

ETC



Karen Linke. *Nacht* Chantiers de Berlin

Raphaël Pirenne

Numéro 74, juin–juillet–août 2006

Chantiers (2)

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/34917ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Pirenne, R. (2006). Karen Linke. *Nacht* : chantiers de Berlin. *ETC*, (74), 5–12.



Karen Linke, *Ballet de grues*, de la série *Berliner Baustellen*, 2004-2005. Chantier du Lehrter Bahnhof, qui deviendra la gare principale de Berlin d'ici 2007; suscitant moults débats, elle est censée devenir l'axe nord-sud/est-ouest du trafic ferroviaire européen. Chantier Lehrter Bahnhof, à - 20° C, à Berlin, le 26.02.2005. Impression numérique au jet d'encre, papier 300 gr. mat/maxi résolution; 80 x 80 cm. © Karen Linke.

ACTUALITÉS/DÉBATS

KAREN LINKE. *NACHT*. CHANTIERS DE BERLIN

+
 Les piqueurs de mur. Berlin, 1989
oute une histoire, tracée dans la ville de Berlin, toute une histoire à la mémoire de Berlin. Ce roman de Günter Grass commence par la visite de Fonty et Hoftaller à des piqueurs de mur... Comme « une forme unique et d'une seule coulée », ils se dirigent vers la Potsdamer Platz, « où le mur érigé en frontière était déjà abattu sur la largeur d'une rue ». Une percée, une ouverture où la densité de la circulation, la fréquence de son encombrement, ne « permettait qu'un trafic ralenti entre une moitié de la ville et l'autre, entre deux

mondes, entre Berlin et Berlin ». Ils traversent le no man's land s'étendant de part et d'autre du mur, traversent cette zone vierge et désertique qui n'avait vu aucun bâtiment se construire des années durant. Mais où, déjà, à peine le mur entamé, percé, « les premiers projets faisaient assaut de surenchère, déjà se déchaînaient la fureur de construire, déjà les prix du terrain s'envolaient ». Passé ce point, ils tournent à droite, prennent la direction de la porte de Brandebourg. « Métal contre pierre : de loin déjà ils avaient entendu ce bruit clair de piquetage ». Les « piqueurs de Mur », ou les « piverts », comme on les appelait



Karen Linke, *Landschaft n°1*, de la série *Berliner Baustellen*, 2004-2005.

Vue d'ensemble sur le dernier étage du chantier de nuit, sous l'éclairage des spots du chantier, en arrière fond l'Hopital Charité. Chantier Leipziger Platz, Berlin, 22.12.04. Impression numérique au jet d'encre, papier 300 gr. mat/maxi résolution; 80 x 80 cm. © Karen Linke.

alors, travaillaient en équipe, se relayaient. « À coups de marteau sur un burin, ou souvent avec un simple pavé et un tournevis, ils effritaient la fortification dont la face occidentale, au cours de ses dernières années d'existence, avait été ornée, par des artistes anonymes, de couleurs vives et de tracés précis, jusqu'à devenir une œuvre d'art : laquelle n'était pas avare de symboles, crachait des citations, criait, accusait, et avait été d'actualité hier encore ». Déjà, le mur était « criblé de trous », révélait peu à peu ses entrailles : les barres de métal qui avaient servi à l'armer, à renforcer le béton pour l'aider à passer les années et qui bientôt « s'encroûteraient de rouille ».

Tout cela, à dessein d'un commerce du souvenir, à dessein de « favoriser le souvenir », comme l'écrit bien Günter Grass. Chaque morceau de mur, chaque fragment de fresque, chaque tesson ainsi extrait, arraché, extirpé au mur et certifié « *Original Berliner Mauer* » se

trouverait, aussitôt, déposé au sol et vendu. Un mur ouvert, troué non plus par des balles mais par les pics de ces ouvriers « piverts ». Un mur qui laisse peu à peu apparaître les traces de sa construction, ces barres d'armement bientôt usées par le temps. Comme un mur rendu à son vestige, assailli par un chantier de la mémoire et du souvenir, comme un mur en chantier pour être destitué et défait de sa fonction.¹

