

Libérer la théorie – Paris et son double présentés par Olivier Schefer

La dernière fois que je vis Michel Makarius de son vivant (« Maka », ainsi que nous l'appelions affectueusement), il me donna ce petit livre, *Puzzle*, texte d'une cinquantaine de pages, publié à compte d'auteur en 1982 aux éditions Le Hasard d'être... Sans m'en dire beaucoup plus. Nous n'avons pas eu le temps d'en reparler. J'écris ces quelques lignes comme on poursuit une discussion, étant assuré qu'un ami est quelqu'un à qui l'on oublie toujours de dire quelque chose après l'avoir quitté. Puisque l'amitié est une possibilité ; le dialogue est sans fin.

Je sais pourquoi Maka tenait à ce que je lise ces pages : ce volume, le titre l'indique assez, est un assemblage disparate de fragments et d'annotations diverses, consacrés à la peinture, à la musique, aux mœurs du moment, aux villes traversées, où passent, çà et là, les bouts d'un roman qu'il rêvait peut-être d'écrire. Il y propose notamment de réhabiliter la part de fiction inhérente à la philosophie. Toutes ces questions, il l'avait bien compris, sont aussi celles que je travaille ou plutôt qui me travaillent. Voici comment il définissait en quatrième de couverture ce petit volume : « Sous les délices de l'ambiguïté, Théorie et Fiction n'ont jamais cessé à la fois de s'ignorer et de se lorgner. Mais si cette fusion concrète demeure encore aujourd'hui la plus sûr figure de l'Utopie, rien n'empêche de parier sur leur résonances souterraines. Aussi, cette brève chronique qui mêle le commentaire et la nouvelle, l'émotion esthétique et la critique d'art, ne saurait se comprendre autrement que comme la tentative de susciter virtuellement – fût-ce par bribes – cette figure problématique de la liberté. » Aucun ordre imposé (alphabétique, thématique, historique) entre ces textes, sinon celui que le lecteur voudra bien leur conférer, vagabondant d'une page à l'autre, et que Maka appelait volontiers la *séduction* : un certain art de ne rien faire, en apparence du moins, d'être captivé, embarqué, charmé. Il est vrai que lorsque l'occasion se présentait, comme deux écoliers paresseux, nous profitions d'un banc au soleil, lézar-

dant à l'envi, pour évoquer la Grèce, l'Inde, l'Italie ; les femmes et les enfants d'abord. Mais la séduction qu'il pratiquait (en séducteur qu'il était) était autant chez lui un art de vivre qu'une manière de penser et d'écrire. Il me semble que son beau texte sur Paris en est une merveilleuse illustration. Makarius (et néanmoins Maka) s'emploie dans ces quelques pages à déployer la luxuriance hypertextuelle de Paris : ville où se croisent et se superposent l'intime et le public, la régulation normative des grands boulevards et les arrières cours secrètes, le lisse et le strié auraient dit Deleuze et Guattari dans *Mille Plateaux*, mais aussi les dérives situationnistes et les déambulations baudelairiennes chères à Benjamin. La *séduction* se tient bien *entre-deux*, puisqu'elle est affaire de relation. C'est elle qui permet de saisir la matière sensible de la ville, sa dualité, sa structure mobile et ses contradictions, révélées, selon lui, par les architectures de fer. En somme, le séducteur devient pour Makarius une autre figure du flâneur baudelairien : un sujet qui se glisse dans les interstices, qui passe entre deux portes, s'arrête à une fontaine, devant un jardinet, jette un œil dans les bâillements d'un tissu (urbain), là où Barthes guettait la naissance de l'érotisme.

*

Chacun d'entre nous sait de l'autre une part de vérité, faite de mille détails, gros plans, gestes familiers, intonations de voix, goûts, manies etc. Proust le note dans la *Recherche* : « nous ne sommes pas un tout matériellement constitué, identique pour tout le monde et dont chacun n'a qu'à aller prendre connaissance comme d'un cahier des charges ». Si bien que la « vérité » de l'autre ne réside sans doute pas ailleurs que dans ces détails minimes qui, mis bout à bout, font un portrait. Ce petit *Puzzle*, chronique sensible et délicate, livre un portrait à facettes de celui qu'on appelait aussi Michel.

