Quand la littérature...

When literature...

Wenn die Literatur...

Daniel Payot

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/lha/4067>

DOI : 10.4000/lha.4067

ISSN : 1960-5994

Éditeur

Association Livraisons d'histoire de l'architecture - LHA

Référence électronique

Daniel Payot, « Quand la littérature... », *Livraisons de l'histoire de l'architecture* [En ligne], 42 | 2021, mis en ligne le 11 décembre 2021, consulté le 11 décembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/lha/4067> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lha.4067>

Ce document a été généré automatiquement le 11 décembre 2021.

Tous droits réservés à l'Association LHA

Quand la littérature...

When literature...

Wenn die Literatur...

Daniel Payot

- 1 Les références littéraires sont peu nombreuses dans les numéros publiés de *Livraisons d'histoire de l'architecture* (LHA). Cela n'a rien d'étonnant : le titre de la revue désigne sans ambiguïté un champ spécifique du savoir qui a ses propres finalités, ses propres exigences et ses propres méthodes. L'incursion du littéraire dans l'historiographie ne risquerait-elle pas d'affaiblir la rigueur légitimement requise dans une discipline particulière – l'histoire de l'architecture – sans doute toujours soucieuse de faire les preuves de sa scientificité ?
- 2 Parmi les livraisons de la revue accessibles en ligne, il existe pourtant une notable exception : le numéro 20, publié en 2010, s'intitule « Ceci tuera cela », citation explicite de *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo¹. On y trouve, avec des études qui se rapportent au texte de Hugo, à l'une des sculptures de Notre-Dame – le Stryge – et à la gravure de Charles Meryon qui la représente, aux relations entre architecture et imprimerie, à la médiologie et aux transpositions cinématographiques de la formule-titre, un article d'Elisabetta Villari qui, parcourant plusieurs textes de Walter Benjamin, dessine les linéaments d'une approche tout à fait atypique de la chose historique – conçue comme « allégorie » – et de l'écriture de l'histoire en général.
- 3 Dans le numéro précédent, « Du réemploi à l'éphémère », publié lui aussi en 2010, on découvrait une contribution consacrée à un écrivain contemporain, Winfried Georg Sebald et à l'un de ses textes majeurs, *Austerlitz*². Or les tout derniers mots de l'article de Julia Nyikos intitulé « Sebald, lecteur de gares » étaient : « ceci ne tuera pas cela³. » Prémonition du volume suivant ? Occurrence inspiratrice de son titre ? Décision éditoriale de faire figurer dans le numéro 19 un texte initialement destiné au suivant ? Quoi qu'il en soit, une brève séquence s'ouvrait alors, non homogène mais thématiquement cohérente, au centre de laquelle le « Noir sur blanc » de Jean-Michel Leniaud, éditorial du numéro 20, s'efforçait de resituer les ouvertures littéraires ainsi proposées dans l'actualité de la critique et de l'historiographie architecturales.

- 4 On remarquera que les deux titres abritant cette séquence – « Du réemploi à l'éphémère » et « Ceci tuera cela » – suggèrent l'un et l'autre des dimensions temporelles du fait architectural. Plus précisément, ils esquissent une approche de l'architecture qui la situe dans des contextes instables, non continus, non linéaires ; ils la confrontent à des contingences mouvantes, transitoires, précaires et même à des présomptions d'inéluctables destructions.

« Le genre humain a deux livres » : Victor Hugo et la mort de l'architecture

- 5 La référence à *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo est de ce point de vue tout à fait explicite. Le récit des faits, intrigues et rebondissements que le texte situe en 1482 est en effet précédé, dans son édition de 1832, par une « Note » dans laquelle l'auteur déplore « la décadence actuelle de l'architecture », parle de sa « mort » et dénonce toute une série de démolitions dont il est témoin (thématique que Jean-Michel Leniaud reprend au début du numéro 20 de *LHA* pour en montrer l'actualité en 2010 et inviter « ceux qui n'éprouvent pas pour la contemporanéité architecturale l'admiration convenue qu'on doit à la nouveauté » à s'opposer aux destructeurs du XXI^e siècle « dans l'espoir que, relativisant leur propre aspiration moderne, ils en viennent à trembler à l'idée de porter atteinte à l'harmonie de l'existant⁴ ».).
- 6 La « Note » liminaire de Hugo informait le lecteur de l'ajout, dans l'édition « définitive » de 1832, de trois chapitres, prétendument égarés et absents de l'édition originale. Or deux de ces chapitres, qui ensemble forment l'intégralité du Livre V du roman, concernent directement l'architecture et son devenir. Claude Frollo, l'archidiacre de Notre-Dame, que le très court chapitre 6 du Livre IV, intitulé « Impopularité », présentait comme un rêveur ombrageux, est précisément celui qui, dans la section suivante (Livre V, 1), « étendant sa main droite vers le livre imprimé qui était ouvert sur sa table et sa main gauche vers Notre-Dame, et promenant un triste regard du livre vers l'église », prononce la fameuse sentence : « – Hélas ! dit-il, ceci tuera cela », sentence que le chapitre 2 du même livre V commentera longuement.
- 7 Dans son article intitulé « Quoi tuera quoi ? Les enjeux de l'invention de l'imprimerie chez Victor Hugo et Gérard de Nerval⁵ », Max Milner analysait cette formule comme le témoignage, de la part de Frollo, d'une posture réactive, voire réactionnaire opposant, pour dénoncer les effets supposément destructeurs du second, « le pouvoir de l'Église et le progrès des Lumières, dont l'imprimerie a été le principal agent ». Il ajoutait qu'au moment où il rédigeait *Notre-Dame de Paris*, Hugo ne pouvait être soupçonné de souscrire à cette opinion et était plutôt enclin à donner à la phrase citée « un sens positif ». Il faut donc, proposait Max Milner, prendre l'auteur à la lettre quand il dit discerner dans le « ceci tuera cela » non pas une, mais deux pensées, différentes. Seule cette dualité explique pourquoi, après avoir rapporté le propos de Frollo dans le premier chapitre du Livre V, Hugo lui adjoint un deuxième chapitre dans lequel, traduisant la formule en un « L'imprimerie tuera l'architecture », puis en un « Le livre va tuer l'édifice », il développe, en son nom propre, une autre idée que celle de son personnage.
- 8 Cette idée est bien dénonciatrice : Hugo déplore la destruction des édifices médiévaux et leur remplacement par des constructions modernes, néoclassiques, sur lesquelles il

porte des jugements particulièrement sévères. Mais Max Milner suggérait une signification plus générale et plus « grave » encore des propos développés par Hugo : « l'architecture semble avoir pour lui un lien intrinsèque avec le passé, parce qu'elle n'est pas ce que nous désignons actuellement par ce nom, c'est-à-dire un art de bâtir variable selon les époques, mais avant tout un langage, et un langage symbolique, dont le fonctionnement est inadapté aux besoins des époques à venir⁶. »

