

# HÉTÉROPHONIES/68

THÉÂTRE DE LA COMMUNE AUBERVILLIERS

n° 3 - janvier 2018

Politique

Architecture  
Cinéma  
Musique  
Peinture  
Philosophie  
Poésie  
Théâtre

DU 8 AU 13 MAI 2018

**ARCHITECTURE** Antoine Balso, Guillaume Nicolas, Joaquin Villalba **CINÉMA** Rudolf di Stefano, Jacques Guiavarch, Nicolas Neveu **MUSIQUE** Carlos Andreu, Mathias Béjean, Grégoire Letouvet, Frederico Lyra de Carvalho, François Nicolas, François Tusques, Adriano Zetina Rios **PEINTURE** Éric Brunier **PHILOSOPHIE** Andrea Cavazzini **POÉSIE** Jérôme Guitton **POLITIQUE THÉÂTRE** Marion Bottolier, Virginie Colemyn, Pauline Desmet, Aurélie Droesch, Hugo Eymard, Julien Guill, Émilie Heriteau, Christine Koetzel, Marie-José Malis, Agathe Paysant, Frédéric Sacard, Paul Schirck

**Secrétariat** : M.-J. Malis, F. Nicolas, R. di Stefano

Site : <http://www.egalite68.fr/H68>

Facebook : <https://www.facebook.com/groups/1564159357244203>

# SOMMAIRE

<b>ORIENTATIONS .....</b>	<b>4</b>
Thème 2 : <i>La singularité-68</i> .....	4
Planning de la semaine.....	9
Mai 68 : <i>Affiches</i> .....	10
<b>ÉTUDES .....</b>	<b>11</b>
Mathématiques : <i>Régularité &amp; singularités</i> .....	11
<b>ATELIERS .....</b>	<b>20</b>
Chœur parlé : <i>Orientations et poèmes...</i> .....	20
<b>COMPOSANTES .....</b>	<b>25</b>
Cinéma – R. di Stefano : <i>Ce que nous avons appris de nos prédécesseurs</i> .....	25
Peinture – É. Brunier : <i>Le contemporain à la lumière d'un paradoxe</i> .....	29
Théâtre - La Commune (Aubervilliers) .....	33
<b>SÉMINAIRE .....</b>	<b>37</b>
Séance du 27 janvier 2018 : <i>Architecture, poésie</i> .....	37
<b>ACTUALITÉS .....</b>	<b>38</b>
Parutions : <i>Cinéma, poésie, théâtre, philosophie</i> .....	38
Théâtre - La Commune : <i>Au programme de janvier</i> .....	43
Divers - Séminaire <i>mamuphi</i> .....	44

# ORIENTATIONS

## Thème 2 : *La singularité-68*

Se repencher aujourd'hui sur Mai 68, c'est se confronter à nouveau à son extraordinaire disparité endogène – celle-là même qui, par exemple, autorise aujourd'hui Macron à s'allier avec Cohn-Bendit pour envisager son anniversaire au moment même où nous préparons un tout autre type de réexamen. Le paradoxe est que ces deux abords sont tous deux légitimes : aucun, à proprement parler, ne relève d'une grossière manipulation en totale extériorité. Comment rendre compte de ce paradoxe ?

C'est en ce point que nous avançons la notion de *singularité*.

Détaillons-la en situation – on trouvera plus loin une étude mathématique de la dialectique plus formelle entre régularité et singularités.

Rappelons d'abord la diversité constituante de Mai 68.

Mai 68 conjoint et entrelace :

1. une révolte de la jeunesse étudiante et lycéenne (à échelle mondiale) : son emblème peut en être l'occupation de la Sorbonne ;
2. une grève ouvrière (et salariée) à très grande échelle, spontanée et avec occupations sauvages : son emblème peut en être l'usine de Renault-Billancourt ;
3. un soulèvement idéologique de type libertaire : son emblème peut en être l'occupation du théâtre de l'Odéon ;
4. une affirmation politique égalitaire sous le drapeau rouge de la révolution : son emblème peut en être l'alliance étudiants-ouvriers autour de Renault-Flins.

Posons, à partir de là, trois thèses plus synthétiques :

- a. Mai 68 est la coexistence hétérophonique de quatre voix.
- b. Mai 68 est l'unité problématique de ces quatre composantes disparates qu'une opposition commune (au « capitalisme »...) ne suffit pas à durablement unifier.
- c. Mai 68 s'avère intotalisable et son enjeu central reste indécidable - autant dire que Mai 68 relève d'une décision ultérieure, déclarant un possible qui s'y est indiqué auquel il s'agit ensuite d'être activement fidèle.

Globalement considéré, nous proposons donc de dire que Mai 68 se présente sous la forme d'une singularité idéologico-politique c'est-à-dire d'un moment-lieu où des orientations globalement et durablement incompatibles viennent localement et temporairement s'indiscerner - l'exposé mathématique présenté plus loin (voir en particulier son exemple terminal : la pointe d'un cône) se propose d'éclairer cette logique.

*Singularité* vient donc ici formaliser l'événement-68 à la lumière de la mathématique moderne, sans que pour autant cette formalisation se prononce ipso facto sur son fond idéologique et politique. D'où qu'elle nous délivre ces questions : de quoi 68 est-il exactement la singularité ? Quel réel idéologico-politique spécifique prend ici la forme instable d'une singularité ?

Constatons que le même Mai 68 peut légitimement apparaître sous des jours diamétralement opposés.

- Ainsi Mai 68 a pu être pris tout aussi bien comme un crépuscule que comme une aurore (voire comme « un crépuscule qui se prend pour une aurore ») :
  - o par exemple crépuscule des « temps modernes » et aurore de « temps contemporains » (nos arts en sont aujourd'hui directement et massivement témoins) ;
  - o a contrario, aurore d'une politique révolutionnaire de type nouveau (voir les années rouges qui ont suivi 68) ou crépuscule de l'idée de révolution émancipatrice (Michel Foucault a orchestré cette interprétation mélancolique à partir de 1979) ;
  - o mais également aurore d'un cinéma de type nouveau (voir du côté de Godard et de Straub...) pour certains ou crépuscule d'un cinéma soustractif pour d'autres...
- Tout de même Mai 68 peut être légitimement revendiqué comme reprise de l'idée politique d'égalité ou comme relance de l'idée de liberté en sorte que brandir le drapeau rouge de l'égalité étudiants-ouvriers comme emblème de Mai 68 n'est pas plus aberrant que d'exhausser Cohn-Bendit, le libertaire devenu libéral, comme son éminent porte-parole. Et ne sait-on pas, au moins depuis le partage entre révolution américaine <sup>1</sup> et révolution française <sup>2</sup>, qu'en politique moderne, les thématiques de liberté et d'égalité sont globalement orthogonales <sup>3</sup>.

