

Rue Descartes

10

Modernités esthétiques

S. Agacinski : Le passager, modernité du photographique.

J. Derrida : Lettre à un architecte américain.

J.-F. Lyotard : Peinture initiale.

Y. Vadé : Sur quelques œuvres de Richard Serra.

M. Deguy : Que faisons-nous parlant de Baudelaire ?

D. Djidzek-Lyotard : La leçon de Kafka.

J.-L. Nancy : De l'écriture, qu'elle ne révèle rien.

J. Neefs : Epiphanies, de Flaubert à Joyce.

J.-M. Rabaté : Vers une archéologie du modernisme.

P. Lacoue-Labarthe : Remarque sur Adorno et le jazz.

J.-P. Moussaron : Miles Davis ou le contretemps.

Atelier de Takis.



Albin Michel

Jacques Derrida

Barbaries et papiers de verre

ou La petite monnaie de l'« actuel »

Lettre à un architecte américain (fragment*)

Ris-Orangis, le 12 octobre 1989

Mon cher Peter,

Je regrette de n'avoir pu me déplacer. Mais avec la cassette porte-voix, j'adresse simultanément cette lettre — sur papier, donc —, à Hillis [Miller¹] qui devait s'entretenir avec nous deux au cours de la séance prévue. Comme il devait aussi l'animer, Hillis est donc avec vous le premier destinataire de ce double envoi. Il s'y entend mieux que quiconque en labyrinthe², chacun le sait. Or ce que je vous dis ici, déjà je n'y entends plus rien, résonnera peut-être dans une sorte de labyrinthe. Un labyrinthe de

* Nous publions ici le fragment (inédit en français) d'une lettre que Jacques Derrida adressa, en l'accompagnant de son enregistrement sonore, à Peter Eisenman. Ce fut à l'occasion d'un colloque organisé par J. Hillis Miller à l'université de Californie (Irvine) en octobre 1989 : *Postmodernism and Beyond : Architecture as the Critical Art of Contemporary Culture*.

Cette lettre fut publiée en anglais dans *Assemblage (A Critical Journal of Architecture and Design Culture*, 12, MIT Press), août 1990. Elle y fut suivie d'une réponse de Peter Eisenman (« *Post/El Cards : A Reply to Jacques Derrida* »). On peut se reporter à un autre texte de Jacques Derrida (« Pourquoi Peter Eisenman écrit de si bons livres » (1986), in *Psyché, Invention de l'autre*, Galilée, 1987) pour reconstituer en partie le contexte de cet échange, à savoir le travail qui réunit pendant plusieurs années Peter Eisenman et Jacques Derrida autour d'un projet commun qu'ils avaient alors intitulé *Choral Works*. Il s'agissait de la mise en œuvre architecturale d'un espace qui leur avait été confié par Bernard Tschumi dans le Parc de La Villette, œuvre dont les plans, les discussions et les textes préparatoires paraîtront bientôt sous la forme d'un livre. (Ndlr.)

verre ou de papier. À l'archive hermétique, au « *record* » opaque de la voix ou de la lettre, je confie ce qui ne m'est plus ou pas encore visible et ne peut guider mes pas vers une issue, à peine vers une problématique « *issue* », comme vous dites dans votre langue. Ce qui va vers vous, je ne suis même pas sûr que cela « tienne-debout » (*that it holds up*). Mais qu'est-ce que « tenir debout » ? Qu'appelons-nous l'*aplomb* aujourd'hui — abruptement, pesamment, à la verticale, en fils de la terre mais au bord de la terre ? [...]

Maintenant, ne vous inquiétez pas, je ne vais pas vous faire une scène.

Et je ne vais pas abuser de mon absence. Même pour vous dire que vous y croyez peut-être trop, vous, à l'*absence*. Cette référence cultivée, le sacrifice ou l'hommage de ce culte à l'absence, voilà peut-être l'une des choses qui m'ont le plus gêné dans vos écrits (vos « *papers* ») sur l'architecture. Depuis des années. Si c'était là ma première question, vous pourriez peut-être profiter de mon absence pour en parler un peu : de l'absence en général, du rôle que ce mot apparemment vide et transparent, ce mot de verre, l'« absence », aura pu jouer au moins dans ce que vous avez cru pouvoir *dire* sinon *faire* de votre architecture, en écrire plutôt qu'en dessiner sur ce papier.

On pourrait en multiplier les exemples, mais je me limite à ce que vous dites de la « présence d'une absence » dans *Moving Arrows Eros And Other Errors*³, à propos du château de Romeo : à la fois « un palimpseste et une carrière (*quarry*) ». Ce discours de l'absence — ou plutôt, comme vous dites, de « la présence d'une absence » — voilà longtemps qu'il me laisse perplexe. Non seulement parce qu'il fait l'économie de tant de ruses et de complications, sans prendre garde à tant de pièges que, surtout s'il est un peu dialecticien, le « philosophe » connaît trop bien et craint de vous y retrouver piégé (*caught up in*). Mais aussi parce qu'il a autorisé beaucoup d'interprétations religieuses, pour ne pas dire d'idéologisations confusément judéo-transcendantales de votre œuvre. Je vous soupçonne un peu de les avoir aimées et encouragées, ces interprétations, même en le déniait discrètement d'un sourire, ce qui ferait du malentendu un peu plus ou un peu moins qu'un malentendu.