- 9 Sous ce nom de « langage symbolique », Max Milner ramassait tout le premier mouvement du deuxième chapitre du Livre V de *Notre-Dame de Paris*, dans lequel Hugo affirme, exemples à l'appui, que « jusqu'au quinzième siècle de l'ère chrétienne inclusivement, l'architecture est le grand livre de l'humanité, l'expression principale de l'homme à ses divers états de développement, soit comme force, soit comme intelligence ».
- 10 La thèse est la suivante : intrinsèquement, essentiellement, l'architecture est écriture ; elle est l'écriture même, « la grande écriture du genre humain », hiéroglyphe, alphabet, mots et phrases, verbe. L'édifice, à l'instar du Temple de Salomon, n'est pas seulement l'enveloppe du verbe, « la reliure du livre saint », il est lui-même verbe et livre, et l'histoire de l'architecture est celle des modes successifs de compréhension et de présentation du verbe, parfois soumis aux sommations de la théocratie, à l'« autorité, l'unité, l'impénétrable, l'absolu », parfois réussissant à s'exprimer plus librement, l'architecture gothique couronnant cette tendance émancipée en un lexique à la fois populaire et artistique.
- 11 L'histoire de l'architecture est pour Hugo l'histoire de cette « écriture principale », « écriture universelle » que l'architecture fut « jusqu'à Gutenberg ». Car jusqu'au quinzième siècle, « il n'est pas apparu dans le monde une pensée un peu compliquée qui ne se soit faite édifice ; (...) toute idée populaire comme toute loi religieuse a eu ses monuments ; (...) le genre humain enfin n'a rien pensé d'important qu'il ne l'ait écrit en pierre ». Faire l'histoire de l'architecture, c'est faire l'histoire du livre, depuis les premières pierres levées, qui sont autant de lettres isolées, jusqu'aux systèmes les plus complexes associant théologie, poésie et fiction. C'est discerner comment chaque peuple, chaque génération, « écrit en passant sa ligne sur le livre », « rature les vieux hiéroglyphes », grave de nouveaux caractères, invente de nouvelles syntaxes.
- 12 Cette histoire, que Hugo esquisse en quelques pages forcément simplificatrices, n'est pourtant pas pour lui absolument univoque. Elle répond certes à l'apparente loi générale d'« une architecture de peuple succédant à une architecture de caste ». Mais une lecture attentive révèle une approche plus nuancée des époques de l'écriture architecturale.
- 13 D'un côté, bien sûr, de l'Égypte à l'architecture romane, triomphent « la théocratie, la caste, l'unité, le dogme, le mythe, Dieu » ; l'écriture est alors motivée par « l'immutabilité, l'horreur du progrès, la conservation des lignes traditionnelles, la consécration des types primitifs, le pli constant de toutes les formes de l'homme et de la nature aux caprices incompréhensibles du symbole ». Mais d'un autre côté, dérogeant à ces impératifs comme des « sœurs cadettes » indisciplinées, « l'architecture phénicienne, l'architecture grecque, l'architecture gothique » poursuivent d'autres finalités – « la liberté, le peuple, l'homme » – et promeuvent d'autres valeurs : « la variété, le progrès, l'originalité, l'opulence, le mouvement perpétuel », jusqu'à remplacer la « langue sacrée » par une « langue vulgaire » dans

- laquelle elles composent « des édifices pénétrables à toute âme, à toute intelligence, à toute imagination, symboliques encore, mais faciles à comprendre comme la nature ».
- 14 Notre-Dame de Paris, dans le roman de Hugo, est, avec l'ensemble des cathédrales gothiques, la forme accomplie du « livre architectural » quand il n'appartient plus à la théocratie mais « est à l'imagination, à la poésie, au peuple » ; elle est le témoignage d'un temps où « quiconque naissait poète se faisait architecte » et parvenait alors à inscrire librement et artistiquement dans la pierre « le génie et l'originalité populaires ».
- 15 Mais ce temps, et avec lui toute l'histoire relativement contrastée de l'architecture sont, à un certain moment, radicalement relégués : « au quinzième siècle tout change. La pensée humaine découvre un moyen de se perpétuer non-seulement plus durable et plus résistant que l'architecture, mais encore plus simple et plus facile. L'architecture est détrônée. Aux lettres de pierre d'Orphée vont succéder les lettres de plomb de Gutenberg ». Ainsi s'annonce la deuxième thèse du chapitre 2, que la première préparait : ce qui pendant des siècles fit la force de l'architecture – être livre, écriture universelle – apparaît comme cause d'une irréparable faiblesse, quand avec l'imprimerie s'impose une autre façon, plus « simple », plus « commode », plus « praticable », d'être livre. Alors, certes, on ne cessera pas de construire dans la pierre et le marbre ; mais aucune construction ne sera plus actualisation de ce qui constitue l'essence de l'architecture.
- 16 L'intuition de Hugo est simultanément celle d'une césure radicale et celle d'une continuité. Max Milner citait à juste titre les lignes qui développent la première qualification, la plus tangible dans un texte qui fait de l'invention de l'imprimerie « le plus grand événement de l'histoire » : « C'est la révolution mère. C'est le mode d'expression de l'humanité qui se renouvelle totalement, c'est la pensée humaine qui dépouille une forme et en revêt une autre. » Mais il soulignait aussi – dans le même numéro 20 de *LHA*, l'article de Monique Sicard, « Du médium au milieu », allait dans le même sens – la constance dans ce texte d'une dimension comparative. Au fond, il s'agit pour Hugo de montrer que l'imprimerie supplante l'architecture parce qu'elle répond mieux qu'elle à des finalités qui leur sont communes. C'est parce qu'elles se situent sur un même plan, parce qu'elles partagent une même mission que l'une peut, à un certain moment – la Renaissance, « ce soleil couchant que nous prenons pour une aurore » – se substituer à l'autre. Dire de l'architecture que depuis lors elle « subira la loi de la littérature, qui la recevait d'elle autrefois. Les positions respectives des deux arts seront interverties », c'est admettre qu'essentiellement architecture et littérature poursuivent les mêmes fins.
- 17 C'est pourquoi le texte de Hugo n'est pas seulement le constat d'une mort – « Qu'on ne s'y trompe pas, l'architecture est morte, morte sans retour, tuée par le livre imprimé, tuée parce qu'elle dure moins, tuée parce qu'elle coûte plus cher » –, il est aussi l'annonce, positive, d'une perpétuation. Quand le relais passe du livre de pierre au livre imprimé, « la pensée est plus impérissable que jamais », elle cesse d'être « montagne » et devient « troupe d'oiseaux », elle « s'éparpille aux quatre vents, et occupe à la fois tous les points de l'air et de l'espace », elle « passe de la durée à l'immortalité ». Quand l'architecture n'est plus « l'art social, l'art collectif, l'art dominant », ce qui s'exprimait dans cet art trouve désormais d'autres moyens de se dire : « Le grand poème, le grand édifice, la grande œuvre de l'humanité ne se bâtera plus, elle s'imprimera. »