Un mur qui porte, un qui sépare. Comme si le Berlin moderne, donc, son histoire, avait été marquée au fer, au béton, par une histoire de mur, par un chantier qui vit s'ériger puis se détruire un mur. Comme si le Berlin moderne ne pouvait être compris sans une histoire de mur, sans l'histoire de son architecture, sans celle de ses constantes mises en chantier. On pourrait se poser la question du mur, la question de ce qu'est un mur – une question qui bien que toute simple en soi, pour ainsi dire anodine, ne ces-



Karen Linke, *Mess n°3*, de la série *Berliner Baustellen*, 2004-2005. Vue plongeante sur l'ossature du chantier du Leipziger de nuit.

Le bâtiment « monte » très rapidement. Un groupe d'ouvriers s'active sur l'étage; le désordre régnant n'est qu'apparent.

Chantier Leipziger Platz, Berlin, 01.02.05. Impression numérique au jet d'encre, papier 300 gr. mat/maxi résolution; 80 x 80 cm. © Karen Linke.

serait de révéler, dans le cas de Berlin, sa complexité, sa richesse de sens et de contenu, ou sa pauvreté, sa simplicité essentielle. Le mur est comme la condition de toute architecture, une entité simple d'un chantier architectural, une de ses composantes de base. Une fondation a déjà la structure d'un mur. Même peu élevée, ou enfouie et donc non visible, elle en a toutes les caractéristiques. Généralement, elle épouse des lignes droites ou obliques, dispose d'une certaine épaisseur, s'arrête à une certaine hauteur pour laisser place au mur. On pourrait alors se demander si la différence entre une fondation et un mur ne tiendrait pas en fin de compte à une différence de visi-

bilité, où la fondation demeurerait à jamais cachée, enfouie sous terre, où le mur visible, lui, ne montrerait jamais ce qui le porte. Et des murs, il y en a de différentes sortes. Par exemple, il y a les murs de soutènement, les murs porteurs ou non porteurs, des murs partagés ou négociés comme les mitoyens, ou des murs de clôture, ceux qui circonscrivent ou fortifient, ou bien encore ceux qui font enceinte. Bref, ce simple élément varie. Et le mur appellerait à lui seul une véritable typologie, son classement en différentes sortes et espèces. Mais l'on pourrait dire que deux traits se dégagent du mur. La plupart du temps, il porte ou il sépare. Il porte un toit ou une



Karen Linke. *UDL Destruction*, de la série *Berliner Baustellen*, 2004-2005. Vue sur l'arrière-cour de la Bibliothèque d'État Unter Den Linden.

Projet : Reconstruction intégrale d'une salle de conférence de ladite bibliothèque; pour cela, destruction programmée.

Chantier Bibl. Unter Den Linden, Berlin, 1.11.04. Impression numérique au jet d'encre, papier 300 gr. mat/ maxi résolution; 80 x 80 cm. © Karen Linke.

dalle, par exemple. Il sépare une pièce d'une autre, une maison d'une autre, etc.

Le mur de Berlin aurait, quant à lui, une double particularité, à plusieurs égards paradoxale. D'une part, son érection a été réalisée en vue de porter une séparation, de porter la séparation de l'ouest et de l'est de Berlin, de tracer une ligne de partage et de démarcation. Une ligne bien réelle et solide, visible et tangible, une ligne qui ne permettrait jamais la suture et la rencontre mais imposerait toujours la marge, la mise à l'écart et la mise à distance – en somme, son propre *no man's land*, une zone « neutre » qui, tentée d'être franchie, de se faire littéralement mur, condamnerait toute personne à se faire « trouser la peau » ou à se confondre avec les barbelés. D'autre part, comme le souligne Hubert Damisch, alors que généralement c'est l'assiégé qui construit un mur de fortification en vue de se protéger des assauts possibles de l'en-

nemi, ici, c'est l'assiégeant, c'est-à-dire Berlin-Est la Soviétique, qui l'érigea, engagea ses ouvriers et ses grues à placer des plaques de béton préfabriquées, des plaques passées ensuite par les soldats au blanc, « après les avoir coiffées d'une manière de tuyau d'égoût en guise de couronnement ». Le mur de Berlin aurait moins servi à « encercler l'autre », qu'à se « défendre de la fascination qui en émane », à « s'enfermer soi-même en cette enceinte pour interdire toute désertion dans ses propres rangs ».²