Ma question, vous le voyez, ne porte pas seulement sur l'absence ou la présence de l'absence. Elle porte un nom, elle porte, si on peut dire, sur Dieu — vers Dieu, à Dieu.

Voilà — si je ne suis pas venu, ce n'est pas seulement parce que je suis fatigué et surmené, *held up in Paris*, mais juste pour avoir la chance de vous poser avec aplomb, effrontément, la question de Dieu, ce que je n'aurais jamais osé faire à Irvine si j'y avais été présent en personne. Mais j'aime que la question vous arrive par cette voix transocéanique, je veux dire sur cassette. Elle en transporte d'autres, toute une assemblée de questions, de

demandes ou de prières fidèlement associées. Par exemple, au risque de vous choquer : qu'il s'agisse de maisons, de musées ou de laboratoires de recherche universitaires, toutes ces grandes choses que vous construisez à travers le monde, qu'est-ce qui distingue votre espace architectural de celui du temple, voire de la synagogue (j'entends ce mot en grec, comme un mot grec au service d'un concept juif)? Où aura été la rupture à cet égard, s'il en est, s'il y en eut une, chez vous et chez d'autres architectes de ce temps avec lesquels vous vous sentiriez en bonne compagnie? Je reste incertain à ce sujet et j'aurais été, à Irvine, un interlocuteur difficile. Si vous construisiez un lieu de culte, par exemple bouddhiste, ou une cathédrale, une mosquée, une synagogue (hypothèses que vous n'êtes pas obligé d'accepter), quel serait votre souci principal aujourd'hui? Je ferai tout à l'heure allusion au projet de Libeskind autour du Musée juif de Berlin. Nous en avons parlé l'autre matin à New York, mais laissons pour l'instant.

Naturellement, il s'agit aussi de *vo*tre interprétation de *Khora* dans « notre » « travail », si on peut dire entre guillemets, au cœur de notre projet, de notre souci « commun ». Je ne suis pas sûr que vous ayez dé-théologisé et dé-ontologisé *Khora* de façon aussi radicale que je l'aurais souhaité (*Khora* n'est ni le vide, comme vous le suggérez parfois, ni l'absence, ni l'invisibilité, ni la transparence, ni la translucidité, *Khora* n'est pas de verre, ni de glace : ni, bien sûr, le contraire, d'où, et c'est justement ce qui m'importe, un grand nombre de conséquences qui appelleraient, pour être encore polies, un tout autre papier, une autre poudre de verre).

Il est vrai que pour moi, c'était plus facile, d'une certaine manière, je n'avais rien à en « faire », et n'aurais rien pu en faire, je veux dire pour la ville de Paris, pour La Villette, vous voyez ce que je veux dire (et c'est peut-être, entre nous, toute la différence : nous avons un autre rapport au papier, et à ce qui passe du papier à la pierre — ou, j'y viens, encore au verre). Mais j'aimerais que vous en disiez, vous, quelque chose à nos amis de Irvine, en leur parlant de la différence qui sépare nos rapports respectifs au discours d'une part, à son impression sur tel ou tel support, papier ou non, à l'opération de l'architecture, à sa mise en œuvre « matérielle » d'autre part. Profitez de mon absence pour parler librement. Mais ne dites pas n'importe quoi, tout étant aujourd'hui archivé et reproductible (*recorded*) et la mémoire, la même toujours, n'étant plus du tout la même, je saurai ce que vous aurez dit publiquement. Je vous verrai comme si j'y étais.

J'ai eu le sentiment, vous l'avez dit ici ou là, que vous m'avez jugé trop réservé, dans notre *Choral Work*, un peu absent, retranché dans le discours, sans vous obliger à changer, à changer de place, sans vous déranger assez, en somme. Je regrette de n'avoir pu me déplacer, moi non plus, pas assez en tout cas. Il y aurait beaucoup à dire à ce sujet, qui est déroutant ; car

c'est celui de la place (*khora*) et de l'emplacement, du remplacement et du déplacement même. Si j'étais venu, j'aurais peut-être parlé de mon propre déplacement au cours de *Choral Work* mais ici, c'est vous qui devez parler. Alors, dites-moi, si, après *Choral Work* (comme vous le suggériez vous-même à Irvine, au printemps), votre travail a pris en effet un nouvel élan et s'est engagé dans d'autres voies, que s'est-il passé? Quel est pour vous ce temps? et comment voyez-vous cette histoire? Comment la délimiter? Est-il possible de la rythmer? Quand avons-nous commencé de travailler ensemble, si nous l'avons jamais fait, à ce *Choral Work* qui n'est pas encore construit mais qu'on voit et qu'on lit partout? Quand cesserons-nous?