- 18 Au terme du parcours explicatif, c'est alors le constat d'une dualité qui s'affirme, et ce constat pourrait bien abriter la conception de l'histoire qui sous-tend l'ensemble du propos de Victor Hugo dans le livre V de *Notre-Dame de Paris* : « Ainsi [...] le genre humain a deux livres, deux registres, deux testaments, la maçonnerie et l'imprimerie, la Bible de pierre et la Bible de papier [...] Il faut relire le passé sur ces pages de marbre. Il faut admirer et refeuiller sans cesse le livre écrit par l'architecture ; mais il ne faut pas nier la grandeur de l'édifice qu'élève à son tour l'imprimerie. »
- 19 On note ici le lien désormais unique de l'architecture et du passé, un passé valorisé, instructif, admirable, mais révolu. Le présent, lui, s'écrit maintenant autrement.
- 20 Mais cette distribution même étaye une vision régulière de l'histoire : fondamentalement, elle est témoignage d'un même génie persistant de l'humanité, qui consiste à écrire le Livre. L'histoire universelle est essentiellement histoire de cette écriture. En cela l'historiographie, écriture de l'histoire de l'écriture, est une ode à la continuité, à la constance, à la linéarité. Si elle est aussi attentive aux ruptures et aux révolutions, c'est pour la même raison : en montrant que l'écriture du Livre emprunte des voies différentes, utilise des moyens variés, grave le grand poème sur des supports multiples, elle inscrit l'alternative dans le mouvement homogène d'un même verbe humain ne cessant de déployer son immanente ingéniosité.

« Interrompre le cours du monde » : la ville de Baudelaire

- 21 Mais à la vision finalement homogène de l'histoire proposée par Victor Hugo, la littérature, quand elle se risque à évoquer les relations entre présent et passé, oppose parfois la prévalence de ruptures irréductibles, d'interruptions radicales mettant en cause l'unité ou l'identité même de ce que l'auteur de *Notre-Dame de Paris* appelait le « verbe ». C'est, entre autres, ce qu'Elisabetta Villari donnait à méditer dans l'article intitulé « Le regard de Walter Benjamin sur *Le Stryge* de Charles Meryon : antiquité, modernité, allégorie⁷ », paru lui aussi dans le numéro 20 de *LHA*.
- 22 Les éditions posthumes de *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme⁸* et de *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages⁹* ont révélé l'intérêt que Walter Benjamin portait aux gravures de Charles Meryon, parmi lesquelles celle représentant le Stryge, « l'une des sculptures de Notre-Dame, installée à l'angle de la tour nord de la galerie de la cathédrale de Paris vers 1850 lors de la longue restauration entreprise par Eugène Viollet-le-Duc et Jean-Baptiste Lassus à l'issue d'un concours remporté en 1844 ». Ségolène Le Men, qui identifiait ainsi l'objet au début de son article « De Notre-Dame de Paris au Stryge : l'invention d'une image » publié dans le même numéro de *LHA*, ajoutait aussitôt : « De toutes les “bêtes” sculptées d'après Viollet-le-Duc, c'est la seule qui soit ainsi individualisée par un nom qui provient de la légende d'une gravure de Charles Meryon (1821-1868) la représentant. Probablement la même année que Meryon, en 1853, Charles Nègre (1820-1880) a photographié la sculpture. »
- 23 Les notes de Benjamin montrent pourtant que, plus encore que la sculpture elle-même et plus que les techniques de sa reproduction, ce sont les images de la ville qui d'abord l'impressionnent dans les gravures de Meryon, images qu'il rapproche immédiatement de « la vision de la chose que Baudelaire avait inlassablement poursuivie avec l'idée de modernité¹⁰ ».

- 24 Les lignes que cite Elisabetta Villari et celles qui les jouxtent présentent, indirectement et le plus souvent laconiquement, une version suggestive de cette « idée de modernité », essentiellement urbaine, que Baudelaire et Meryon auraient partagée. Quand Benjamin écrit de Meryon qu'il « dégageait le visage authentique de la ville sans en perdre un pavé » (126), il ne dit pas explicitement ce qui selon lui définit l'authenticité de ce visage ; mais celle-ci se dessine peu à peu. Les « rues parisiennes de Meryon » sont « des abîmes au-dessus desquels, tout en haut, filent les nuages » (240), comme de précaires interstices suspendus entre deux infinis. « Meryon : la mer des immeubles, la ruine, les nuages, la majesté et la fragilité de Paris » (216) : visage ambivalent, glorieux et menacé à la fois, simultanément présence imposante et annonce de sa fin, intuition qui se trouve précisée quand Benjamin applique à Meryon un propos de Baudelaire « ayant trait au choléra¹¹ » et vérifiée quand, dans ses images, il loue précisément « la fidélité avec laquelle est rendue la ville bientôt couverte de ruines¹² ».
- 25 C'est cette trace d'une destruction à venir déjà inscrite dans la texture vivante de la ville qui, selon Benjamin, nourrit les regards similaires de Baudelaire et de Meryon. Dans les textes qu'il lui consacre, Baudelaire loue en effet chez Meryon une image de la ville qui maintient sans compromis une tension, constitutive de sa « beauté arachnéenne et paradoxale », mélange de « solennité naturelle » et de « coalitions de fumées » produites par l'industrie, élévation vers le ciel et « échafaudages », « profondeur des perspectives augmentée par la pensée des drames qui y sont contenus », « décor » à la fois « glorieux » et « douloureux » représentant dans sa « noire majesté [...] la plus inquiétantes des capitales¹³ ».
- 26 En proposant de mettre « en épigraphe au recueil des œuvres de Meryon » les vers 7 et 8 du *Cygne* de Charles Baudelaire : « *Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville / Change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel)* », Gustave Geffroy, biographe de Meryon, avait bien saisi, selon Benjamin qui le cite longuement, ce qui motive la « nostalgie persistante » de ses gravures : elles montrent, « d'après des aspects vivants, une apparence de vie révolue, qui est morte, ou qui va mourir » ; elles suggèrent que l'artiste « devinait sans doute que ces formes si rigides étaient éphémères, que ces curieuses beautés s'en iraient où tout s'en va, il écoutait le langage que parlent les rues et les ruelles sans cesse bousculées, détruites, refaites, depuis les premiers jours de la cité¹⁴ ».
- 27 Walter Benjamin remarque que « l'œuvre dont on peut le moins douter de la correspondance souterraine avec le grand bouleversement de Paris, était achevée quelques années avant qu'il ne fût entrepris. Il s'agit des *Eaux Fortes sur Paris* de Meryon », recueil imprimé par Delâtre en 1852, soit avant le début des grandes transformations haussmanniennes¹⁵. Ce décalage n'est pas, selon lui, fortuit ; il constitue au contraire un exemple particulièrement éloquent d'une attitude et d'une scansion du temps susceptibles de confirmer ses intuitions relatives à une conception de l'histoire inédite, encore à penser et à formaliser : confrontés aux nouvelles expériences qu'elle leur impose, les habitants de la ville traduisent leurs désarrois et leurs espérances dans des représentations qui superposent « le moment de la fragilité » et « le moment où tout était possible » ; ils saisissent ainsi « le moment révolutionnaire, où les rêves se mélangent à la réalité, où l'Antiquité forme un tout avec la modernité¹⁶ ».