À voir sur une carte l'ancien trajet du mur, il agit telle une plaie béante et ouverte, quasi impossible à suturer, telle une plaie chirurgicalement ouverte, par la précision, le calcul stratégique de son tracé – tant militaire que politique ou géographique. À voir ses vestiges – ces derniers mètres de panneaux de béton qui restent dressés, ces lignes de pavés qui épousent l'ancien tracé et sillonnent les rues, ou ces derniè-

res parcelles laissées en friche, témoignant de l'ancien *no man's land* – on peut être frappé qu'un simple élément architectural, un mur aux conséquences énormes, ait marqué aussi durablement le paysage et l'histoire d'une ville. Une ville stigmatisée donc par la composante de base d'une architecture. Un mur qui une fois destitué, mis à bas de sa fonction initiale, celle de porter la séparation des blocs Est et Ouest, a annoncé pour Berlin l'ouverture d'une période de changements urbanistiques et architecturaux, a ouvert une période de mise en chantier de la ville afin de tenter de suturer, de panser les plaies laissées ouvertes par un mur, de tenter de réinvestir des lieux autrefois abandonnés ou dévastés. Comme si le mur était la condition d'un chantier architectural, son entité fondatrice. Comme si la chute du mur, ici, dans le cas de Berlin, devait être la condition historique de sa mise en chantier.³

Chantier, lieu et outil

Que proposent les photographies de Karen Linke ? Une série de photographies qui représentent toutes un aspect, un angle, d'un chantier de Berlin. Chantier, un terme qui en allemand se traduit par *Baustelle*, c'est-à-dire qui renvoie au lieu (*Stelle*), à l'emplacement de la construction (*Bau*). C'est une place où l'on construit. Mais c'est un terme qui, dans sa signification allemande, insiste sur le lieu et l'emplacement de la construction, insiste donc directement sur la relation du lieu à sa construction. Alors que le français insiste sur l'élément architectural et son outil, où le terme chantier signifie la pièce de bois ou l'étaï qui soutient l'élément à construire, qui l'outille pour le construire, qui sert de support pour le construire. Il faudrait donc jouer dans la traduction, passer et traduire de l'allemand au français, vice-versa. Une série de photographies qui mettraient donc en question, à la fois, le lieu du construit, l'architecture et son outil. Une série de photographies qui mettraient en question, aussi, le lieu d'une construction à venir, en train de se faire et de se construire, et donc jamais finie pour nous qui n'avons qu'un stade, qu'une phase de sa construction.

Description

Toutes ces photographies, à l'exception d'une, ont été tirées de nuit. Par exemple, *Lehrter*, prise de loin, presque en dehors du chantier. On y voit une couche de neige qui semble s'écouler de l'avant-plan où une traînée brunâtre laisse deviner un sentier. Une espèce de passerelle en bois est déposée au sol, en attente d'être hissée au haut d'un mur ou d'une tour. À côté, s'empilent des bacs de structure métallique, qui pourraient servir de boîtes à outils, de dépôt de matériel. Les grues, comme savamment disposées, comme orchestrées sur le chantier, éclairent certaines zones dont ces tours, le béton laissé brut, le sommet enserré par une de ces passerelles de bois servant, sans doute, aux ouvriers à finir leur coffrage. Le seul élément en

apparence fini est une tour siglée en rouge des initiales DB, pour « *Deutsche Bahn* », une tour signalant au loin que le chantier à l'œuvre est celui d'une gare dont les parties qui ont déjà été construites, ces immenses demi-cercles de métal et de verre, sont quasi masquées et cachées par les éléments du chantier.