Mai 68 se présente ainsi comme un lieu pivot, un point de basculement, une ligne de crête, un moment de suspens, autant de formes que la mathématique moderne appelle *singularités* pour nous en délivrer le chiffre inapparent : une singularité avoue localement le secret global de la situation d'où elle émerge, et ce secret tient au fait que la situation en question est structurée par l'unité oppositionnelle de deux orientations globales dont le caractère contradictoire n'apparaît comme tel qu'au lieu de la singularité : comme hérissé local et perturbation inattendue, comme phénomène intempestif et comme symptôme.

La tentation paresseuse et conservatrice face à un tel type de singularité est de l'interpréter négativement : comme simple irrégularité, comme aspérité locale qui ferait tâche plutôt que sens, comme accident encombrant qui dérèglerait inutilement les significations établies, bref comme un « cas » <sup>4</sup> pathologique qu'il serait alors tentant de raboter en sorte de retrouver au plus vite le caractère uniformément lisse des grandes évolutions.

Tout un pan des études académiques et universitaires sur 68 (sociologiques, psychologiques, économiques, anthropologiques, ethnographiques, politologiques, esthétiques...) meublent cette orientation – n'est-ce pas d'ailleurs la principale fonction des sciences dites « humaines » que de légitimer tout ce qu'il y a en colmatant les trous et les brèches des réels concernés au fil d'un monotone alignement de faits, soigneusement classés en majoritaires et minoritaires, centraux et marginaux et ainsi recouverts sous une régularité bien ordonnée ?

---

<sup>1</sup> Son éloge de la liberté, à l'ombre d'une Bible esclavagiste, lui faisait ainsi déclarer : « Nous ne voulons pas être traités comme des Nègres ! »

<sup>2</sup> Noter que cette dernière s'est divisée sur la dialectique liberté-égalité entre son moment 1789 et son moment 1793 : en témoigne formellement le basculement entre les Constitutions du 26 août 1789 et du 24 juin 1793 par lequel, dans l'ordre des principes, l'égalité est venue passer devant la liberté.

<sup>3</sup> ce qui n'interdit pas leurs compatibilisations... singulières !

<sup>4</sup> Principe : la qualification d'une occurrence comme « cas » signe une problématique de recouvrement visant à la liquidation de sa singularité (voir exemplairement la doctrine sociologique exposée dans le livre « *Penser par cas* » de Jean-Claude Passeron et Jacques Revel aux éditions de l'Ehess, 2005)

Notre semaine s'orientera tout autrement, selon une conception affirmative de la singularité, en se demandant donc : de quel(s) secret(s) attachés à quelle(s) situation(s) précises la singularité 68 est-elle l'aveu ?

On l'a indiqué, répondre à une telle question indécidable, c'est décider pour aujourd'hui à quel titre la singularité 68 peut être prise/reprise comme début et/ou comme fin, comme départ et/ou comme arrivée, comme ouverture et/ou comme clôture, comme aurore et/ou comme crépuscule. Indiquons en cet endroit quelques-unes de nos décisions constitutives.

Mai 68 nous intéressera comme

- relève du drapeau de l'égalité, et ce, dans tous les domaines de pensée (bien sûr égalité affirmative - principalement affirmative - et non pas réduite à la double négation d'une « lutte contre les inégalités ») et relance d'un souci politique émancipateur (contre la politique partidairiste de représentation d'intérêts spécifiques et à distance des États gestionnaires des égoïsmes nationaux) – nous avons présenté dans notre précédent bulletin (décembre 2017) ce que nous entendons par « reprise » (notre thème 1) ;
- appel à inventer des révolutions de type nouveau : il en va bien, en cette affaire, pour l'ensemble de l'humanité et pour l'ensemble de son monde, d'un bouleversement radical (« le monde va changer de bases ! »), donc de révolutions ; le point difficile, devant nous, porte sur « le type nouveau » en question - nous reviendrons (bulletin de mars 2018) sur quelques premières hypothèses formelles concernant ce nouveau type (notre thème 4) ;
- nécessité d'inventer de nouvelles formalisations organisationnelles pour ces élans collectifs : formaliser, donc organiser, c'est se donner les moyens que les idées projetées se mettent à l'épreuve du réel qu'il s'agit de transformer et ne se cantonnent donc pas à l'alternance sans fin du bon vieux moteur à deux temps (soulèvement exalté, retombée décevante, soulèvement exalté, retombée décevante, ...) – nous reviendrons (bulletin de mai 2018) sur le rôle déterminant de cette discipline formalisatrice (notre thème 6) ;
- unité hétérophonique des voix au sein des collectifs émancipés (configurant une coexistence apaisée et fraternelle entre coopérations créatrices, saines rivalités et tranquilles juxtapositions) – nous développerons ce thème (le 5°) dans le bulletin d'avril 2018 ;
- incertitude concernant les modernités (les continuer ?, mais alors selon quels bonds qualitatifs immanents ?) à l'époque où la perpétuation parlementaire de la circulation indifférenciée des objets marchands semble l'unique emblème contemporain face aux prétentions des traditions rétrogrades identitaires – nous développerons ce thème (le 3°) dans notre prochain bulletin (février 2018) ;

Au total, si les temps modernes sont bien ceux qui s'attachent à constituer pour l'humanité toute entière une voie de l'égalité principielle, de la politique à échelle de masse, des révolutions émancipatrices, des collectifs formalisant leurs propres pensées et actions, d'un théâtre « élitiste pour tous » et d'une poésie « faite par tous », d'une hétérophonie entre voix artistiques assumant leur autonomie relative - [continuer l'énumération *ad libitum*...] –, alors Mai 68 nous convoque aujourd'hui à cette question : *comment rester modernes au XXI<sup>e</sup> siècle ?*

## Pour introduire à l'étude mathématique qui suit...

Nous proposons plus loin une petite étude sur la dialectique régularité/singularités en mathématiques.

Il nous semble en effet précieux d'éclairer nos questions d'orientation par les mathématiques, singulièrement par les mathématiques modernes dont toute pensée aujourd'hui doit, peu ou prou, se tenir contemporaine : ici comme ailleurs, aujourd'hui comme hier, il s'agit de *penser par soi-même, pour tous et de manière conséquente à la lumière des mathématiques et à l'ombre de la philosophie.*

Finalement, la discipline de pensée que nous enseigne les mathématiques est celle de toute formalisation rigoureuse qui, seule, autorise que l'imagination d'une possibilité se mette au travail patient et courageux d'une matérialisation.

Dans le cas qui va nous occuper, il en ira d'un partage entre pensée classique et pensée moderne, abordé ici dans le domaine de l'analyse, et apparenté au même partage, cette fois dans le domaine de l'algèbre que nous avons évoqué dans notre précédent bulletin (à l'occasion de notre premier thème : celui de reprise).