- 28 Dans la section « La Modernité » de son texte intitulé « Le Paris du Second Empire chez Baudelaire », Benjamin avançait à ce propos une formule laconique, mais décisive : « Ce que l'on sait devoir bientôt disparaître de notre vue, devient image¹⁷. »
- 29 Le lien ainsi établi entre image et disparition était développé dans une note d'autre texte, « Zentralpark. Fragments sur Baudelaire », juste après une allusion aux « rues parisiennes de Meryon » : « L'image dialectique est une image qui fulgure. Il faut donc conserver l'image du passé, dans le cas présent celle de Baudelaire, comme une image qui fulgure dans l'instant actuel, dans le "maintenant" de la possibilité de la connaissance. Le sauvetage qui s'accomplit de cette façon, et de cette façon seulement, ne peut se faire que par la perception de ce qui se perd sans sauvetage possible. » (240-241).
- 30 Ces allégations paraîtront d'abord éminemment paradoxales, voire aporétiques : la disparition, la perte sont sans recours, et pourtant seule leur attestation ouvre la possibilité d'un sauvetage de ce qui ainsi dépérit. Mais la « dialectique » de l'image surmonte cette apparente contradiction : en elle le révolu, le mort, la ruine, le passé reviennent, resurgissent soudain, ils ne sont plus enfouis dans un temps dépassé ni irrévocablement livrés à l'oubli ou à une statique monumentalisation, ils sont de nouveau vivants, actifs dans le présent, dans l'instant, dans le « maintenant ». Ils sont « sauvés », au sens où les possibilités qu'ils abritaient, jusqu'alors refoulées ou réprimées, s'expriment effectivement, de même que, simultanément, leur répétition contribue au sauvetage du présent qui sans eux s'abîmerait dans l'illusion de sa complétude, dans l'indifférence du temps ou dans l'immédiateté dénégatrice de toute épaisseur historique.
- 31 Ainsi s'éclaire, par exemple, la note suivante : « Quand il parle de Meryon, Baudelaire rend hommage à la modernité ; mais il rend hommage au visage antique de celle-ci. Car chez Meryon aussi l'antiquité et la modernité s'interpénètrent ; chez Meryon aussi on retrouve indiscutablement la forme propre à cette superposition, l'allégorie. » (126-127).
- 32 « Allégorie » est un autre nom de l'« image dialectique », dans laquelle des moments différents de l'histoire et des temporalités diverses, parfois très éloignées les unes des autres, « s'interpénètrent », se superposent et s'articulent les unes aux autres pour laisser soudain, en un éclat, advenir un sens nouveau. Celui-ci éclaire à la fois le passé et le présent et dessine, en recueillant les possibles alors associés de l'Autrefois et du Maintenant, les linéaments d'un avenir émancipé.
- 33 La soudaineté de l'allégorie, la fulgurance de l'image dialectique sont pour Benjamin ce qui éloigne Baudelaire de la « vision archéologique de la catastrophe, qui se trouve à l'origine des rêves de Hugo ». Ce dernier voyait au fond l'histoire comme une succession progressive de strates, une accumulation patiente de sédiments, chaque couche recouvrant la précédente ; tandis qu'aux yeux de Baudelaire « l'antiquité devait surgir d'un coup de la modernité intacte, comme Athéna naît de la tête d'un Zeus intact » (126). Benjamin reconnaît ici chez Baudelaire l'une des intuitions fondatrices de sa propre conception de l'histoire, selon laquelle un instant, un événement ne peuvent être strictement qualifiés d'« historiques » – distincts en cela des séries temporelles, des suites continues, des successions ou enchaînements de faits et de moments –, que lorsqu'un choc singulier et inopiné de temporalités diverses produit, comme un court-circuit dans un réseau électrique, une interruption, une coupure.

- 34 L'histoire alors n'est plus comprise comme processus linéaire, progrès ou décadence, comme persistance homogène accueillant dans son cours continu mutations et accidents, mais comme une multiplicité disparate d'occurrences, de points d'intensité, de convergences casuelles, de constellations, simultanément cassures et irrptions du nouveau.
- 35 Dans cette optique, seules les ruptures, les instants critiques, les imminentes disparitions peuvent inopinément mettre au jour les éléments porteurs à la fois d'une possibilité de « sauvetage » du passé et d'un éveil à la conscience de soi du présent. D'où le thème, décisif pour Benjamin, de l'interruption, qu'il discerne précisément chez Baudelaire : « Interrompre le cours du monde – c'était le désir le plus profond de Baudelaire. Le désir de Josué. Pas tant le désir prophétique : car il ne pensait pas à un retour. [...] C'est à cause de ce désir qu'il accompagne de ses encouragements la mort dans ses œuvres » (223-224). La mort n'est pas enfouissement, inhumation, triomphe du néant, elle est arrêt, répit, suspension des logiques de domination et de la nécessité des séries continues ; elle est en cela condition de l'émergence de temps nouveaux, de nouvelles possibilités d'expérience, de sens inédits.
- 36 Quand la littérature, alors, parle de la ville, c'est-à-dire en l'occurrence de la modernité, elle parle bien de destruction et de mort, d'une inéluctable rupture. Mais elle en fait le matériau d'allégories, c'est-à-dire d'images dans lesquelles le passé et le présent s'entrechoquent, s'entremêlent. Elle nous propose ainsi de dépasser les alternatives stériles des conservatismes et des naïvetés modernistes qui, sous leurs oppositions de façade, partagent l'idée d'un passé immobile, fermé sur soi, imperméable, révolu. Elle suggère que nous ne répondons aux invitations à penser les relations du présent et du passé, de la modernité et de la tradition, du Maintenant et de l'Autrefois, que quand nous faisons l'hypothèse de temps historiques discontinus, disruptifs, ponctués, interstitiels.
- 37 À la fin de son article, Elisabetta Villari résumait ainsi ce thème de l'interruption qui, écrivait-elle, fait écho à « la projection de l'utopie dans le présent : non l'attente d'une apothéose qui se produirait au terme d'une histoire linéaire et continue, mais plutôt la possibilité, offerte à chaque instant, de l'avènement du nouveau¹⁸ ».