Ceci me conduit directement à la question suivante. Elle concerne aussi une certaine absence. Non pas la mienne aujourd'hui à Irvine où j'aurais tant aimé vous revoir avec d'autres amis, d'autant plus que j'avais été de ceux qui avaient souhaité et préparé cette rencontre [...] mais de l'autre absence, comme l'ombre portée de la voix, vous voyez ce que j'entends par là. Quels rapports (nouveaux ou archi-anciens, différents en tout cas) l'architecture, exemplairement la vôtre, entretient-elle, et devrait-elle entre-lacer, avec la voix, la portée de voix mais aussi, donc, avec les machines téléphoniques et les fibres de verre de toute sorte qui structurent et transforment chaque jour notre expérience de l'espace? Question de l'adresse téléphonique, en somme, de l'adresse quasiment immédiate, bien sûr, *quasi* immédiate, je souligne. Et sans transparence, rien à voir. Mais aussi de l'archivage téléphonique, comme c'est le cas ici même, avec l'espace-ment du temps que cela suppose et imprime à la fois. Si on peut imaginer toute une histoire labyrinthique de l'architecture guidée par le fil tressé de cette question, où en serait-on aujourd'hui, et demain, au lendemain de la modernité? Et vous, où en seriez-vous?

Cette histoire, comme histoire de l'espacement, *comme* espacement du temps et de la voix, ne se sépare pas de l'histoire de la visibilité (immédiatement médiate), c'est-à-dire de toute l'histoire de l'architecture. Je n'ose-rais pas même l'effleurer tant elle est énorme, mais je l'« adresserai », cette question, comme vous dites en anglais, par économie et par métonymie, sous la forme d'un seul mot, le vocable « verre » (*glas, glass*) — le verre poli ou non, transparent ou translucide, avec toute sa famille que vous voyez déjà venir (et s'écrire en bande, à même cette bande, à savoir le *voir* même, et le voyeurisme, et la vitre et le vitrail, et la verrerie et la fibre de verre, et la vitrine et la vitrification).

Quoi du verre dans votre œuvre? Qu'est-ce que vous en dites? Qu'est-ce que vous en faites? Comment en parler? en termes d'optique ou en termes tactiles (à propos de tactilité, ce serait bien si, prolongeant ce que nous disions l'autre matin à New York, vous parliez à nos amis des ruses éroti-

ques, des appels de désir, oserai-je dire du *sex-appeal* des formes architecturales auxquelles vous pensez et travaillez, auxquelles d'abord vous vous livrez? Que ses voies soient nouvelles ou non, cette séduction vient-elle en supplément, par-dessus le marché, comme « prime de séduction », justement, ou « prime de plaisir »? À moins qu'elle ne soit essentielle. À moins que la prime ne soit elle-même essentielle. On se demande ce que serait alors la prime *elle-même*, et la récompense. Quel est, pour l'auteur de *Moving Arrows Eros And Other Errors*, le rapport entre la prime et le reste, dans le calcul et dans les négociations d'architecte? *Could you elaborate on that*, comme me demandent parfois de façon désarmante certains étudiants américains?).

Je reprends donc ma question après cette longue parenthèse autour de votre désir, ma question de verre qui n'en est peut-être pas si éloignée. En quels termes parler du verre? En termes de technologie et de matériaux? d'économie? d'urbanisme? de rapports sociaux? d'optique et de politique? d'amour et de police? de transparence ou de translucidité (de translucidité sans transparence, c'est-à-dire quand le jour passe, et le phénomène, sans laisser voir le dedans, le dehors, l'autre côté, l'autre?), à la frontière peut-être effacée entre le public et le privé, sinon entre l'ouvert et le secret? Et puis, « verre » est un vieux mot, et si je crois que vous vous intéressez au verre, que vous l'aimez peut-être, dites-moi si je me trompe. Et s'il s'agit seulement de matières nouvelles qui ressemblent au verre mais déjà n'en sont plus.

Avant de vous laisser parler sur le verre, je rappelle un texte de Benjamin, *Expérience et pauvreté (Erfahrung und Armut)*, que vous connaissez sûrement. Il rôde aussi autour de l'architecture et fut publié à Prague — ce n'est pas n'importe quelle ville quant au verre de verrerie, quant au baroque dans l'art dit religieux —, et en 1933 — ce n'est pas n'importe quand, en Allemagne et ailleurs. J'y prélève seulement ceci que nos amis aimeront sans doute vous entendre commenter :