Olivier SCHEFER

Libérer la théorie

Il va de la spéculation comme de la mécanique. Les roues dentées, poulies cuivrées vis et bielles qui depuis quelques siècles faisaient tourner le monde sont désormais délaissées au profit des ordinateurs, circuits intégrés et microprocesseurs. Et le beau discours réglé sur les charnières visibles du raisonnement qui, de Descartes au structuralisme, se fantasmait comme une machine, laisse place aujourd'hui à ce que l'on pourrait appeler une réflexion molle dont la qualité essentielle est de pouvoir « traiter » n'importe quel objet, de se fondre en lui, de le parler jusqu'à épuisement et saturation. Comme pour l'ordinateur cela marque un net « progrès », d'autant plus que cette pensée molle est capable d'explorer les domaines troubles, ignorés par le discours traditionnel tels que la séduction dont « le charme, nous dit Baudrillard, est d'abord d'être un objet théorique non-identifié, objet non-analytique et qui par là fait échec à toute théorie-vérité laissant place à la théorie fiction et au plaisir de son exercice ». Mais, évoquer « la jouissance subtile qu'ont les choses de rester secrètes alors que la vérité passe par la pulsion obscène de les révéler », n'est-ce pas – dans l'exacte mesure où cela est vrai – déjà se dédire ? Et les deux cent quarante-cinq pages de *De la séduction*, si elles ne s'annoncent pas comme la vérité révélée, ne résonnent-elles pas comme la révélation d'un secret ? Légère et inévitable ambiguïté (pourquoi pas) qui, sans en faire grief à Baudrillard, permet de voir dans sa démarche, à la fois l'ultime expression du Vrai et un avant-courrier de la « théorie-fiction » ; puis, comme le discours « réversibles » est par définition indépassable, l'oublier.

S'il paraît difficile d'aller plus loin sur cet argument et dans ce travail d'élaboration que ne l'a fait Baudrillard, il paraît tout aussi problématique de tenir un discours sur quoi que ce soit, dans la mesure où désormais l'objet éventuel de ce discours disparaîtrait. Toutefois, si cet état de fait déjoue définitivement les prétentions théoriciennes de l'écriture, celle-ci conserve toute sa

légitimité pour peu qu'on veuille bien la considérer non plus du point de vue de la vérité mais de l'implication singulière de son auteur. Implication qui se traduit dans la formulation, les expressions employées, le choix des mots, bref dans la *forme*, et qui tend à faire participer toute écriture à l'ordre du textuel. La conceptualisation qui jusqu'ici refoulait ses attaches linguistiques et par voie de conséquence, littéraires, ne peut donc être authentique que si elle renonce à sa vocation étroitement spéculaire, car « le charme des miroirs n'est pas de s'y reconnaître, ce qui est une coïncidence plutôt désespérante, mais bien dans le trait mystérieux et ironique du redoublement » (Baudrillard). Pour ceux qui déploierait la perte du référent objectif et redoutent l'irruption d'un nouveau subjectivisme irrationnel, il faut rappeler ici que ce qui objectivement résiste à la domination de l'*universel abstrait*, à laquelle contribue d'ailleurs la catégorie du savoir objectif, reste encore et toujours la subjectivité en tant qu'expression de l'individu concret.

Tel est en tout cas le message que délivre chaque œuvre d'art, dont la somme s'est pourtant solidifiée en une masse compacte et « objective » (la Culture) autorisant son histoire, sa critique etc. Mais c'est très précisément ce que l'esthétique qui prétend parler au nom des concepts au lieu d'utiliser le *Je* ne peut entendre, manquant ainsi le moment essentiel de son « objet ». Autrement dit, le même mouvement qui élucide les œuvres (quelle que soit la méthode d'analyse) constituant un savoir objectif renforce en même temps leur tendance à la réification en les posant comme choses. Seule une critique qui revendique sa propre singularité est en mesure de pénétrer le fait que « la part subjective dans l'œuvre d'art est elle-même un élément d'objectivité » (Adorno) et de la comprendre comme expérience. Pour Adorno cette double position d'extériorité ou d'intériorité qui s'offre à l'esthétique sous la forme de dilemme, traduit la situation aporétique de l'art. Toutefois, avec toutes les précautions dialectiques d'usage, le philosophe semble pencher pour l'extériorité gnoséologique : « l'explication implique qu'on le veuille ou non, une réduction du nouveau et de l'inconnu au connu, même si ce que les œuvres ont de meilleur résiste à ce traitement. Sans cette réduction qui fait tort aux œuvres d'art,

celles-ci ne pourraient survivre ». Ceci a l'avantage de sauver non seulement les œuvres – fût-ce sous la forme de cadavres embaumés – mais aussi la bonne parole philosophique : « L'idée de l'esthétique est au moyen de la théorie, de libérer l'art du durcissement que lui impose l'inévitable division sociale du travail ».

Ne pas craindre l'irruption de la fiction dans la spéculation, briser la choséité des œuvres, mettre le concept sous la coupe du vécu, tout renverser et affirmer que *l'idée de l'art* est, au moyen de l'expérience créatrice, de libérer la théorie, voilà ce que je veux tenter aujourd'hui.