« Des espaces imbriqués les uns dans les autres » : W.G. Sebald ou l'exhumation par l'écrit

- 38 La description, autour de l'image allégorique de la ville moderne, de la constellation Benjamin /lisant/ Baudelaire /admirant/ Meryon venait ainsi parachever, dans le numéro 20 de *LHA*, la séquence littéraire accueillie en 2010.
- 39 Cette parenthèse avait été ouverte la même année, dans le numéro précédent, par une belle étude de Julia Nyikos portant sur le livre que W.G. Sebald avait publié au début des années 2000 sous le titre *Austerlitz*.
- 40 En concentrant son propos sur les nombreuses références, dans ce texte, à l'architecture des gares construites en Europe occidentale au XIX^e siècle, l'autrice dégageait très opportunément une problématique qui, dans l'ouvrage de Sebald, se révèle décisive et structurante : la contrariété constante entre orientation et désorientation, entre le désir d'inscrire la succession des événements sur une ligne

temporelle finalisée et l'expérience d'une multiplicité d'accidents qui inexorablement diffèrent et finalement empêchent cette inscription.

- 41 Le point de départ de cette réflexion lui était en effet fourni par le fait que les gares dont il est question – gare centrale d'Anvers, Liverpool Street Station, Broadstreet Station à Londres, gare Wilson de Prague, gare du Nord, gare de l'Est, gare d'Austerlitz à Paris – présentent la particularité d'adjoindre aux espaces favorisant le déplacement et le passage d'autres espaces qui, eux, évoquent au contraire l'arrêt, l'attente, la contemplation statique, la soustraction aux flux et aux destinations. Plus précisément encore, ces gares enveloppent les fonctions liées aux entrées, aux sorties, aux accès aux quais, aux translations et connexions, dans des formes évoquant des constructions qui, dans l'histoire de l'architecture, répondaient à de tout autres fins. Julia Nyikos remarquait ainsi que « la "quasi-totalité des bâtiments de gare du XIX^e siècle prend les apparences de temples grecs et de thermes romains, de basiliques romanes et de cathédrales gothiques, de châteaux Renaissance et d'abbayes baroques" ou encore de palais dans le style de la Renaissance florentine » ; que beaucoup de ces gares « abritent [...] des éléments épousant une forme circulaire [...] faisant référence à un ensemble de constructions circulaires marquantes de l'histoire de l'architecture, commençant par les tholos antiques, et passant par les tombeaux étrusques, le Panthéon romain, les mausolées funéraires, les thermes romains, les temples de Vesta, ainsi qu'un grand nombre d'édifices médiévaux et renaissance, tels, par exemple, les rotondes mariales ou les basiliques chrétiennes » ; ou encore que leurs « façades empruntent les caractéristiques d'un décor théâtral et fonctionnent comme une sorte de rideau de scène », tandis que « l'organisation majestueuse de l'espace des salles des pas perdus transforme ces lieux en foyer d'opéra¹⁹ ».
- 42 Ces différentes modalités de « camouflage du réel » et de « travestissement typologique²⁰ » font de chacun de ces bâtiments une sorte d'allégorie ou d'image dialectique : un entrechoquement de modernité – la réalité des réseaux ferroviaires, des transformations profondes du tissu des villes qu'ils imposent, des comportements nouveaux qu'ils induisent de la part des habitants – et d'un passé ou d'un ailleurs représenté sous des apparences précisément déliées des fonctionnalités auxquelles cette modernité s'ordonne. L'architecture des gares du XIX^e siècle est de ce point de vue particulièrement éloquente : son évocation par Sebald et son étude par Julia Nyikos permettent la formulation d'hypothèses quant à des confrontations, écarts ou distorsions entre temporalités diverses, que le premier, dans les propos qu'il prête au personnage principal de son récit, trouve confortées dans l'examen d'autres types de constructions, très nombreuses dans l'ouvrage : le Palais de Justice de Bruxelles, les fortifications de Breendonk, les villes de Marienbad et de Theresienstadt, La Salpêtrière, la Très Grande Bibliothèque de Paris...
- 43 Les références architecturales et urbanistiques sont de fait très fréquentes dans *Austerlitz* de W.G. Sebald. La raison première est que le livre, dans la quasi-totalité de ses trois-cent cinquante pages, rapporte les paroles d'un individu, Jacques Austerlitz, qui se déclare lui-même chercheur en « histoire de l'architecture et de la modernité²¹ ». Mais cette indication ne serait qu'anecdotique si un lien n'était constamment établi dans le texte entre la passion du personnage pour l'histoire de l'architecture et sa quête obstinée pour se réapproprier un passé, une origine, une identité qui lui furent dès l'enfance confisqués. Il ne découvrit en effet son vrai nom que tardivement, et les maigres indices qui l'accompagnaient lui permirent petit à petit, à travers de nombreux

aléas et rencontres patiemment relevés dans le livre, de reconstituer une partie de sa propre histoire : enfant d'une famille juive vivant à Prague, il fut admis, à l'été 1939, alors qu'il avait à peine cinq ans, dans l'un des derniers convois quittant Prague à destination de Londres (207²²), évacuation qui l'a à la fois sauvé – ce qui ne fut le cas ni de sa mère, ni de son père, déportés, elle de Prague, lui de Paris, vers les camps de la mort – et déraciné, désorienté, perdu : « Aussi loin que je puisse revenir en arrière, dit Austerlitz, j'ai toujours eu le sentiment de ne pas avoir de place dans la réalité, de ne pas avoir d'existence. » (221).