On pourrait mentionner aussi *UDL Destruction*, où seul le bras d'une pelle mécanique cadré comme venant de nulle part, hors champ, est en train de pincer, arracher des bouts, des morceaux d'une ancienne construction. Au sol gît un lit de gravats, une coulée de briques, de restes de béton égratignés par l'instrument de chantier. Ce n'est plus ici le cadre large de l'image précédente, un effet de paysage où paraît s'effacer toute activité, qui prime. Au contraire, l'attention est portée sur un point focal décentré, presque vague et diffus, comme le flot persistant d'une lumière blanchâtre à la surface de cette photographie. L'attention est ici l'action d'une destruction, d'une violence calme pourrait-on dire, d'une violence elle-même décentrée où les murs en lambeaux, lézardés et béants d'un bâtiment comme en suspension, parce que prêt à s'effondrer, contrastent avec la netteté blanche, le presque aplat blanc, du mur de l'arrière-plan. Ou encore, *Container*, où s'empilent de manière précise et structurée, presque hiérarchisée, ces baraquements de chantier où on ne trouve, mises à part les portes, aucune ouverture vers l'extérieur, pas une fenêtre – comme pour ne plus voir le chantier, comme pour mieux l'oublier. Des boîtes à outils humains, en quelque sorte, dont on aimerait croire, ce qui ne nous est pas montré ici, qu'il y ait quelques activités, de la consultation des plans à la douche, une fois le travail terminé, de la répartition des tâches aux pauses, pendant la nuit ou la journée. À peine quelques traces de pas dans la neige laisseraient supposer que quelqu'un vient d'entrer ou de sortir des baraquements.

Construit, trace, absence

Cette sélection de trois photographies ne relève pas du hasard. Elles résument différents aspects mis en avant dans cette série de photographies. On y retrouve une sorte de précision orchestrée, de composition architecturée dans ces prises de vue, où l'organisation témoignerait déjà, malgré l'état d'inachèvement du sujet-chantier, d'une structure liée à une nécessité constructive – voir l'architecture nette de l'empilement des baraquements, l'aplat quasi blanc contrastant avec les béances d'un bâtiment, ou le cadrage des grues de chantier, leur ballet esthétisant le mécanique. Il y a aussi cette attention fugitive sur l'action de bâtiments en phase de destruction – revoir bien évidemment l'effondrement à l'œuvre d'*UDL Destruction*, le passage du monument à son vestige avant toute réaffectation du lieu. Et il y a encore cette presque absence de l'homme dans ces photographies de chantiers, son effacement au bénéfice apparent d'une architecture toujours en train de s'ériger,

comme ces empreintes de pas dans la neige, traces négatives du passage de l'homme attestant de son absence, ou bien cette apparente prépondérance de l'outil sur celui qui l'utilise. Trois traits, trois aspects se dégagent des descriptions précédentes : une composition construite contrastant avec l'inachèvement d'un chantier, la relation du chantier au vestige et à la mémoire, l'effacement de l'homme au profit de l'architecture et de l'outil du chantier.

Paysage/géographie

Voir *Mess 1* et *Mess 3*. Deux états, deux phases où s'érige l'architecture, où est donné à voir le temps de la construction, sa progression. Sur l'une, les caissons servant à couler et mouler le béton sont déposés à plat, au sol. Certains ne sont pas encore montés, sont en cours de construction. Les madriers, les poutres de bois sont en attente de finir leur réalisation. D'autres caissons sont posés en oblique. Certains sont dressés à la verticale, d'autres ramassés en tas, au fond. Les barres à mine, déjà rouillées, sont disposées en fonction de leur taille. Les étais, à intervalles réguliers, suppor-

tent les balustrades. Bref, les instruments sont encore à utiliser. Et tout ce jeu d'axes, de droites et d'obliques, de lignes verticales, donne l'impression d'un réseau passablement organisé dans l'encombrement d'un lieu dominé d'une teinte rougeâtre, d'un réseau d'axes variés rythmant la profondeur de champ, lui faisant changer de rythme, la cassant ou l'appuyant. Une profondeur de champ qui, ici, s'ouvre encore sur la ville, laissant deviner un point de fuite qui ne peut aboutir. Alors que, sur l'autre, l'architecture est comme en train d'opérer sa fermeture, sa clôture. Les outils ont déjà été utilisés : les barres de métal tordues, enchevêtrées les unes aux autres, forment un nœud; les caissons ont déjà moulé le béton. Trois hommes, réduits et emmêlés dans un flou, se tiennent debout, au fond.