L'idée générale va être que le moderne se présente comme une reprise du classique par retournement (Marx ne posait-il pas, au principe de son aventure, qu'il s'agissait de retourner la dialectique hégélienne pour la remettre sur ses pieds ?) : tout de même que l'algèbre moderne de Galois prend directement mesure *de ce que l'on ne connaît pas* de l'inconnu (là où l'algèbre classique prenait mesure *de ce que l'on en connaissait*), la mathématique moderne va directement prendre mesure de l'irrégularité comme telle (là où l'analyse classique en prend mesure sous l'angle de la régularité qui l'approxime) pour fonder une théorie de la singularité.

En cette affaire, le rapport régulier/singulier en analyse correspond assez exactement au rapport connu/inconnu en algèbre, si bien que le basculement classique/moderne se présente dans les deux cas comme un retournement des rapports précédents : l'irrégulier et l'inconnu ne seront plus des restes ou déchets du régulier et du connu qu'il s'agirait de réduire, de rejeter à l'horizon, voire d'éliminer, mais constitueront les nouveaux lieux d'où reprendre élan. Ainsi l'orientation proprement moderne renverse la logique de pensée classique : ce que le classique appréhende négativement, en creux, ou comme horizon (inatteignable mais indéfiniment approximable par quelque connaissance établie) est doté par le moderne de sa propre consistance - ici la notion négative d'irrégularité est refondue en celle, positive, de singularité.

Ce retournement moderne du classique qui s'opère en fait en deux temps (repartir de ce que le classicisme s'attache à soustraire pour mieux le caractériser affirmativement) se retrouve de nombreuses manières : en mathématiques, non seulement *l'irréductible* avec Galois et *l'irrégulier* avec Hironaka mais tout autant *l'infini* avec Dedekind, *l'invariant* avec Klein, *l'indiscernable* avec Cohen, *l'infinitésimal* avec Robinson et Conway, le *non-commutatif* avec Connes, et, *last but not least* - en dehors cette fois des mathématiques -, *l'inconscient* avec Freud.

Cette logique du moderne éclaire ainsi sa propre dimension soustractive sous un nouveau jour : si la mathématique se soustrait ici à l'impératif de la régularité pour mieux repartir d'une singularité constituante (et non plus pathologique), c'est parce que la régularité classique tendait elle-même à soustraire les singularités sur lesquelles elle butait. Ainsi la mathématique moderne ne soustrait nullement la notion de régularité comme telle <sup>1</sup> (laquelle continue d'exister et d'opérer dans les mathématiques modernes) mais cette notion est désormais soustraite à la conception privative du singulier à laquelle la notion de régularité était classiquement asservie : en émancipant la notion de singularité, la mathématique moderne émancipe aussi la notion de régularité de sa fonction réactive.

---

<sup>1</sup> Cela en constituerait une version « ultra-gauche » : celle qui, par exemple, élèverait en nouveau paradigme ces fonctions tératologiques qui, n'ayant de dérivée nulle part, sont partout irrégulières...

Ce point n'est pas sans conséquence pour les différentes modernités artistiques si l'on se rappelle qu'elles se sont engagées pour la plupart par soustraction des grandes dimensions constitutives de leurs classicismes respectifs : voir en musique l'atonal, l'a-métrique et l'athématique ; en peinture l'a-figuratif et l'a-perspective, en cinéma l'a-genres et l'a-scenario, en littérature l'a-narratif et l'a-personnages, etc.

S'il est donc vrai que le retournement de la dialectique moderne régularité/irrégularité s'établit à partir d'une irrégularité conçue comme singularité (donnant raison de la régularité et non pas la niant), ne peut-on penser que bien des tentatives artistiques ultérieures pour construire des modernités affirmatives – voir le passage de la musique atonale à la musique dodécaphonique puis sérielle – se sont ensablées dans une orientation purement constructiviste à mesure du fait qu'elles ont voulu soustraire en bloc (ici la tonalité, la métrique et le thématisme) plutôt qu'enjamber les dimensions réductrices et restreignantes ?

Ne peut-on également interroger ici la capacité des politiques modernes d'émancipation d'engager leur troisième moment en subsumant affirmativement les nécessaires soustractions (cf. les dimensions a-partidaire et a-étatique) à l'égard du constructivisme qui a focalisé leur second moment ?

Nous aurons bien sûr à y revenir en détail dans nos prochains bulletins et, plus généralement, dans tout notre projet *Hétérophonies/68*.

# Planning de la semaine

<b>MAI 2018</b>		<b>MARDI 8</b> (férié)	<b>MERCREDI 9</b>	<b>JEUDI 10</b> (Ascension)	<b>VENDREDI 11</b>	<b>SAMEDI 12</b>	<b>DIMANCHE 13</b>
10h	Étude	Maths	Maths	Architecture Peinture Poésie	Maths	Maths	
11h		Politique	Politique		Politique	Politique	
12h	Ateliers	5 ateliers	5 ateliers		5 ateliers	5 ateliers	
13h	déjeuner						
14h30	Ateliers	5 ateliers	5 ateliers	Architecture Peinture Poésie	5 ateliers	Politique	Clôture
16h		Rencontre	Rencontre		Rencontre		
17h30	pause						Pot
18h	Spectacle	Jazz	[ à déterminer ]	Hétérophonie	Théâtre	Film	
19h	dîner						
19h15		Pot	A.G.	A.G.	A.G.	A.G.	
20h45							
21h	Soirée	Ouverture	Concert	Cinéma	Théâtre	Politique	

[ Ateliers : Architecture – Cinéma – Chœurs (parlé / chanté) – Théâtre ]

Légende des lieux :

Dans le théâtre :				Cinéma Le Studio	Conservatoire CRR 93
Cafétéria	Grande salle	Petite salle	(à préciser)		

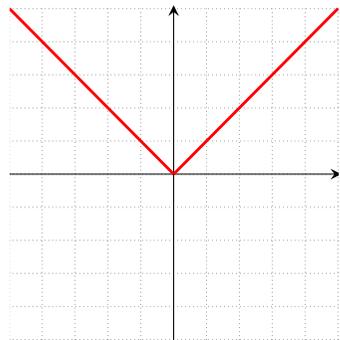


# ÉTUDES

## Mathématiques : Régularité & singularités

Introduisons à la notion mathématique de singularité.

En géométrie algébrique, le singulier est en dialectique avec le régulier c'est-à-dire ici le lisse. Mais qu'est-ce exactement que le lisse?



$$f(x) = x \text{ si } x > 0, -x \text{ sinon.}$$

Commençons par un contre-exemple simple et une détermination négative.

Ce qui est lisse, c'est ce qui ne pique pas ; ainsi, la courbe de la fonction *valeur absolue* (voir son graphe en rouge sur l'image de gauche) n'est pas lisse : elle pique en 0.

←

Comment se caractérise mathématiquement ce pic?