- 44 Dès lors, le livre de Sebald s'organise comme une succession contrastée de segments regagnés d'une histoire linéaire, orientée, téléologique et d'une multitude d'événements et circonstances aléatoires, heurtés, irrationnels, qui apparaissent simultanément comme des matériaux potentiellement mobilisables au service de l'écriture de cette histoire et comme ce qui fait irrémédiablement obstacle au désir et au projet d'une telle historiographie. Tandis que le laborieux processus engagé de remontée du temps devrait parvenir à une reconstitution sous la forme d'un récit homogène, depuis l'origine retrouvée jusqu'au moment présent de sa restitution, le narrateur ne peut que constater l'impossibilité d'un rassemblement synthétique et ordonné des segments restitués dans une figure unique, cohérente, continue.
- 45 Cette aporie insurmontable est vécue par Jacques Austerlitz dans l'expérience d'une sorte de crise du temps : « le temps pour lui avait des intermittences sans début ni fin et (...) en outre toute sa vie lui apparaissait parfois comme un point aveugle sans véritable durée » (142). De très nombreuses notations relatent cette expérience subjective d'un temps vécu comme une « invention artificielle, arbitraire », un temps paradoxalement non « synchrone », tantôt « éternellement immobile », tantôt « précipité en une fuite éperdue », réalité mobile, plastique, qui s'étire, se ralentit, se replie²³.
- 46 Mais surtout, l'expérience est celle d'une énigmatique perception, au cœur même des « métropoles régies par le temps, Londres par exemple », d'un « être-hors-du-temps qui naguère encore était le mode d'existence dans les contrées reculées et oubliées » (124). Austerlitz devine et éprouve, dans le cours du temps, des poches ou réserves de « non-temps » qui induisent un singulier rapport au monde : « il développait pas à pas une sorte de métaphysique de l'histoire et redonnait vie à la matière du souvenir. » (20). Les frontières entre passé, présent et futur s'effacent alors ou deviennent poreuses, comme si parfois « les années pour nous révolues se situaient encore dans l'avenir » (129), comme s'il nous était impossible de connaître « les règles qui président au retour du passé » (221). Aussi invoque-t-il une « nécessité interne » qui le conduit à « regimber contre le pouvoir du temps [...] dans l'espoir, me dis-je aujourd'hui, dit Austerlitz, que le temps ne passe pas, ne soit point révolu, que je puisse revenir en arrière et lui courir après, que là-bas tout soit alors comme avant ou plus précisément, que tous les moments existent simultanément » ; s'il pouvait en être ainsi, ajoute-t-il, « rien de ce que raconte l'histoire ne serait vrai, rien de ce qui s'est produit ne s'est encore produit mais au contraire se produit juste à l'instant où nous le pensons » (124-125).
- 47 L'évocation d'une telle simultanéité générale, dans le récit d'Austerlitz, est tout à fait déterminante : elle est, dans le psychisme du personnage, le seul espoir de retrouver le passé qui lui fut confisqué, et avec lui les parents et les proches que la Shoah lui a enlevés avant même qu'il ait acquis une durable conscience de la présence des êtres et des choses. Elle signifie au fond pour lui que « le temps n'existe absolument pas, qu'au

contraire il n'y a que des espaces imbriqués les uns dans les autres selon les lois d'une stéréométrie supérieure, que les vivants et les morts au gré de leur humeur peuvent passer de l'un à l'autre » (221).

- 48 Le texte de G.W. Sebald est ainsi construit autour de ce constant passage, aller et retour, du temps à l'espace, de la succession à la contiguïté, du cours homogène à une multiplicité de sites dans lesquels « tous les moments de notre vie » semblent « réunis en un seul espace, comme si les événements à venir existaient déjà et attendaient seulement que nous nous y retrouvions enfin ». Dans ces espaces, dit Austerlitz, il se pourrait « que nous ayons aussi des rendez-vous dans le passé, dans ce qui a été et qui est déjà en grande part effacé, et que nous allions retrouver des lieux et des personnes qui, au-delà du temps d'une certaine manière, gardent un lien avec nous » (304-306).
- 49 On peut alors supposer que l'intuition d'un « être-hors-du-temps » et l'expérience d'intensités singulières vécues « au cœur espaces imbriqués les uns dans les autres selon les lois d'une stéréométrie supérieure » sont, ensemble, à l'origine de la passion qu'Austerlitz éprouve pour l'histoire de l'architecture et de la ville, une histoire non pas régulière, mais « sillonnée d'innombrables lignes ténues » (21).
- 50 Sa prédilection pour des lieux où il puisse deviner un espace « resté [...] longtemps à l'écart de la succession des heures et des générations » est en effet associée à « la singulière confusion des sentiments allant jusqu'à s'emparer de l'historien lui-même » (129-132) en pareilles circonstances. L'architecture et la ville sont pour lui des occasions d'éprouver cette émotion dans laquelle l'espoir et le trouble panique, la promesse d'une appropriation et le constat d'une abyssale inexistence, la matérialité tangible du proche et l'absence irréparable, la perspective d'un sens téléologique et l'évidence de sa radicale impossibilité se mêlent inextricablement. Chaque édifice, chaque morceau de ville lui apparaît comme une version simultanément positive et négative de ce que Benjamin appelait l'« image dialectique » ; positive, car accolant soudain au présent vécu un passé défunt et un avenir insoupçonné ; négative, car ne substituant finalement aucune positivité stable à la « succession des heures et des générations » qu'elle vient brusquement interrompre.
- 51 De même que l'architecture des gares, dont l'article de Julia Nyikos montrait l'importance dans le livre de Sebald, la référence finale à la Très Grande Bibliothèque du quai François-Mauriac à Paris fournit de précieuses indications quant aux motivations qui conduisent Jacques Austerlitz dans ses recherches en histoire de l'architecture et quant au désarroi qui immanquablement l'assaille dans cet exercice.
- 52 Après avoir déploré la fermeture de la bibliothèque de la rue Richelieu (324-325) – celle-là même où Walter Benjamin, pendant son exil des années 1930, rédigeait patiemment ses notes sur la ville de Paris au XIX^e siècle, sur les passages, sur Baudelaire et sur « l'apogée du capitalisme » –, Austerlitz se lance dans une apocalyptique description du nouveau site de la Bibliothèque nationale inauguré en 1995, qu'il nomme, selon l'usage, la Très Grande Bibliothèque (325-331). Elle se termine par une suggestive sentence, offerte à ce qu'il reste en nous d'intelligence lucide et vigilante : « j'en suis arrivé à la conclusion que dans chacun des projets élaborés et développés par nous, la taille et le degré de complexité des systèmes d'information et de contrôle qu'on y adjoint sont les facteurs décisifs, et qu'en conséquence la perfection exhaustive et absolue du concept peut tout à fait aller, et même, pour finir, va nécessairement de pair avec un dysfonctionnement chronique et une fragilité inhérente. » (331).