Paris et son double

Le charme insoluble de Paris qui excita fortement l'esprit de Walter Benjamin se résume un peu froidement à l'épaisseur insondable de son tissu urbain. Pour garder l'image, on peut dire que ce tissu est, à la façon de certains vêtements doublés, muni d'un revers tourné vers l'intimité du corps, composant un intérieur à usage privé, avec ses coutures secrètes, ses déchirures invisibles, son confort réservé. Sous l'habit d'apparat donc, grandes avenues, quais bordés d'arbres, places nanties de colonnes ou de statues, Paris est aussi fait de cours d'immeubles, d'enfilades, de passages couverts et découverts, monde fragmentaire d'arrière commerce impitoyablement sabré et morcelé par les percées haussmanniennes mais aussi par la plus banale des rues qui, ornée de sa plaque, compose le plan officiel de la cité. C'est dire que Paris existe deux fois. Une fois selon son tracé reconnu et répertorié ; une autre fois selon cette incohérence surprenante qui se découvre par la fenêtre d'un appartement, par la vue des toits qui recouvrent un territoire toujours insoupçonné depuis la rue.

La chose peut sembler fort banale. Toute ville dira-t-on connaît ces deux visages : de la rue ou de la fenêtre, le paysage diffère toujours. Sans doute, sauf qu'à Paris cette duplicité revêt la forme d'un fantastique affrontement : l'opposition fondamentale et non-résolue entre le principe

général et unificateur de l'organisation urbaine et les expressions particulières de l'espace architectonique. On comprendra mieux l'originalité de cette spécificité parisienne si on la confronte à deux villes, Naples et New York, qui incarnent respectivement les deux extrêmes de l'organisation urbaine. Si le dédale des ruelles napolitaines apparaît comme l'extension et la somme du désordre intrinsèque de chaque maison, les pâtés de gratteciel à New York (justement appelés blocks) s'intègrent, comme un pion sur sa case, dans le quadrillage routier de la ville. À l'opposé l'une de l'autre, ces deux cités offrent donc une similitude, à savoir la domination quasi absolue d'un principe sur l'autre, ici l'irréductible suprématie de la construction individuelle, là l'ordre capillaire étendu à l'ensemble des éléments particuliers.

Bien sûr, il s'agit là de ces cas extrêmes entre lesquels peuvent exister mille nuances, autant qu'il existe de villes sur terre. Mais dans cette perspective, Paris représente ce pôle unique de tension entre le dedans et le dehors, le connu et le méconnu, le public et le privé. Il faut donc en convenir, l'aménagement autoritaire tant décrié de Haussmann fut peut-être critiqué de façon quelque peu dogmatique. Paris ne serait pas Paris sans l'ambivalence de sa structure urbaine, et cela doit passer aujourd'hui par une réhabilitation du célèbre Baron ; ce qui fut du reste implicite chez les surréalistes qui, Breton en tête, situaient du côté du Boulevard de Bonne Nouvelle le terrain d'élection du merveilleux. Dans le même esprit, le mouvement situationniste qui, dès sa constitution porta de façon inédite l'accent sur l'urbain comme cadre de contraintes et promesse de libération ici-maintenant, pressentit l'importance de la spécificité parisienne même s'il ne put la formuler clairement.

En fait, on ne peut réduire Paris à son ambivalence structurelle ; mais on ne peut guère manquer de relever cette donnée comme essentielle à la compréhension sensible de la ville ainsi que de son pouvoir de séduction.

Au demeurant, l'idée de faire jouer une brutale dichotomie entre l'espace domestique et l'espace officiel a été sciemment utilisée pour séduire les foules au XVII^e siècle lors de l'aménagement pontifical de Rome. On sait que l'urbanisme baroque se fonde sur l'effet de surprise et le ravissement que

provoque la découverte intempestive d'une place qui est toujours, par les bâtiments qui la bordent, sa fontaine et son obélisque, l'affirmation triomphante et ludique de pouvoir. Aujourd'hui, le stratagème baroque participe intimement à la beauté ineffable de la Ville Éternelle, mais les nombreuses ruptures prévues par le Cavalier Bernin n'existent plus que comme souvenir d'une époque révolue, au même titre que les monuments qui survivent. Les charmes de Rome ne sont pas faits de mystères mais d'étalage où toutes les indiscretions sont permises, à l'image des innombrables balcons et terrasses qui, vus du Pincio, révèlent le paradoxe de l'espace italien, à savoir que les lieux privés doivent être visibles de tous (tandis que par ailleurs, les affaires publiques sont traitées comme des histoires privées). Par contre, la séduction de Paris opère très précisément selon le mode du ravissement au sens fort du terme (celui d'enlèvement) par le brutal changement de décor qu'elle impose au piéton curieux. Ceci devient véritablement spectaculaire lorsque l'inattendu apparaît sous forme de verdure, jardinet, gazon ou mur de lierre, c'est-à-dire par l'irruption de cet autre de la ville qu'est la Nature. Au demeurant, les arbres plantés le long des quais, des boulevards et des avenues sont, par leur contraste avec la pierre grise des immeubles qu'ils ombragent, l'essence minimale du paysage parisien. Platanes, marronniers, cattleyas apparaissent ainsi comme l'indice timide, officiel et discipliné des jardins secrets de la capitale.