On voit que la courbe est linéaire en dehors de 0 : si, sur l'axe vertical, nous imaginons que nous avons la mesure d'une hauteur en mètre et à l'horizontale un temps en seconde, nous avons un mobile qui descend à vitesse constante de 1 m/s, atteint le sol, et remonte aussitôt à la même vitesse. Cette vitesse suit donc une autre courbe (dessinée en bas et en rouge dans la figure de droite) dans laquelle on observe un décrochage en 0 c'est-à-dire au changement de direction :

→

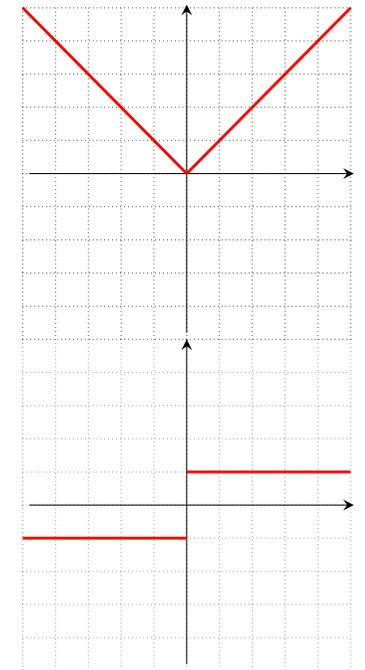
Ce qui caractérise le pic, c'est donc une rupture dans les variations : les mathématiciens parlent ici de *discontinuité*.

Pour en rendre compte, calculons des variations très simples.

Pour ce faire, il est utile de mobiliser un théorème crucial en mathématique qui s'appelle, assez judicieusement, *le théorème fondamental de l'analyse* :

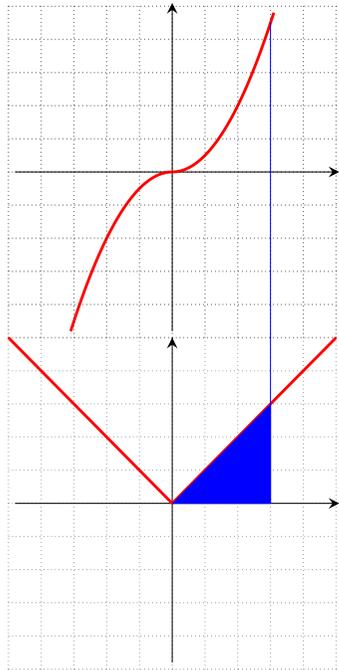
$$\int_0^x f'(x) = f(x) - f(0)$$

Pour le dire en langage ordinaire, ce théorème pose que le calcul d'une aire sous la courbe est l'opération inverse du calcul des variations : si l'on prend les variations de la dérivée  $f'$  d'une fonction  $f$  et que l'on prend l'aire sous  $f'$  entre 0 et un point  $x$ , on retrouve alors la valeur de  $f$  en ce point (à une constante près).



Sur notre nouveau dessin de droite, l'aire (en bleu sous la courbe du bas – celle de  $f'$ ) de 0 à  $x$  est égale à la valeur (de la courbe du haut – celle de  $f$ ) en  $x$ . →

Si l'on continue l'opération, on peut alors arriver à masquer le pic. Voyons comment.



Prenons l'aire bleue précédente (celle de la figure de droite) qui vaut un demi-carré de côté  $x$ . Son évolution en fonction de  $x$  va dessiner deux bouts de paraboles qui pourraient sembler parfaitement collés (voir dans la nouvelle image de gauche la courbe du haut) :

←

Ne nous y trompons pas : la singularité est toujours là, sous le tapis - c'est un petit caillou sous le matelas, qui gêne terriblement le mathématicien.

Mais ne sera vraiment lisse que ce qui ne cachera aucune singularité sous sa surface apparente, ce qui ne comportera aucune irrégularité.

Nous sommes désormais en état de proposer une définition positive du lisse : est lisse ce sur quoi on peut en tout point calculer les variations, puis les variations, puis les variations de variations, puis les variations de variations de variations... et ce à l'infini.

Ainsi, de notre fonction *valeur absolue*, on ne pourra pas dire qu'elle est lisse, ni même de son aire. Mais on pourra cependant dire qu'elle est lisse *presque partout c'est-à-dire* lisse en tout point sauf en 0.

On posera : est lisse *presque partout* ce qui est lisse partout sauf en un nombre fini de points.

Ces points seront alors dits des *singularités*.

Pourquoi le mathématicien a-t-il besoin d'une contrainte aussi forte sur le lisse : être *infinitement lisse* ?

C'est parce qu'un tel concept d'infinitement lisse lui donne un bon modèle du déterminisme : en effet, sur une courbe infinitement lisse, les variations de variations (à l'infini) en un seul point donnent au mathématicien une bonne approximation de ce qui arrive à la courbe sur un voisinage, et par là (en général) sur toute la courbe.

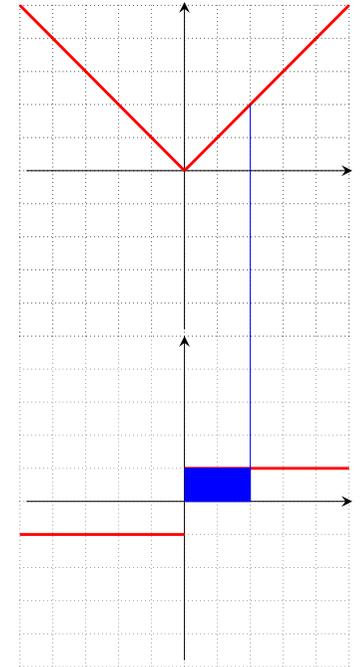
Ainsi, avec une courbe lisse, on va pouvoir partir de n'importe quel point comme de la seule chose que l'on connaît de la courbe mais en connaissant alors tout de ce point : sa position, sa vitesse à cet instant, son accélération à cet instant, et la variation de son accélération à cet instant, et la variation de la variation, *et cætera*.

Le résultat providentiel de tout ce savoir en un seul point sera amprs qu'on pourra tout connaître de la courbe en tous ses points : toute la courbe sera déterminée par la connaissance intégrale de son point de départ !

Montrons cela dans un exemple simple de courbe complètement lisse.