- 53 Puis il fait la rencontre d'un « employé de la Bibliothèque » qui, tandis qu'il lui fait visiter des espaces auxquels le public n'a ordinairement pas accès, tient des propos qui font manifestement écho aux pensées angoissées et antinomiques d'Austerlitz lui-même. Ainsi, au cœur d'une architecture perçue comme emphatique et même, à l'image de son commanditaire, « pharaonique », il parle d'un « *effondrement* » qu'il relie au « besoin de plus en plus affirmé d'en finir avec tout ce qui entretient un lien vivant avec le passé » et au « dépérissement croissant de notre capacité de souvenir » (336). Tandis qu'ils se trouvent « au dix-huitième étage de la tour sud-est, où du haut du *belvédère* on domine la métropole », celle-ci, soudain, leur apparaît comme un « amas de calcaire pâle sorti d'une terre dont le sous-sol est désormais complètement creux et miné, sorte d'excroissance dont les couches concentriques s'étendent [...] jusqu'aux brumes des lointaines périphéries succédant à la proche banlieue », un « gris uniforme » d'où émerge, « comme une sorte de chicot », le rocher des singes du bois de Vincennes. En se penchant, ils discernent « les artères convolutées où les trains et les automobiles rampent comme des chenilles ou de noirs coléoptères ».
- 54 L'ensemble de la vision côtoie les lyriques morbidités baudelairiennes : « C'était étrange, dit Lemoine, mais de là-haut il avait toujours l'impression que la vie à ses pieds lentement, silencieusement, se délitait, que le corps de la ville était infecté par une maladie sournoise et souterraine » (336-337).
- 55 L'expérience ainsi relatée est celle d'une noire lucidité : au lieu d'une surface univoquement vivante, mobile, active, les personnages qui contemplent la ville du haut de la tour de la bibliothèque près d'un siècle et demi après que Meryon l'ait observée depuis Notre-Dame, voient un agrégat informe, une mixtion à la fois minérale et animale, une glèbe dévastée, sapée, excavée, tараudée, rongée de l'intérieur par un mal sournois, fatal.
- 56 Mais il ne s'agit plus tout à fait, comme pour Baudelaire commentant Meryon, d'inscrire dans la représentation de la ville l'imminence de sa ruine ; Austerlitz et l'employé discernent plutôt en elle une mort déjà inscrite, ordinairement dissimulée mais révélée par intermittences, en de sombres éclairs. Ainsi Lemoine confie-t-il à Austerlitz qu'il a parfois « l'impression de sentir sur ses tempes et son front passer le flot du temps », impression qu'il interprète aussitôt comme « un réflexe dû à ce que j'ai pris conscience, au fil des années, que la ville tout en bas s'est constituée par accumulation de strates successives » (338).
- 57 Si en soi une superposition de strates n'a rien de nécessairement mortifère, elle le devient en l'occurrence rapidement dans la bouche d'Henri Lemoine, non seulement parce que, quelques instants auparavant, il a suggéré un sous-sol « désormais complètement creux et miné », mais aussi parce que l'évocation de cette « accumulation de strates successives » lui rappelle aussitôt que « sur le terrain vague où s'élève aujourd'hui cette bibliothèque [...], il y avait [...] jusqu'à la fin de la guerre un vaste entrepôt où les Allemands regroupaient tous les biens pillés dans les appartements des Juifs parisiens » ; que « sur le terre-plein d'Austerlitz-Tolbiac, s'est entassé à partir de 1942 tout ce que notre civilisation moderne a produit pour l'embellissement de la vie ou le simple usage domestique » ; que « personne aujourd'hui ne veut plus savoir où sont passés les objets les plus précieux », mais que « toute cette histoire, au sens propre du terme, gît sous les fondations de la Très Grande Bibliothèque » (338-340).

- 58 Cette histoire qui « gît » sous l'apparence déclamatoire est celle de l'extermination. Son rappel inopiné participe d'une appréhension singulière du temps et de l'histoire, dont tout le livre de Sebald construit le témoignage. Pour lui comme pour Benjamin, l'histoire n'est manifestement pas concevable comme une simple ligne sur laquelle viendraient se déposer, les uns après les autres, faits et événements, chacun reléguant le précédent dans un passé indifférent. Dans les propos de Jacques Austerlitz, historien de l'architecture et orphelin en quête d'images susceptibles d'héberger sa propre existence, l'histoire apparaît plutôt comme un ensemble désordonné, sans cesse ébauché et sans cesse brisé, d'occasions fortuites, de conjonctions soudaines, de liens hétérogènes et asynchrones, d'assemblages contingents, de rapprochements interrompus, de dons inespérés et de pertes irrémédiables, comme des ébauches de strates parfois traversées par des rayons d'espérance, souvent rendues opaques par l'insistance en elles d'une puissance stagnante recouvrant le passé et le présent, les reléguant en-deçà de tout savoir et de toute représentation.
- 59 Mais sans doute pour Sebald la littérature, en tant que témoignage, avait-elle pour mission d'exhumer ce qui se trouve ainsi enfoui, d'exprimer ce qui est ainsi réprimé et oublié, de *dire* la disparition, la perte, le manque, le creux, l'absence. En terminant son article par un « ceci ne tuera pas cela²⁴ », référence énigmatiquement négative à *Notre-Dame de Paris* de Hugo, Julia Nyikos ne voulait-elle pas suggérer, avec Sebald, l'effet potentiellement réparateur, malgré son opposition résolue à la dénégation et à l'illusion lénifiante, de la littérature ?

Quand la littérature...

- 60 Que suggérerait, à travers les trois références à Hugo, à Baudelaire et à Sebald particulièrement analysées dans les numéros 19 et 20 de *LHA*, l'intrusion soudaine de la littérature dans le champ de l'histoire de l'architecture ? Cette séquence, sans conséquences ostensibles dans les livraisons suivantes de la revue, ne touchait manifestement pas à la vocation essentielle de cette dernière, c'est-à-dire au projet d'une historiographie explicitement dédiée à l'architecture, avec les choix d'objets, les méthodes, les contraintes et les revendications de rigueur spécifiques que cela induit.
- 61 Mais alors, que venait faire la littérature dans cette affaire ? S'y était-elle égarée ? Avait-elle le statut d'une sorte de lapsus rapidement corrigé ?
- 62 Ou faut-il supposer plutôt que lorsque des écrivains s'intéressent à l'architecture et à la ville, cela peut constituer, pour les historiens qui en sont spécialistes, un sujet de réflexion en soi ?
- 63 Les approches sont différentes, irréductibles. Mais les unes et les autres sont, diversement, confrontées à des réalités qui comportent des enjeux essentiels, dans la mesure où l'architecture, quelle qu'elle soit, à quelque époque qu'on la considère, engage forcément des questions liées au temps, à l'histoire et aux représentations que nous nous en faisons.
- 64 L'architecture est peut-être toujours allégorique, en un sens littéral du terme : elle rassemble en un lieu des paroles (*agoreuein*, *agora*) qui se rapportent à autre chose (*allos*) : au temps, à l'histoire, à l'existence, au sens, aux présences et aux pertes, aux douleurs et aux espérances, aux destructions et aux émergences, aux vies et aux morts.

- 65 Et bien sûr, faire l'histoire des allégories ne requiert pas qu'on écrive de manière allégorique. Mais peut-être, dans l'effort de circonscrire le plus rigoureusement possible son objet, l'historien effleure-t-il souvent, même quand cela reste implicite, cette « autre chose » dont parlent, au-delà de leur fait objectif, les constructions étudiées.
- 66 La littérature, en se rapportant, plutôt qu'à la chose même, aux dimensions autres que cette chose évoque, ne prétend pas établir scientifiquement ce qu'il en est des édifices qu'elle décrit. Mais elle parvient peut-être, avec ses propres élans et par ses propres chemins, à suggérer en quoi la chose architecturale est parfois fascinante, à montrer où se trouvent les raisons de s'y intéresser et ce faisant à laisser deviner pourquoi il est nécessaire d'en faire l'histoire.
- 67 Les exemples littéraires qui traversaient les numéros 19 et 20 de *LHA* confiaient ainsi à l'appréciation de leurs lecteurs une hypothèse portant sur des manières singulières de se rapporter à l'architecture. Les écritures évoquées, même peut-être celle de Hugo, ne revendiquent pas d'avoir à son propos le dernier mot, elles ne prétendent pas en énoncer exhaustivement le ou les sens. Elles consignent plutôt des expériences vécues, des situations d'existence. Elles visitent, elles bordent ou elles hantent des lieux de tensions, voire d'apories, des espaces dans lesquels le plus matériel, le plus établi, le plus consistant est aussi ouverture à des temporalités énigmatiques, à des convergences hétérogènes, à des interruptions suggestives, à des éclairs en lesquels, éphémère et aussitôt disparaissant, se dit un sens gorgé de possibles non encore advenus.