Que la ville soit une accumulation de traces d'un monde absent (révolu, imaginaire ou caché), voilà ce que la fréquentation amoureuse et attentive de Paris permet de vérifier. Les arbres, mais aussi tout ce que l'on nomme sous les termes de « mobilier urbain » comme si l'espace de la rue était un grand salon, désignent un ailleurs, ou pour le moins un usage quasi confidentiel de la ville. Édicules, kiosques, vespasiennes, colonnes Morice, fontaine Wallace etc. définissent un rapport intime et privé avec l'espace public. Sans doute est-il plus immédiat-perceptible au prétendu sexe fort qui, pressé de satisfaire un besoin naturel, trouve sur son chemin (la rue) l'abri salvateur. Mais s'il est le plus ostentatoire, l'exemple de l'urinoir ne fait que rendre évidente la privatisation de l'espace public inhérent à chaque banc, poubelle,

horloge, occupant le trottoir et qui interpelle le passant comme un clin d'œil.

En fait, toute l'architecture métallique du type des pavillons Baltard (pour les Halles) partage ce traitement paradoxal de l'espace. On n'a pas encore mesuré toute l'ampleur du bouleversement qu'a entraîné avec lui, du point de vue de la perception spatiale, l'apparition de ce nouveau matériau analysé le plus souvent en termes étroits d'un progrès technologique de la construction. Dit en peu de mots, l'utilisation du fer rompt avec celle, séculaire, de la pierre dans la mesure où elle permet de prélever et de qualifier un espace tout en laissant à ce dernier son rôle spécifiquement urbain, c'est-à-dire sa capacité d'entretenir des rapports avec son environnement immédiat, voire avec la ville entière. Cela est bien sûr dû à la vocation couvrante de la structure métallique, comme l'a d'ailleurs compris avec outrage un architecte comme Hector Horeau. Ainsi, le fer élabore un nouveau mode d'architecture qui ne relèverait plus de la construction mais de l'articulation, en ce sens que les espaces qu'il définit sont fondamentalement contradictoires : tout à la fois en continuité et en rupture avec l'extérieur. Dans son article « Paris, capitale du XIX^e siècle », Benjamin évoque l'utilisation du fer qu'on « applique aux passages, aux galeries d'expositions, aux gares – aux édifices qui servent à des buts transitoires ». Mais s'il est vrai que cette architecture est caractéristique du siècle de la révolution industrielle et que cette dernière s'incarne parfaitement dans Paris, Benjamin ne cherche pas le lien qui lui permettrait d'inclure dans son analyse ce qui à Paris n'appartient pas à ce siècle tout en s'y reconnaissant. En fait, s'il ne l'indique pas clairement, le promeneur infatigable qu'est l'auteur des Paysages urbains l'a néanmoins ressenti ; c'est la sollicitation instamment déambulatoire de Paris, qui par sa structure urbaine décrite plus haut appelle constamment le flâneur indiscret et que la fonction « transitoire » de l'architecture de fer ne fait que redoubler.

Mais ce redoublement n'existe que du point de vue d'un dispositif d'attirance et de séduction. Car à l'inverse de l'architecture de fer, les édifices parisiens instituent non pas une articulation mais, comme on l'a vu, une barrière entre le dehors et le dedans, le public et le privé si bien que du point de vue de la distribution des espaces, le Paris

construit de fer s'oppose au Paris de pierre. Tel serait donc le dernier terme de la séduction topographique de Paris : non seulement chaque mode de construction et chaque type d'urbanisme présent est complexe et ambivalent en lui-même, mais ces différents modes, dont le côtoiement constitue la trame touffue de la ville, sont à leur tour contradictoires entre eux. Le charme de Paris, c'est cette duplication sans fin qui, à l'image de la séduction, joue de plusieurs masques à la fois.

Michel MAKARIUS

Plutôt que de se spécialiser dans une époque ou un mouvement artistique ou théorique particulier, Michel Makarius étudiait le rapport entre art et philosophie. Ses différents ouvrages, articles et conférences cherchent à montrer le sens philosophique des œuvres d'art ; parallèlement à sa recherche théorique Michel Makarius menait également un travail de critique artistique.