Neuhaus V., Darmstadt, Luchterhand, 1987-

---

<sup>56</sup> On trouve également dans le même film le motif de l’immortel incarné qui renoue le lacet d’un enfant.

<sup>57</sup> *Ein weites Feld*, op. cit., p. 671.

<sup>58</sup> *Toute une histoire*, op. cit., p. 392.

**BERLIN, LA VILLE REELLE ET LA VILLE IMAGINAIRE...**

- KNIESCHE T. W., “Fluchtpunkt Frankreich : Symbolische Topographien in *Ein weites Feld*” in QUÉVAL, M.-H. (dir.), *Lecture d’une œuvre. Ein weites Feld, Günter Grass*, Paris, Editions du temps, 2001.
- LEFEBVRE H., *La production de l’espace* (1974), Paris, Anthropos, 2000.
- LEFEBVRE H., *Espace et politique* (1972), Paris, Anthropos, 2000.
- LORRAIN S., “Topographie et écriture. Du nord au sud, d’est en ouest : ligne droite, cercle et croix” in QUÉVAL, M.-H. (dir.), *Lecture d’une œuvre. Ein weites Feld, Günter Grass*, Paris, Editions du temps, 2001.
- LOTMAN Y., *La sémiosphère* (1966), trad. Anka Ledenko, Limoges, PULIM, 1999.
- MEFFRE L., “Les paysages dans le roman de Günter Grass *Ein weites Feld*” in WELLNITZ P. (dir.), *Günter Grass. Ein weites Feld / Toute une histoire*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2001.
- SLOTERDIJK P., *Sphären II. Globen*, Frankfurt, Suhrkamp, 1999.
- WESTPHAL B. (dir.), *La géocritique. Mode d’emploi*, Limoges, PULIM, 2000.