Mais Scheerbart — pour en revenir à lui — attache le plus grand prix à ce que ses gens — et, d'après leur modèle, ses concitoyens — soient logés dans des appartements correspondant à leur rang : dans des maisons en verre mobiles et coulissantes, telles que Loos et Le Corbusier en ont érigées depuis. Le verre n'est pas pour rien un matériau si dur et si lisse, sur lequel rien ne s'accroche. Un matériau froid et sobre, aussi. Les choses en verre n'ont pas d'« aura » (*Die Dinge aus Glas haben keine « Aura »*). Le verre est en général l'ennemi du secret. Il est aussi l'ennemi de la possession. Le grand poète André Gide a dit un jour : « Chaque chose que je veux posséder me devient opaque. » [Nous revenons ainsi à la question du désir et du verre, du désir

de verre ; j'avais essayé ailleurs de suivre cette expérience du désir comme expérience du verre chez Blanchot, notamment dans *La Folie du Jour* et dans *L'Arrêt de mort*.] Les gens tels que Scheerbart rêvent-ils de bâtisses en verre (*Glasbauten*) pour avoir reconnu une nouvelle pauvreté (*Bekennen einer neuen Armut*)? Mais peut-être une comparaison ici en dira plus que la théorie. Qu'on entre dans la chambre des années 80, et, malgré « l'intimité confortable » (« *Gemütlichkeit* ») qui y règne peut-être, l'impression la plus forte sera : « tu n'as rien à chercher ici. » Tu n'as rien à chercher ici, car il n'est pas d'emplacement, ici, où l'habitant n'aurait déjà laissé sa trace : sur les corniches par des bibelots, sur le fauteuil rembourré par des napperons, aux fenêtres par des transparents, ou encore devant la cheminée par l'écran du poêle. Un beau mot de Brecht aide ici à aller loin, plus loin : « Efface les traces ! » (*Verwisch die Spuren!*), dit le refrain du premier poème de l'« Anthologie pour les habitants des villes ». [...] Mais Scheerbart et son verre, et le Bauhaus et son acier ont ouvert la voie : ils ont créé des espaces dans lesquels il est difficile de laisser des traces. « Après tout ce qui a été dit, déclare Scheerbart il y a de cela vingt ans, nous pouvons bien parler d'une "culture du verre" ("*Glaskultur*") ». Le nouveau milieu de verre changera l'homme complètement. Et il ne reste plus maintenant qu'à souhaiter que la nouvelle culture du verre ne rencontrera pas trop d'opposants⁴. »

Que pensez-vous de ces propositions ? Et de la culture du verre ? Seriez-vous un « opposant », un partisan ? Ou, comme je le suppose, mais peut-être à tort, ni l'un ni l'autre ? Dans tous les cas, vous sauriez sans doute leur dire, à Irvine, en quoi et pourquoi.

Ce texte de Benjamin parle littéralement, vous le savez, de « nouvelle pauvreté » (l'homonyme, sinon le synonyme d'une nouvelle expression, d'un nouveau concept français, pour désigner un ensemble errant de pauvres, voire de « *homeless* », de SDF — « Sans Domicile Fixe » — irréductible aux catégorisations, aux classifications et aux localisations anciennes de la marginalité, de l'échelle sociale ou de la productivité : les bas revenus, le prolétariat comme classe, les chômeurs, les non-travailleurs qui ne sont même plus des chômeurs, les improductifs qui ne sont même plus des non-travailleurs, etc. Il y va d'un nouveau concept de travail ou de non-travail). Et la nouvelle pauvreté, celle dont parle Benjamin, non l'autre, serait « notre » avenir, déjà notre présent. Déjà ce qui vient. De ce texte fascinant, texte télescopique et politiquement ambigu, texte qu'il ne faudrait pas trop fragmenter, j'extrais encore ceci qui lie la question du nouveau, du plus-que-nouveau ou de l'hypermoderne, à celle de la survie de l'humanité, d'une humanité se survivant à elle-même en survivant à la culture — d'un passage entre deux barbaries. Benjamin avait auparavant défini « une sorte de

nouvelle barbarie», « afin, dit-il, d'introduire un concept nouveau et positif de la barbarie » (*op. cit.*, p. 72) :