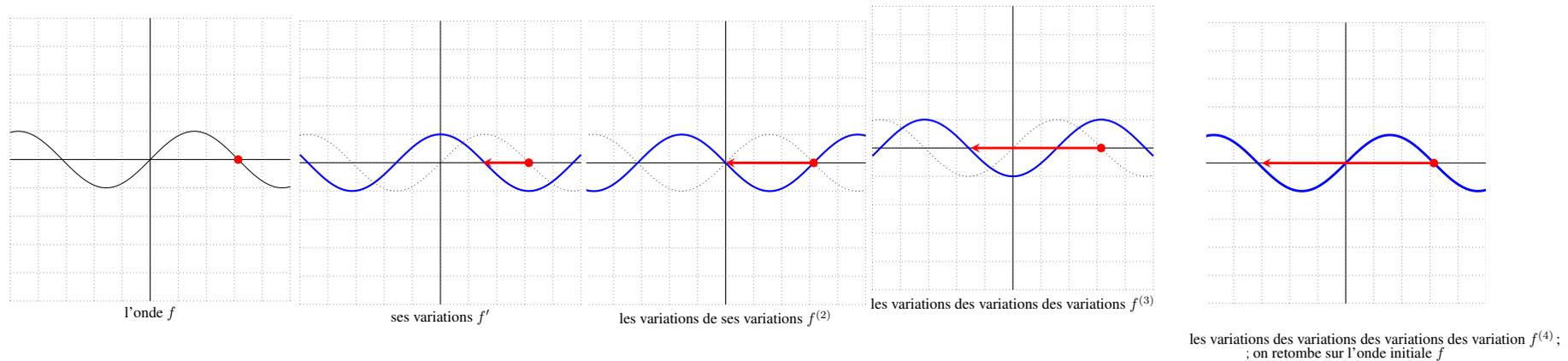
Prenons pour cela une onde régulière que les mathématiciens appellent *sinusoïde*.

Les variations d'une telle onde sont une même onde sinusoïdale de même fréquence, mais décalée en arrière d'un quart de période.



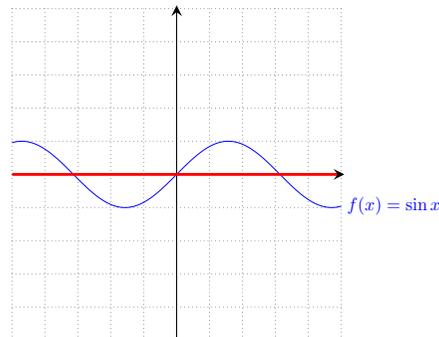
Pour le comprendre, imaginez un pendule : sa position évolue comme une onde, entre deux extrémités ; et sa vitesse, variation de sa position, évolue également comme une onde, mais de manière décalée puisqu'elle est nulle quand le pendule atteint les positions extrêmes, maximales quand il passe au milieu.

Donc, avec un tel décalage d'un quart de période, si on prend quatre fois les variations des variations, on va retomber sur la courbe initiale. On aura bien ainsi un cycle - voir les graphiques suivants :



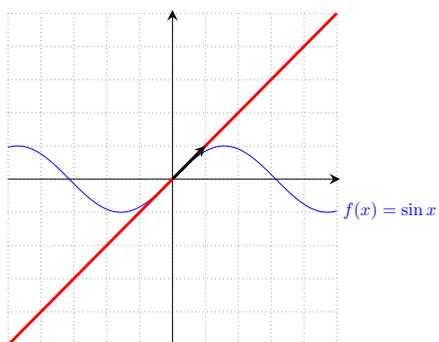
Au total, cette courbe est donc bien lisse et, comme on va le montrer, totalement déterministe (connaissant toutes les variations en un point de cette courbe, on peut en déduire la courbe entière).

Montrons-le en partant par exemple du point 0 de notre sinusoïde (cela marcherait tout autant avec n'importe quel autre point).



On peut engager une première approximation des valeurs de  $f$  au voisinage de 0. Comme on sait que  $f(0)=0$ , approximations  $f(x)$  au voisinage de 0 en posant  $f(x)=f(0)=0$  ce qui revient à approximer  $f(x)$  comme constante - cette approximation est bien sûr très grossière, mais ce n'est que la toute première d'une longue série.

Raffinons.



Approximons maintenant la fonction par des valeurs à l'origine de sa dérivée  $f'(x)$ .

On sait que  $f'(0)=1$  (puisque, par hypothèse, on sait tout de ce qui se passe au point de départ 0).

Donc approximons maintenant  $f'(x)$  par sa valeur en 0 c'est-à-dire en posant  $f'(x)=f'(0)=1$  ce qui revient à approximer  $f'(x)$  comme constante et, par conséquent, à approximer  $f(x)$  comme évolution linéaire. Ceci revient donc à approximer notre fonction  $f$  par sa tangente au point 0 (dessinée en rouge dans la figure de gauche) :

←

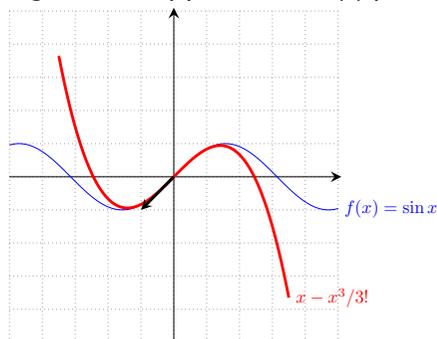
Ces calculs restent encore très élémentaires. Il nous faut les poursuivre.

Approximons maintenant la dérivée seconde  $f''$  par sa valeur en 0. On sait que  $f''(0)=0$ .

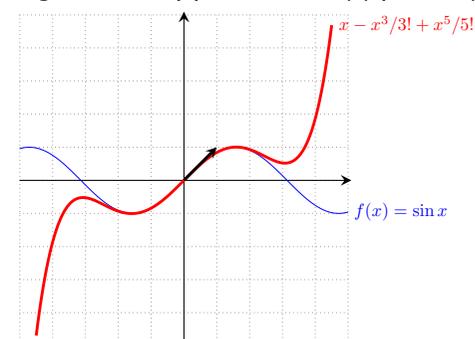
Ce nouveau degré d'approximation ne va donc rien nous apporter de plus puisque  $f''(x)=0 \Rightarrow f'(x)=\text{constante}$ . Il en sera de même pour tous les degrés pairs qui valent en effet 0 au point 0.

Passons donc directement au degré 3 de dérivation et, plus généralement ensuite, aux seuls degrés impairs.