NOTES

1. Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*. 1482, première édition chez Charles Gosselin, mars 1831, édition définitive chez Eugène Renduel, décembre 1832.
2. W.G. Sebald, *Austerlitz*, Carl Hanser Verlag, 2001 ; traduction Patrick Charbonneau, Arles, Actes-Sud, 2002.
3. Julia Nyikos, « Sebald, lecteur de gares », *Livraisons de l'histoire de l'architecture* [En ligne], 19 | 2010, mis en ligne le 10 juin 2012. URL : <http://journals.openedition.org/lha/238> ; DOI : 10.4000/lha.238 ; p. 13.
4. Jean-Michel Leniaud, « Noir sur blanc », *Livraisons de l'histoire de l'architecture* [En ligne], 20 | 2010, mis en ligne le 12 juin 2014. URL : <http://journals.openedition.org/lha/250> ; DOI : 10.4000/lha.250 ; p. 1.
5. Max Milner (†), « Quoi tuera quoi ? Les enjeux de l'invention de l'imprimerie chez Victor Hugo et Gérard de Nerval », *Livraisons de l'histoire de l'architecture* [En ligne], 20 | 2010, mis en ligne le 10 décembre 2012. URL : <http://journals.openedition.org/lha/251> ; DOI : 10.4000/lha/251.
6. *Ibid.*, p. 3.
7. Elisabetta Villari, « Le regard de Walter Benjamin sur *Le Stryge* de Charles Meryon : antiquité, modernité, allégorie. », *Livraisons de l'histoire de l'architecture* [En ligne], 20 | 2010, mis en ligne le 10 décembre 2012. URL : <http://journals.openedition.org/lha/259> ; DOI : 10.4000/lha/259.

8. Édité à Francfort par Suhrkamp Verlag en 1955, le texte a été partiellement traduit par Maurice de Gandillac in Walter Benjamin, *Poésie et révolution*, Denoël, 1971, puis *in extenso*, dans une traduction de Jean Lacoste, en 1982 : Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot, « Critique de la politique », 1982.
9. Édition originale : *Das Passagen-Werk*, Frankfurt-am-Main, Suhrkamp Verlag, 1982 ; édition française : Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, traduction Jean Lacoste, Paris, Éditions du Cerf, 1989.
10. Walter Benjamin, *Charles Baudelaire...*, *op. cit.*, p. 126. Les indications entre parenthèses dans le corps du texte ci-dessous renvoient à cette même édition.
11. « Ce que Baudelaire dit d'un dessin de Daumier ayant trait au choléra pourrait s'appliquer aussi à certaines gravures de Meryon : "Le ciel parisien, fidèle à son habitude ironique dans les grands fléaux et les grands remue-ménage politiques, le ciel est splendide ; il est blanc, incandescent d'ardeur. » : Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 250.
12. Walter Benjamin, *Charles Baudelaire...*, *op. cit.*, p. 127.
13. Charles Baudelaire, *Salon de 1859*, in Baudelaire, *Œuvres complètes*, t. 2, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 666-667. Le texte est repris en 1862 in « Peintres et aquafortistes », *ibid.*, p. 741. Walter Benjamin cite ce passage in *Charles Baudelaire...*, *op. cit.*, p. 128 et in *Paris, capitale du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 249.
14. Gustave Geffroy, *Charles Meryon*, H. Floury éditeur, Paris, 1926, p. 1-3, cité in Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 121-122.
15. Walter Benjamin, *Charles Baudelaire...*, *op. cit.*, p. 126.
16. Elisabetta Villari, *op. cit.*, p. 7.
17. Walter Benjamin, *Charles Baudelaire...*, *op. cit.*, p. 126. Les indications entre parenthèses dans le corps du texte ci-dessous renvoient à cette même édition.
18. Elisabetta Villari, *op. cit.*, p. 9.
19. Julia Nyikos, *op. cit.*, p. 6-7, p. 11. La citation est issue de *Le Temps des gares*, catalogue d'exposition, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Centre de création industrielle, 1978, p. 9.
20. *Ibid.*, p. 10, 11.
21. Voir par exemple W.G. Sebald, *op. cit.*, p. 15, 43-44, 133, 146-147, 168, 310. Toutes les indications de pages données entre parenthèses dans le corps du texte ci-dessous renvoient à la même édition du livre de G.W. Sebald.
22. *Ibid.*, p. 207. Sur les *Kinder Transporte*, voir aussi p. 170-171, 177, 263.
23. *Ibid.*, p. 122-123, 129, 144, 304.
24. Julia Nyikos, *op. cit.*, p. 13.

RÉSUMÉS

Une brève séquence des *Livraisons d'Histoire de l'Architecture*, en 2010, témoignait d'un intérêt pour la littérature (Hugo, Baudelaire, Sebald) dont les effets sur l'historiographie étaient, explicitement ou implicitement, interrogés. Quand la littérature s'immisce dans le champ de l'histoire de l'architecture, que donne-t-elle à penser ?

In 2010, a brief sequence of *Livraisons d'histoire de l'architecture*, showed an interest in literature (Hugo, Baudelaire, Sebald) whose effects on historiography were, explicitly or implicitly, questioned. When literature enters the field of architecture history, what does it suggest?

Ein kurzer Abschnitt der „*Livraisons d'histoire de l'architecture*“ aus dem Jahr 2010 zeugte bereits von einem Interesse an der Literatur (Hugo, Baudelaire, Sebald), deren Auswirkungen auf die Geschichtsschreibung explizit oder implizit hinterfragt wurden. Wenn sich die Literatur in den Bereich der Architekturgeschichte mischt, zu welchen Überlegungen gibt sie damit Anlass?

AUTEUR

DANIEL PAYOT

Daniel Payot est professeur émérite de l'Université de Strasbourg et membre de l'UR 3402 ACCRA (Approches contemporaines de la création et de la réflexion artistique). Ses recherches portent principalement sur les théories des arts au XX^e siècle et sur les écrits de Theodor W. Adorno. Derniers titres parus : *Retours d'échos. Comment ne pas écrire sur l'art et les artistes*, L'Atelier contemporain, 2020 ; « L'expérience en fragments », postface à Walter Benjamin, *Sens unique*, traduction Sybille Muller, Circé, 2021 ; *Constellation et utopie. Theodor W. Adorno, le singulier et l'espérance*, Klincksieck, 2018.