[...] Scheerbart s'est intéressé à la question de savoir ce que nos télescopes, nos avions et nos fusées font des hommes d'autrefois en les transformant en créatures entièrement nouvelles, dignes d'être remarquées et aimées. D'ailleurs, également, ces créatures parlent déjà dans une langue entièrement nouvelle. Et ce qui dans cette langue est décisif (*das Entscheidende*), c'est la tendance à l'Arbitraire-Constructif (*zum willkürlichen Konstruktiven*); tendance qui s'oppose nommément à l'Organique. C'est par cette tendance que la langue des hommes ou plutôt des gens de Scheerbart ne peut être confondue avec aucune autre; car ces gens récusent la ressemblance aux humains — ce principe de l'humanisme. Jusque dans leurs noms propres [...] Pauvreté d'expérience (*Erfahrungsarmut*) : on ne doit pas comprendre par là que les hommes aient un désir d'Expérience nouvelle. Non, ils désirent se libérer des expériences, ils désirent un monde dans lequel ils puissent faire reconnaître leur pauvreté — l'extérieure et finalement aussi l'intérieure — de façon si pure et distincte qu'il en sorte quelque chose de convenable. Et ils ne sont pas toujours ignorants et inexpérimentés. On peut dire le contraire : ils ont « bouffé » (*gefressen*) tout cela, la « culture » et l'« homme », jusqu'à en être rassasiés et fatigués. [...] Pauvres nous sommes devenus. De l'héritage de l'humanité, nous avons abandonné une part après l'autre, et nous avons dû souvent l'engager au Mont-de-Piété au centième de sa valeur, pour recevoir comme avance la petite monnaie de l'« Actuel » (*des « Aktuellen »*). Dans l'embrasement de la porte se tient la crise économique, derrière elle, une ombre, la guerre qui vient. S'accrocher est aujourd'hui devenu l'affaire du petit nombre des puissants, et Dieu sait s'ils ne sont pas plus humains que le plus grand nombre; en majorité plus barbares, mais pas de la bonne manière (*nicht auf die gute Art*). Les autres, cependant, doivent emménager une nouvelle fois et avec Peu. Ils s'en rapportent aux hommes qui ont fait du Fondamentalement Nouveau (*das von Grund auf Neue zu ihrer Sache gemacht*), et qui l'ont fondé sur la compréhension et le renoncement. Dans leurs bâtiments (*Bauten*), leurs tableaux et leurs histoires, l'humanité se prépare à survivre (*überleben*), s'il le faut, à la culture. Et le principal, c'est qu'elle le fait en riant. Peut-être ce rire ici et là sonne-t-il barbare. Bien (*Gut*). Puisse donc celui qui est un seul (*der Einzelne*) donner parfois un peu d'humanité à cette masse qui, un jour, le lui rendra avec usure (*op. cit.*, p. 73-75).

Voilà une pauvreté qui ne *devrait* pas en faire oublier une autre. Deux barbaries qu'il ne faut pas confondre, et autant que possible — est-ce jamais possible? — ne pas laisser trop se contaminer entre elles. Que pensez-vous de ce que Benjamin appelait alors l'« actuel » et sa « monnaie »? Je me

demande ce que serait la « bonne » barbarie, pour vous, en architecture et ailleurs. Et l'« actuel ». Je sais qu'il y a une actualité dont vous ne voudriez pas. Mais qu'est-ce qui rompt le mieux (aujourd'hui ? demain ?) avec cette actualité ? Avec cette *artefactualité*, avec cette actualité que les médias confectionnent, filtrent, sélectionnent, qu'ils instituent à travers leurs fibres optiques et sur leurs écrans télévisuels (dont la surface de verre va bientôt disparaître, le saviez-vous ? nous n'en aurons plus besoin, l'image sera projetée au fond de notre cerveau sans passer par l'écran commun).

Et vous qui voulez soustraire l'architecture à la mesure de l'homme, à son échelle même, j'aimerais tant savoir comment vous entendez ce discours « destructeur », au sens de Benjamin, dans la bouche de « ces gens qui récusent la ressemblance aux humains — ce principe de l'humanisme. Jusque dans leurs noms propres... »

Vos auditeurs à Irvine souhaiteront peut-être que vous parliez alors au passage des rapports entre l'architecture, aujourd'hui, et la pauvreté, toutes les pauvretés, celle que nomme Benjamin et l'autre, entre l'architecture et le capital (avec l'équivalent aujourd'hui de la « crise économique » qui se tenait en 1933 « *in der Tür* », dans l'« embrasure de la porte »), entre l'architecture et la guerre, l'équivalent aujourd'hui de l'« ombre » et de ce qui « vient » sans qu'on le voie venir en elle, les scandales des logements sociaux, le « *housing* » en général (non sans rappeler ce que nous avons dit, l'un et l'autre, et qui fut un peu trop compliqué pour une lettre, de l'habitable et de l'inhabitable en architecture), et les « *homeless* », la « *homelessness* », le *Un-zuhause* et la *Unheimlichkeit*, l'être-sans-abri au sens ontologico-existential (Heidegger) ou en un sens hélas plus commun (et le rapport entre les deux sens, voilà ce qu'il faudra bien repenser). Aujourd'hui, aux États-Unis et ailleurs.