D'une part, la construction de la photographie, sa composition et ses rythmes, reflète bien cette construction en cours du chantier, où la photographie est reflet de cette construction. D'autre part, les photographies de ces chantiers proposeraient bien un motif dialectique, celui d'une oscillation, d'une ten-



sion entre le paysage et la géographie. Erwin Straus a bien développé, au point de vue d'une psychologie de la perception, ce double motif conceptuel, motif que nous voudrions reprendre ici à notre compte. Le paysage développe ainsi un espace de l'environnement et de l'englobement. « Dans le paysage nous sommes environnés, commente Henri Maldiney, par un horizon qui change avec chaque Ici. Nous cheminons d'un espace partiel à un autre sans aucune liaison globale. Entre l'espace du paysage et celui de la géographie qui comporte un point d'origine et des coordonnées, il y a la différence du chemin et de la route, de la promenade et du déplacement. Dans le paysage nous sommes perdus »⁴. Le paysage serait donc un espace de la perte, où l'on ne se repère plus, proposerait la démarche du chemin où le cheminement s'effectue sans aucune liaison globale, sans aucune vue d'ensemble mais où l'horizon, le point de fuite change et varie en fonction de chaque situation. Quant à la géographie, elle propose un espace du repère et non de la perte, où chaque situation est clairement localisable. C'est ici la route, repérable sur un espace-carte, avec ses coordonnées en abscisse et ordonnée, qui détermine le déplacement. Le chantier, tel qu'il est ici montré dans ces deux photographies, renverrait ainsi à ce motif du paysage – en passant, il est symptomatique que les deux photographies intitulées *Paysages* proposent cette espèce de perte « dans », dans les bâches étendues, dans le labyrinthe des passerelles. Elles démontrent qu'un chantier ne peut être figé, déterminé par une vue d'ensemble globale et cohérente. Car à chaque moment, l'état d'un chantier est mouvant, changeant au cours de ses phases de construction. S'il pouvait être déterminé, si la vue globale était possible, il cesserait directement d'être chantier pour rentrer dans l'ordre d'une architecture du fini, du définitivement construit. Un chantier ne peut être ainsi défini qu'en fonction de son élaboration et de son processus, qu'en fonction de cette impossibilité quasi absolue d'une vue globale. On n'en aura jamais qu'un aspect, qu'une face, qu'une vue partielle. Et pourtant, là serait le paradoxe du chantier, il aurait également à voir avec la géographie. On a vu ces grues pouvant à chaque moment déplacer un élément d'un point à un autre – comme si ces grues déterminaient, à leur manière, un réseau de coordonnées, quadrillaient la zone du chantier. On a vu ces matériaux rangés, clairement localisables afin d'être utilisés en temps et en heures – comme si la perte du matériel, sa non localisation provoquait la fin du chantier, l'impossibilité d'atteindre son objectif, de passer au rang d'architecture finie. Ainsi, du point de vue de sa perception, un chantier ne serait jamais assignable à un état définitif. Du point de vue de son fonctionnement, il serait déterminé par la carte et le plan.

Nomade/sédentaire

À voir les hommes de chantier – par exemple, ceux, réduits, de *Mess 3* ou l'homme flou s'avancant tête

baissée de *Plans*, ou bien celui environné par des moules de béton de *D'en haut*, par exemple –, ils apparaissent soumis aux lois du chantier, soit réduits par rapport à la taille d'un chantier qui impose ses dimensions et ses conditions, soit flous en se dirigeant vers un point de chantier déterminé, soit encore environnés, enclavés par les outils à utiliser. Ainsi, le chantier et son impératif de construction imposent sa direction, son propre plan et le déplacement des ouvriers. Ainsi, le plan d'un chantier, sa planification dans le temps et l'espace, ses délais et son étendue, ses zones à bâtir, orientent les ouvriers. Mais le chantier leur impose aussi une migration constante. Il leur dicte des déplacements d'un lieu de travail à un autre, un changement constant des orientations et des points de repère. Cet espace impose son plan et son projet, sa carte et ses repères. En soi, c'est un espace que l'on pourrait qualifier de sédentaire, car un espace momentanément coordonné et réglé, fixé et situable ferait de ces ouvriers des nomades des chantiers, avançant jour après jour et tâche après tâche, lieu après lieu et chantier après chantier.⁵ Comme quoi, l'absence de l'homme que nous avons cru déceler précédemment ne s'avérerait que partielle, parce que conditionnée par le nomadisme des ouvriers, leurs incessants déplacements.