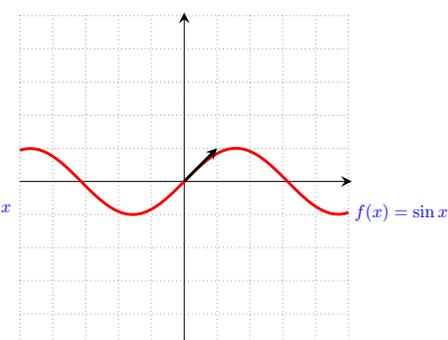
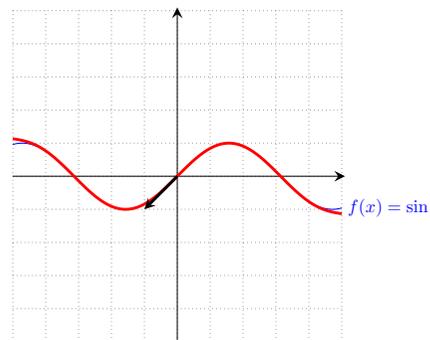
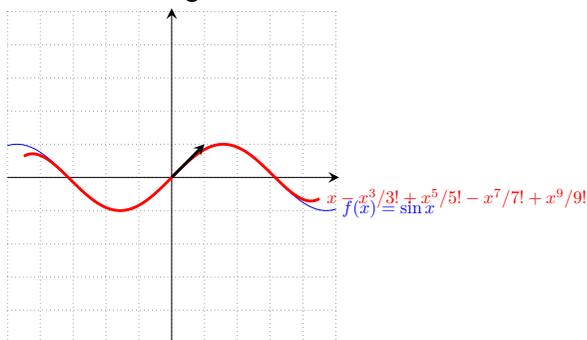
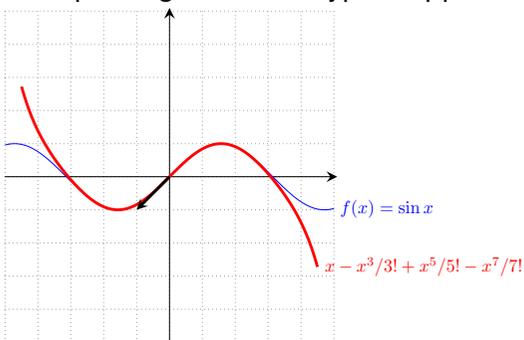
Au degré 3, on approxime  $f^{(3)}(x)$  par  $f^{(3)}(0)=-1$



Au degré 5, on approxime  $f^{(5)}(x)$  par  $f^{(5)}(0)=1$



On prolonge le même type d'approximations aux degrés 7, 9, 11, 13



On s'approche ainsi de plus en plus de notre sinusöide et, à l'infini, il y aura coïncidence parfaite :  $f(x)=\sin(x)=x-x^3/3!+x^5/5!-x^7/7!+x^9/9! - \dots$  <sup>1</sup>  
 Ainsi, connaissant toutes les évolutions en un seul point (le point 0 dans notre exemple), on peut en déduire toute la courbe !

Le lisse a donc bien quelque chose à voir avec le déterministe, le régulier, le mécanique : la régularité permet de déduire tout le global à partir du local ; chaque point contient l'ensemble de sa trajectoire.

Attention ! Sur les nombres réels, une fonction lisse n'est pas toujours égale, en tous ses points, à la série des approximations précédentes qu'on appelle plus généralement *série de Taylor*. <sup>2</sup>

Cette série de Taylor développe toute fonction  $f$  au point  $x=0$  de la manière suivante :

$$f(x)=f(0)+f'(0)x/1!+f''(0).x^2/2!+f'''(0)x^3/3!+\dots$$

Dans le cas de notre sinusöide - où  $f(x)=\sin(x)$  et donc  $f(0)=f''(0)=0$ ,  $f'(0)=1$ ,  $f'''(0)=-1, \dots$  - on retrouve bien à l'origine notre précédent développement :

$$f(x)=x-x^3/3!+x^5/5!-x^7/7! \dots$$

Par contre, sur les nombres complexes, toute fonction lisse sera égale en tous ses points à sa série de Taylor.

Retenons ici que, dans le totalement lisse, une telle série nous délivre la clé de la surface.

Le lisse est donc le modèle du déterministe : si on se donne en un seul point la vitesse, l'accélération, et toutes les valeurs des autres variations de variations à l'infini, on connaît la loi de toute la trajectoire et on peut donc prédire toute l'évolution future !

Face à ce type de déterminisme, on peut comprendre la naissance d'une orientation de pensée qui cherche à tirer sa puissance de compréhension de la situation globale de la seule analyse des régularités. Dans cette conception des choses, si une aberration apparaît inopinément, le mieux sera alors de la négliger et de raisonner sur la globalité *presque partout* lisse (en faisant donc comme si l'évolution était, en vérité, *partout* lisse).

L'argument ici mobilisé reviendra à soutenir : « *Un seul point, soit à peu près rien au regard de l'ensemble, ne va pas menacer notre belle régularité ! Ce phénomène extrêmement local n'a nulle raison d'être ; il pourrait tout aussi bien ne pas être. Faisons donc tout simplement comme s'il n'existait pas !* »

Confrontée à un événement singulier, cette orientation de pensée aura alors tendance à distinguer deux situations : l'une en amont de la singularité, l'autre en aval. Elle pourra ensuite comparer les deux, tenter de montrer comment en vérité elles se ressemblent et, puisque « qui se ressemblent s'assemblent », proposer de passer de l'une à l'autre en négligeant le point aberrant et singulier qui les sépare.

Au total, cette orientation va ainsi soutenir que la contingence de la singularité est parfaitement évitable !

L'orientation qui va nous intéresser est exactement inverse. Elle consistera à dire : « *ce phénomène d'aspérité rarissime doit être sérieusement pris en compte, comme symptôme, c'est-à-dire comme apparition locale d'une nécessité globale inapparente. Il faut nous rapporter à cette exception*

<sup>1</sup> Rappelons ici que « ! » note ce que l'on appelle *factorielle* d'un nombre, soit par exemple  $7!=7*6*5*4*3*2*1=5040$

<sup>2</sup> Quand tel est le cas, la mathématique parle alors de fonction *analytique*.

comme constituant une chance, non un handicap : la chance de mieux comprendre ce qui organise réellement cette évolution, la chance d'accéder à son être même par-delà son apparence presque toujours lisse. Il nous faut donc accéder à la constitution interne de cet objet pour comprendre à quelle nécessité inévidente cette apparition purement locale en vérité répond. »

Voyons comment la mathématique moderne éclaire cette seconde orientation.

L'orientation mathématique qui prend au sérieux la singularité est le fruit d'une longue marche, d'un travail patient qui a commencé dès les débuts de l'analyse puisqu'on peut en trouver les premières traces chez Newton.

À partir de Newton (1676), naît une première sous-orientation que l'on qualifiera de *classique* : on ne fera pas l'impasse sur la singularité, certes, mais on choisira d'aller vers le non-lisse à *partir du lisse*, par un raffinement progressif des séries de fonctions lisses qui l'approximent - par exemple, les séries de Taylor (début XVIII<sup>e</sup>) étant des séries à exposants entiers, on va leur adjoindre des exposants négatifs (séries de Laurent - 1843) ; puis des exposants fractionnaires (séries de Puiseux - 1850). À l'infini, on verra converger de telles séries vers la singularité. Ses séries entières (de Taylor) convergent sur un intervalle, ou un disque en dimension 2, nos nouvelles séries (de Laurent et de Puiseux) convergeront sur une couronne. Elles enserreront donc continument le symptôme au lieu de traiter ces deux rives comme des périodes séparées.

Cette première méthode - *classique* - qui s'approche précautionneusement de l'aberration montre une grande fertilité jusqu'au milieu du 20<sup>e</sup> siècle, et permet la classification de toutes les singularités simples.