Cette lettre est déjà trop longue. J'accélère un peu [...] J'ai cité ce texte de Benjamin, entre autres raisons, pour vous conduire à la ruine et à la destruction. Comme vous le savez, ce qu'il dit du « secret », des « traces », de l'« aura » détruite par le verre (et par la technique, en général) s'articule dans un discours difficile sur la « destruction ». D'autre part, dans le *Trauerspiel* (et sans doute ailleurs, je ne me rappelle plus), Benjamin parle de la ruine, notamment du « culte baroque de la ruine », « la matière la plus noble de la création baroque ». Dans les pages dont je vous envoie la photocopie, il déclare que pour les baroques, « l'héritage antique est comparable, dans chacune de ses parties, aux éléments à partir desquels ils concoctent la totalité nouvelle. Non : ils la construisent. Car la vision achevée de cette chose nouvelle, c'était cela : la ruine. [...] l'œuvre s'affirme comme ruine. Dans l'édifice allégorique du *Trauerspiel*, ces formes ruinées de l'œuvre d'art sauvée se détachent clairement depuis toujours⁵ ». Je ne sais pas jusqu'où, au-delà

de la catégorie historique du baroque, on pourrait étendre ce concept benjaminien de la ruine. Il y va, je crois, d'un certain deuil dans l'affirmation, voire dans le salut de l'œuvre. Mais ce n'est pas lieu d'en discuter, j'en prendrai seulement prétexte pour vous demander deux choses :

1. Que vous décriviez le rapport entre votre écriture du palimpseste, votre expérience architecturale de la mémoire (par exemple dans *Choral Work*, mais aussi partout ailleurs) et « quelque chose » comme la ruine qui n'est plus une chose. Diriez-vous que votre calcul de la mémoire n'est pas baroque en ce sens benjaminien, malgré quelques apparences ? Et quoi, dès lors, de la ruine et de la répétition en histoire ?

2. Si toute architecture est *finie* ; si donc elle porte en elle, selon des modes chaque fois originaux, les traces de sa destruction à venir ; si elle décrit le futur antérieur de sa ruine, si elle est hantée, voire signée par la silhouette spectrale de ce reste qui reste à peine, de cet effondrement ou de cet effritement, de cette finitude à l'œuvre dans le socle même de sa pierre, dans son métal ou dans son verre, alors qu'est-ce qui rapporterait encore à la ruine l'architecture de « ce temps-ci » (juste hier, aujourd'hui, demain : servez-vous des mots que vous voudrez, « moderne », « post-moderne », « post-post-moderne », « hyper-moderne », « ultra-moderne » ou « a-moderne », etc.), voire à l'expérience de « sa propre » ruine, si quelque chose de tel est pensable ?

Dans le passé, les grandes inventions architecturales organisaient leur destructibilité essentielle, leur fragilité même, comme une résistance à la destruction ou comme une monumentalisation de la ruine même (le baroque, encore, n'est-ce pas, selon Benjamin). Une nouvelle figure, une autre rythmique de la ruine à venir se dessine-t-elle dès maintenant dans le dessein de l'architecture que nous voudrions reconnaître comme celle de notre présent, de notre avenir, si on peut encore dire cela, dans le dessein de votre architecture, dans le futur antérieur de sa mémoire tel qu'il se dessine ou se calcule déjà, tel qu'il dépose une trace d'avenir dans vos projets, sur le papier ou à l'écran, dans l'archive numérique de nos mémoires de demain ? Compte tenu de ce que nous disions plus haut avec aplomb de l'Homme (et de Dieu), pourra-t-on parler encore pour cette architecture de « mémoire d'homme », comme on dit en français ? À propos de la ruine, de la fragilité, de la destructibilité, donc de l'avenir, rappelez-vous ce que nous disions l'autre matin à New York de l'excès et de la « faiblesse » (« *weakness* »). Chaque fois que l'excès s'annonce (mais il ne se présente jamais qu'au-delà des oppositions ontologiques), j'hésite pour ma part à me servir des mots de force ou de faiblesse. Mais c'est sans doute inévitable dès lors qu'il y a de l'annonce. Ceci n'est qu'un prétexte pour que *vous* en parliez [...].

Enfin de la fragilité, et de la dure vulnérabilité du verre, je passe à la *cen-dre*, l'autre nom ou le surnom pour moi de l'essence (non essentielle) du

pas, de la trace ou de l'écriture, le lieu sans lieu de la déconstruction. Là où elle s'écrit. (Dans *Feu la cendre*, pardonnez-moi cette référence à ce qui remonte à près de 20 ans, cette pensée de la cendre, comme la trace même, était nommément destinée ou plutôt livrée au « brûle-tout » et à l'« holocauste ».) Pour revenir sur nos pas, et réentendre les mots fragiles de « fragilité », de (bris de) « verre », de « cendre », d'« absence », d'« invisibilité », d'« espace — « juif » ou pas — de l'architecture », que pensez-vous de *The Berlin Museum Competition* dont nous avons aussi parlé l'autre matin à New York ? Je relisais en particulier ces mots de Libeskind, le « gagnant » de la « compétition », comme dit le journal de l'école d'architecture de Columbia qui vient de publier une interview de lui :