Ruines/chantiers

Dans les photographies d'architecture, on pourrait dresser une petite typologie, forcément, ici, réductrice des particularités individuelles. En général, donc, il y aurait des photographies d'architecture construite, de bâtiments achevés où se dégage la plasticité formelle, esthétisée, d'un ouvrage architectural, comme figé une fois pour toutes dans son état de perfection, d'achèvement. De l'autre, on aurait des photographies où se marqueraient la ruine et la dévastation, des traces architecturales et les bâtiments meurtris par les guerres, par exemple. En somme, l'architecture serait alors, ici, dans cette deuxième catégorie, soumise au temps de l'histoire, celui des guerres ou celui de l'oubli. Aussi, l'architecture, sa fascination, photographique ou philosophique, proviendrait bien de ce qu'elle propose une problématique liant le lieu au construit et à l'habitable. Une architecture est toujours un lieu construit. C'est un « artefact » et un « constructum ». Un monument dont le destin, la finalité seraient d'être habitable et habité. Que nous l'habitons et qu'il nous habite⁶. Le chantier, en ne proposant qu'un stade de construction de l'architecture, en montrant le destin d'être habité de l'architecture comme inhabitable, ou pas encore habitable, viendrait renverser et proposer une version revisitée, « réhabitée », d'un motif traditionnel de l'histoire de l'art : celui des ruines où se problématise, aussi, cette vocation de l'habitat de l'architecture. Ce motif a exercé une véritable fascination dès la Renaissance. Que l'on songe, par exemple, au frontispice du « Livre III » du *Traité de l'architecture* de Serlio, où l'antique Rome est présentée dans ses ruines et son

délabrement; ou à la fameuse « Salle des Géants » de Giulio Romano, au Palazzo del Té de Mantoue, où l'architecture s'écroule, est rendue à son état de ruines sous l'impulsion des géants; ou encore, aux multiples gravures de Piranèse, reproduisant au trait des vues archéologiques des vestiges de Rome. Un motif qui court bien entendu jusqu'au Romantisme. Déjà Chateaubriand, qui préfigure le courant romantique en France, pouvait écrire, avec une tonalité bien mélancolique, que « Tous les hommes ont un secret attrait pour les ruines. »⁷

La ruine comme le chantier montrent une architecture ou un lieu comme non habitable, l'une qui ne l'est plus, et l'autre pas encore, du fait de son inachèvement. Mais la ruine ne fait pas partie de la catégorie de l'inachevé. Elle fait partie de celle du fragment, où les éléments de l'architecture sont fragmentés et démembrés. Les colonnes jonchent le sol, le plafond s'est effondré, les murs sont affaîssés. D'une part, pour qu'une ruine soit ruine, il faut que le temps soit passé sur elle, l'ait suffisamment abîmée et usée, l'ait dévastée. Ce sont donc la nature et l'histoire qui sont agents de la dégradation de l'architecture, où « la nature [nous ajoutons et l'histoire] y fait de l'art en défaisant ce que l'art avait fait »⁸. La ruine situe donc l'homme face au temps, à la nature et à l'histoire.