Une seconde approche <sup>1</sup>, que l'on qualifiera de *moderne*, va partir directement du symptôme pour le décomposer, l'éclater en ses composantes sous-jacentes, le forcer ainsi à révéler son secret. Cette approche s'avèrera autrement puissante : en 1964, le théorème d'Hironaka montrera ainsi que cette méthode va rendre compte de n'importe quelle singularité de type algébrique <sup>2</sup> selon le nouveau principe : pour comprendre une singularité, il faut la regarder droit dans les yeux.

Détaillons un peu cette nouvelle orientation.

Présentons l'orientation *Hironaka* sur la dialectique régularité/singularité à partir de notre premier exemple de singularité : la fonction *valeur absolue*.

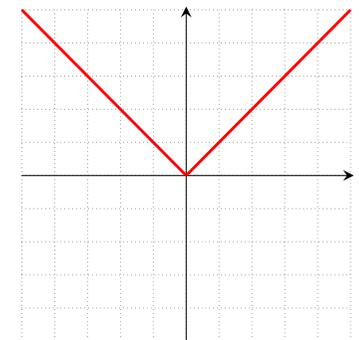
Algébriquement, pour  $x$  positif, l'ensemble de ses points peut se formaliser selon l'équation suivante :  $y^2=x^2$  →

On peut alors démontrer que cette courbe est le produit de deux orientations opposées (les mathématiciens diront *transverses*) - en l'occurrence de deux parallèles et d'une perpendiculaire.

Ceci sera mis en évidence par un simple changement de coordonnées.

Posons pour cela :

- $y=uv$
- $x=u$



<sup>1</sup> Notons que cette orientation provient de la géométrie (algébrique) et non plus de l'analyse...

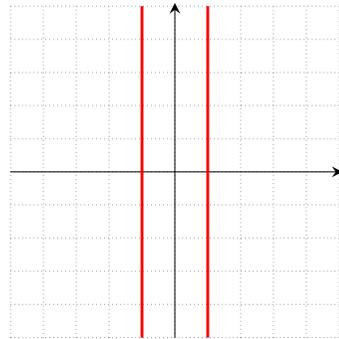
<sup>2</sup> soit sur une variété (disons une « surface ») définissable par équation algébrique (c'est-à-dire de forme polynômiale)

Cela transforme notre équation de départ ( $y^2-x^2=0$ ) en l'équation  $u^2v^2-u^2=0$  qui peut se réécrire ainsi :

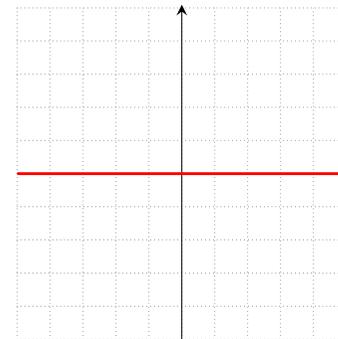
$$u^2(v^2-1)=0$$

Cette nouvelle équation se présente donc comme l'annulation de deux termes. Donc il faudra et il suffira alors que l'un des deux termes soit nul pour que l'équation soit vérifiée.

Cette équation sera ainsi vérifiée par deux nouvelles courbes dont les équations respectives sont  $u^2=0$  et  $v^2-1=0$  c'est-à-dire d'un côté deux parallèles d'un côté, de l'autre une perpendiculaire :

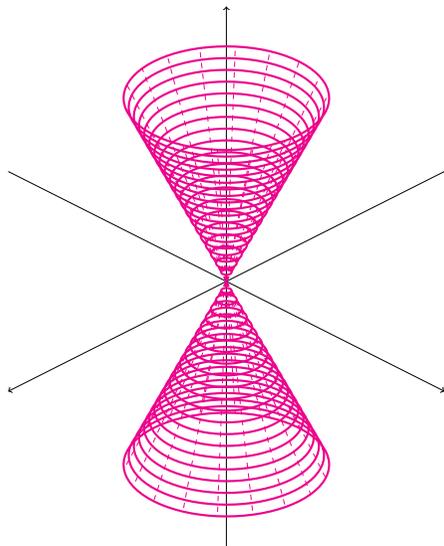


Deux parallèles pour  $v=-1$  et  $v=+1$



Une perpendiculaire pour  $u=0$

On a choisi cet exemple pour sa simplicité (on s'y situe dans les deux dimensions d'un simple plan), mais passons à la dimension supérieure (celle de l'espace à trois dimensions) pour rendre cela plus convaincant.



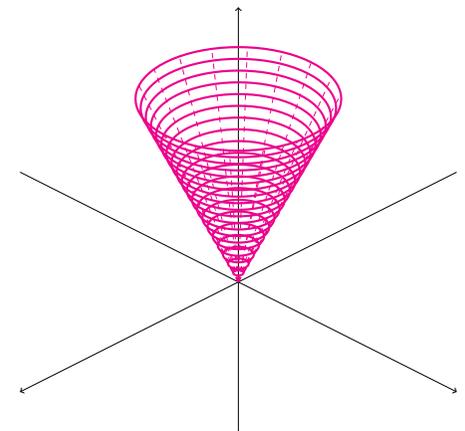
Prenons donc, dans l'espace à trois dimensions, l'exemple d'un cône : →

L'équation de ce cône va formaliser le fait qu'il est constitué de cercles aux rayons  $z$  croissants :

$$x^2+y^2=z^2$$

Cette équation décrit en réalité un double cône symétrique, dont les deux pointes se touchent en l'origine :

←



On va pouvoir à nouveau démontrer que cette surface est le produit de deux orientations *transverses* par un judicieux changement de variables à peine plus complexe que le précédent.

Posons pour cela :

- $x=uw$
- $y=vw$
- $z=w$

Ce changement de coordonnées transforme notre équation de départ ( $x^2+y^2-z^2=0$ ) en l'équation  $u^2w^2+v^2w^2-w^2=0$  qui peut se réécrire ainsi :

$$w^2(u^2+v^2-1)=0$$

Cette nouvelle équation se présente ainsi à nouveau comme l'annulation de deux termes. Pour que l'équation soit vérifiée, il faut et il suffit donc que l'un des deux termes soit nul. Cette équation sera ainsi vérifiée par deux nouvelles courbes dont les équations respectives sont :

- $u^2+v^2=1$  ; soit un cylindre de rayon 1 (qui joue ici un rôle équivalent à nos deux parallèles dans l'exemple de la fonction valeur absolue) ;
- $w=0$  ; soit un plan coupant le cylindre en 0 (qui joue ici un rôle équivalent à notre droite perpendiculaire dans l'exemple précédent).