And in turn, the void materializes itself in the space outside as something that has been ruined, or rather as the solid remainder of an independant structure, which is a voided void. Then there is a fragmentation and a splintering, marking the lack of coherence of the museum as a whole, showing that it has come undone, in order to become accessible, functionally and intellectually [...] It's conceived as a musuem for all Berliners, for all citizens. Not only those of the present, but those of the future and the past who must find their heritage and hope in this particular form, which is to transcend passive involvement and become participation. With its special emphasis on housing the Jewish Museum, it is an attempt to give a voice to a common fate — to the contradictions of the ordered and the disordered, the chosen and the not chosen, the vocal and the silent. In that sense, the particular urban condition of Lindenstrasse, of this area of the city, becomes the spiritual site, the nexus, where Berlin's precarious destiny is mirrored. It is fractured and displaced, but also transformed and transgressed. The past fatality of the German Jewish cultural relation to Berlin is enacted now in the realm of the invisible. It is this invisibility which I have tried to bring to visibility. So the new extension is conceived as an emblem, where the invisible, the void, makes itself apparent as such. [...] It's not a collage or a collision or a dialectic simply, but a new type of organization which is really organized around a void, around what is not visible. And what is not visible is the collection of this Jewish Museum, which is reducible to archival material, since the physicality of it has disappeared. The problem of the Jewish Museum is taken as the problem of Jewish culture itself — let's put it this way, as the problem of an avant-garde of humanity, an avant-garde that has been incinerated in its own history, in the Holocaust. In this sense, I believe this scheme joins architecture to questions that are now relevant to all humanity. What I've tried to say is that the Jewish history of Berlin is not separable from the history of modernity, from the destiny of this incineration of history; they are bound together. But bound not through any obvious forms, but rather through a negativity; through an absence of meaning and an absence of artifacts. Absence, therefore, serves as a way of binding in depth,

*and in a totally different manner, the shared hopes of people. It is a conception that is absolutely opposed to reducing the museum to a detached memorial*⁶.

Encore le vide, l'absence, la négativité : chez Libeskind comme chez vous. Je vous laisse vous débrouiller tout seul avec ces mots [...] je vous dirai ce que j'en pense une autre fois, mais je l'ai suggéré en commençant.

J'ai encore trop parlé, et naturellement, j'abuse de mon absence. Pardonnez-moi [...] et dites à nos amis, à vos auditeurs, comme je me sens coupable. Comme ils vous le diront eux-mêmes, j'aurais préféré ne pas me faire ainsi remplacer par ces automates irresponsables. J'aurais préféré être là, là-bas, pour parler avec eux et avec vous, pour vous écouter surtout.

P.S.1. — Cette cassette était enregistrée et cette transcription achevée quand j'ai lu à la fin d'une interview (dans le numéro spécial de la revue espagnole *Arquitectura* (270) consacré à «*Deconstruccion*» — c'est le titre de l'Introduction) ces lignes de vous qui allaient déjà à la rencontre de mes questions :

*I never talk about Deconstruction. Other people use that word because they are not architects. It is very difficult to talk about architecture in terms of Deconstruction, because we are not talking about ruins or fragments. The term is too metaphorical and too literal for architecture. Deconstruction is dealing with architecture as a metaphor, and we are dealing with architecture as a reality... I believe Post-Structuralism is basically what I mean by Post-Modernism. In other words, Post-Modernism is Post-Structuralism in the widest sense of the word*⁷.

Je crois bien que je ne souscrirais à *aucun* de ces *statements*, à *aucune* de ces 7 phrases, ni à 1, ni à 2, ni à 3, ni à 4, ni à 5, ni à 6, ni à 7. Mais je ne peux pas l'expliquer ici, et moi, vraiment, je ne parle jamais beaucoup de la déconstruction. Pas spontanément et moins que beaucoup d'autres en tout cas. Si vous le souhaitiez, vous pourriez démontrer 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 devant les auditeurs, essayer de les convaincre en réfutant les propositions contraires — ou laisser tomber ce post-scriptum.

P.S.2. — J'oubliais la question fondamentale, bien sûr. Autrement dit celle du fondement, de ce que vous faites au fond du fondement ou de la fondation dans votre dessein architectural. Parlons au fond de la Terre même. Je vous ai interrogé sans détour sur Dieu et sur l'Homme. Je pensais au

Ciel et à la Terre. Qu'est-ce que l'architecture, et d'abord la vôtre, aurait à voir et à faire avec l'expérience, c'est-à-dire avec le voyage frayant sa voie, avec ou sans fibres optiques, hors de la Terre? Si on ne renonce pas alors à l'architecture, et je crois qu'on n'y renonce jamais, quels sont les effets, dans le « design » même de l'architecture terrestre, aujourd'hui, de cette possibilité? De cette possibilité désormais assurée de quitter le sol terrestre? Dira-t-on de l'architecture d'une fusée et de l'aéronautique en général (annoncée déjà par la littérature, au moins, bien avant de devenir « effective ») qu'elles se passent de fondations et donc de l'aplomb du « tenir-debout », du « standing up », de la station verticale de l'homme ou du *building* en général? ou bien qu'elles les calculent encore et que le calcul reste une différence terrestre — ce dont je doute un peu? Que serait une architecture qui, sans tenir et sans tenir debout, d'aplomb, à la verticale, ne tombe pas encore en ruine? Comment toutes ces possibilités et même ces questions (celles du *holding up*, *holding together*, *standing — or not*) s'enregistrent-elles, si vous pensez qu'elles le font? Je songe aux traces qu'elles laissent déjà, polies ou non, dans ce que vous construisez en ce moment sur terre, en Espagne ou au Japon, en Ohio, à Berlin, à Paris, et demain, je l'espère, à Irvine.