D'autre part, une ruine signifie la perte de l'intégrité d'une architecture, la perte de sa totalité, de la coordination architecturée, construite, de ses éléments. Dans son démembrement passé, elle est ainsi au delà de l'achèvement que propose une architecture habitable, même si elle garde en mémoire dans ses fragments, par traces archéologiques et indices, un « principe de construction » passé⁹. Le chantier renverserait, quant à lui, la proposition en se situant en amont de l'achèvement. Il rentrerait, lui, dans la catégorie de l'inachevé où la totalité n'est pas encore atteinte, puisque la coordination des membres n'a pas encore abouti, où le temps et l'histoire n'ont pas encore réussi à imprimer leur activité et leur trace, parce qu'en définitive, le monument en chantier n'est pas encore habitable. L'homme est ainsi situé devant un artefact qui diffère son utilité, qui retarde l'habitation, qui projette à l'horizon son habitation. Version revisitée des ruines, « réhabitée » écrivions-nous, la série de photographies *Nacht*, de Karen Linke, renverrait à la condition d'une architecture habitable à venir, différée, postposée dans les chantiers de Berlin, telle une réhabilitation d'un lieu, d'une ville et de sa mémoire pas encore atteinte.

RAPHAËL PIRENNE

NOTES

- ¹ Günter Grass, *Toute une histoire*, traduit de l'allemand par Claude Porcell et Bernard Lortholary, Paris, Éditions du Seuil, 1997, p. 11-16. On pourrait continuer la lecture de ce roman sous l'angle du mur, du chantier et de l'architecture, sous celui, qui lui est directement corollaire ici, de la mémoire, du souvenir. Ainsi, la première phrase de *Toute une histoire* ne commence-t-elle pas par « Nous autres, des Archives, nous l'appelons Fonty... ». Où donc, déjà, en plaçant la narration sous l'autorité de l'archive, il est question de la mémoire de Berlin, de ses archives, du recensement de ses événements. Aussi, ce sont les déplacements de Fonty et de Hofstaller dans la ville, à travers ses monuments et ses chantiers, qui posent alors la question de la survie, du maintien ou de la destruction du monument. Comme cette phrase, par exemple : « Un nom de rue dure encore plus longtemps qu'un monument » (p. 165). Ou ces différents passages où sont retracés, avec une précision d'archiviste, l'historique d'un complexe architectural, un historique suivant le cours des chantiers, des modifications, des changements de noms de telle rue ou de tel quartier (voir, par exemple, p. 510 et suivantes).
- ² Hubert Domisch, « Made in Germany », dans *Skyline. La ville Narcisse*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, p. 67-70.
- ³ On pourra consulter, entre autres, sur les changements architecturaux et urbanistiques de Berlin, Benedikt Goebel, *Der Umbau Alt-Berlins zum modernen Stadtzentrum. Planungs, Bau und Besitzgeschichte des historischen Berliner Stadtkerns im XIX und XX Jahrhundert*, Berlin, Verlaghaus Braun, 2003; ainsi que le catalogue de l'exposition tenue récemment au Goethe Institut de Bruxelles, Philippe Mauser (directeur de l'édition), *Floating Berlin. New Architecture along the Waterfront*, Berlin, Verlaghaus Braun, 2004.
- ⁴ Voir Henri Maldiney, « Le faux dilemme de la peinture : abstraction ou réalité », dans *Regard Parole Espace*, Lausanne, Éditions l'Âge d'Homme, p. 3-4; du même auteur, « Le dévoilement de la dimension esthétique dans la phénoménologie d'Erwin Strauss », dans *Regard...*, p. 141-146.
- ⁵ Nous faisons référence à l'opposition entre espace sédentaire et espace nomade effectuée par Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 614-625.
- ⁶ Sur l'architecture comme produit construit et habitable, voir Jacques Derrida, « Point de folie. Maintenant l'architecture », dans *Psyché. Invention de l'autre*, Paris, Galilée, 1987, p. 477-493, surtout p. 480-482.
- ⁷ François-René de Chateaubriand, *Le Génie du christianisme*, troisième partie, L. V., chap. III, Paris, Balanche-Migneref, 1804, vol. VI., p. 22.
- ⁸ Bernard Lamblin, *Art et nature*, Paris, Vrin, 1979, p. 51.
- ⁹ Voir, sur l'esthétique des ruines, l'ouvrage sur lequel nous nous appuyons ici, de Sabine Farero-Mendoza, *Le temps des ruines. L'éveil de la connaissance historique à la renaissance*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 2002; ainsi que Nicole Dacos, *Roma Quanta Fuit. Ou l'invention du paysage des ruines*, Paris/Bruxelles, Somogy/Musée de la Maison d'Erasmus, 2004.