Jacques Derrida

1. Philosophe, grand théoricien de la littérature (en particulier, mais non seulement, de la littérature « victorienne »), J. Hillis Miller, organisateur de ce colloque, a enseigné successivement à Johns Hopkins, à Yale et à UC Irvine (Ndlr).

2. J. Hillis Miller est aussi l'auteur de « *Ariadne's Thread: Repetition and the Narrative Line* » (*Critical Inquiry*, vol. 3, n° 1, automne 1976) (Ndlr).

3. *Box 3, Architectural Association*, Londres, 1986.

4. Walter Benjamin, *Expérience et pauvreté*, traduit par Philippe Beck et Bernd Stiegler. (J'avais eu alors accès à cette traduction inédite, parue depuis dans *Po&sie*, 51, 1989, pp. 71-75.)

5. Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, tr. fr. S. Müller, Flammarion, 1985, p. 196.

6. « Ét, à son tour, le vide se matérialise lui-même dans l'espace extérieur comme quelque chose qui a été ruiné, ou plutôt comme le reste solide d'une structure indépendante, un vide évidé. Car il y a là une fragmentation et l'éclat d'un bris, qui marque l'absence de cohérence du musée en tant que tout, montrant qu'il a été défait [déconstruit], afin de devenir accessible, fonctionnellement et intellectuellement [...] Il est conçu comme un musée pour tous les Berlinoises, pour tous les citoyens. Non seulement ceux du présent, mais ceux de l'avenir et du passé qui doivent trouver leur héritage et leur espérance dans cette forme singulière, c'est-à-dire en allant au-delà de l'implication passive et en devenant participation. En insistant précisément sur ce dessein, à savoir l'accueil du Musée Juif, c'est un essai pour prêter une voix à un destin commun — aux contradictions de l'ordre et du désordre, du choix et du non-choix, de la voix et du silence. En ce sens, la situation urbaine si singulière de la Lindenstrasse, de ce quartier de la ville, devient le site spirituel, le nexus qui réfléchit la destinée précaire de Berlin. Il se trouve fracturé et déplacé, mais aussi trans-

formé et transgressé. Le passé fatal de la relation culturelle du judaïsme allemand à Berlin se voit maintenant arrêté dans le royaume de l'invisible. C'est cette invisibilité même que j'ai essayé de porter vers le visible. Cette nouvelle extension est ainsi conçue comme un emblème : l'invisible, le vide se manifeste comme tel. [...] Ce n'est pas simplement un collage, une collision ou une dialectique, mais un nouveau type d'organisation qui est réellement organisé autour d'un vide, autour de ce qui n'est pas visible. Et ce qui n'est pas visible c'est cette collection du Musée juif, qui est réductible au matériau de l'archive, puisque sa physicalité a disparu. Le problème du Musée juif est ici considéré comme le problème de la culture juive elle-même — disons, comme le problème d'une avant-garde de l'humanité, une avant-garde qui a été incinérée dans sa propre histoire, dans l'holocauste. En ce sens, je crois que ce schéma ajointe l'architecture aux questions qui concernent aujourd'hui toute l'humanité. Ce que j'ai essayé de dire, c'est que l'histoire juive de Berlin n'est pas séparable de l'histoire de la modernité, de la destinée de cette incinération de l'histoire ; elles sont liées l'une à l'autre. Mais liées non pas à travers l'évidence de telle forme, mais plutôt à travers une négativité ; à travers une absence de sens et une absence d'artefacts. L'absence, donc, donne ici le moyen de lier en profondeur, et d'une manière totalement différente les espoirs partagés des peuples. Cette conception est absolument opposée à celle d'un musée qu'on réduirait à un mémorial dissocié.»

7. «Je ne parle jamais de la déconstruction. D'autres utilisent ce mot parce que ce ne sont pas des architectes. Il est très difficile de parler de l'architecture en termes de déconstruction, parce que nous ne parlons pas de ruines ou de fragments. Ce terme est trop métaphorique et trop littéral pour l'architecture. La déconstruction traite de l'architecture comme d'une métaphore, et nous traitons de l'architecture comme d'une réalité... Je crois que le post-structuralisme, c'est fondamentalement ce que j'entends par post-modernisme. Autrement dit, le post-modernisme est le post-structuralisme au sens le plus large du mot.»