→

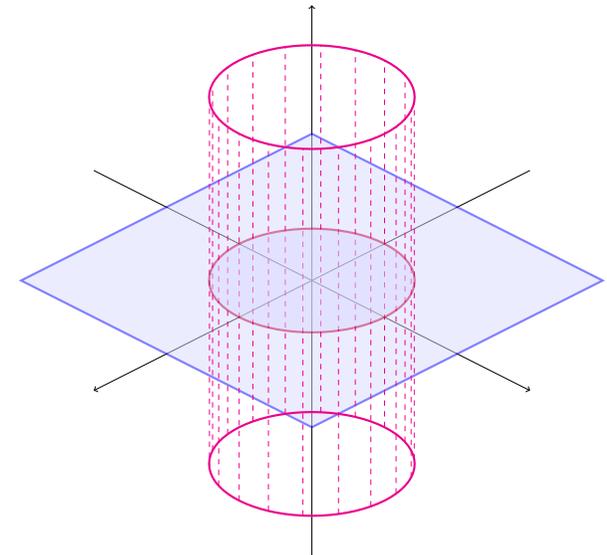
Cette nouvelle équation nous montre donc que notre cône peut être compris comme le produit d'un cylindre et d'un plan perpendiculaire à l'axe du cylindre. Et, comme l'on sait, quand un plan coupe perpendiculairement un cylindre, cela découpe un cercle. On retrouve ainsi l'idée qu'un cône est le recollement – la *somme* – de cercles de rayons croissants.

L'idée ainsi dégagée est alors que la singularité de la pique procède de l'écrasement, en un seul point, du cercle que le cylindre découpe sur le plan.

Désormais, l'existence d'une pique et d'une seule dans ce cône apparaît ainsi comme liée à l'existence d'un zéro et d'un seul : l'existence de la pique n'apparaît plus comme un accessoire accidentel mais bien comme l'effet local (en zéro) de la loi globale qui constitue le cône comme cône, en sorte que sans pointe, plus de cône !

La pointe attire donc notre attention sur le fait que le cône est l'effet de deux forces contradictoires - une force latérale de prolongation, et une force perpendiculaire d'écrasement - et que le cône est la forme même de cette contradiction : c'est bien la pointe, en son étrangeté phénoménale, qui nous en délivre la loi globale.

A contrario, on voit qu'à raboter cette pointe, on n'aurait plus affaire à un cône mais à un cône tronqué auquel on aurait collé un petit bout de sphère. On obtiendrait ainsi une surface hybride qui ne pourrait plus être décrite par une seule équation mais qui nécessiterait deux équations différentes - l'une pour le cône tronqué et l'autre pour le bout de sphère – en sorte que la situation constituante (le cône) aurait perdu toute unité.



\*

Résumons ce qui nous intéresse ici du théorème d'Hironaka.

Une singularité d'une courbe ou d'une surface peut être comprise comme l'effet local d'une contradiction globale entre des composantes transverses qui, tel le squelette d'un corps, ossaturent la surface en question. Ainsi, une singularité (unique exception locale d'une régularité quasi-globale) manifeste la contradiction d'ensemble à l'origine du phénomène considéré. Ce faisant, la singularité devient comprise comme la voix royale d'accès à l'universel.

Ainsi, contre ceux qui soutiennent qu'une chose singulière, étant quantitativement insignifiante, ne représente rien, il faut plutôt soutenir qu'un tel point infime, qu'un tel grain de sable, qu'une telle goutte d'eau dans la mer, qu'un tel « presque-rien » n'est pas rien, en est même tout le contraire ! On doit en effet soutenir, selon un renversement saisissant, que ce presque-rien porte la vérité globale du phénomène là où la régularité massivement apparente reste trompeuse.

Où l'on retrouve la logique psychanalytique du symptôme : si le symptôme est ce qui vient interrompre la régularité, doit-on le négliger en raison de sa rareté phénoménale ? Freud nous a enseigné au contraire que son opacité immédiate est précisément le signe de son importance, et qu'il faut déchiffrer l'apparence énigmatique du symptôme pour accéder à la loi sous-jacente de la chose concernée.

Au total, la mathématique nous aide ici à comprendre que la singularité est le secret de l'universel : l'universel se donne dans une singularité qui en est à la fois le secret (c'est sa dimension mystérieuse) et l'aveu (c'est l'intelligence de l'universel à laquelle elle ouvre).

Lacan rappelle qu'un secret avoué reste toujours un secret car un vrai secret n'est pas une chose cachée, extérieurement dissimulée mais un repli endogène de la chose sous l'effet des forces contradictoires qui constitue sa spécificité (si bien que présenter ce repli, ce ne sera pas l'effacer mais seulement le déplier provisoirement).

De même, comprendre une singularité n'est pas la supprimer : toute singularité – celles de la mathématique comme celle de Mai 68. – fait émerger une contradiction sourdement à l'œuvre en lui donnant une apparence surprenante qui indique plutôt qu'elle n'explicite un travail de renversement à opérer dans l'ordre de la pensée en adoptant désormais pour boussole une exception dont il s'agit de dégager le pouvoir reconstituant.

Somme toute, une singularité déclare : *« Ici émerge, par écrasement en un point infime, l'existence secrète d'une contradiction d'ensemble. À vous d'en percer le secret pour en tirer toutes conséquences de refondation dans la pensée ! »*

# ATELIERS

## Chœur parlé : *Orientations et poèmes...*

### Orientations de travail

L'atelier « Chœur parlé » se déroulera sur quatre jours.

Nous proposerons quatre manières différentes de travailler, lire et dire les poèmes-68 retenus.

Chaque journée sera consacrée à l'expérience collective d'une de ces manières, sous la responsabilité personnelle de qui l'aura proposée.

Au total, ce travail devrait permettre de composer une hétérophonie globale à quatre voix, susceptible ensuite d'être en partie restituée le soir lors des A.G. quotidiennes et/ou le dimanche lors de la séance de clôture.

	<i>Parmi les poèmes écrits dans la séquence 68,</i>		
	<i>Principes de choix</i>	<i>Principes de travail</i>	<i>Principes de lecture</i>
É. Brunier	Je proposerai des poèmes qui, dans les parages de 68, émergent, de nouvelles voix qui se font entendre (Albiach, Bénézet, Guglielmi).	Un poème travaille les formes héritées de la poésie : par exemple le vers, les homophonies, le lexique, qu'il poursuit, réoriente, détruit. Il s'agira de faire état de cela au parage de 68.	La lecture collective des poèmes se fera entre l'héritage de la diction classique (par exemple faire entendre le rythme) et une diction nouvelle qui est peut-être à inventer. L'idée est de donner la possibilité à une forme nouvelle, inouïe, du poème de se lever.
A. Droesch	Je proposerai des poèmes du répertoire de Léo Ferré ( <i>Des Armes, La Mémoire et la mer...</i> ), là où les mots claquent, sonnent et résonnent, où des armes poétiques nous offrent de faire vibrer l'air, de le déchirer. Soit des chansons qui ont l'avantage d'être connues du plus grand nombre et que nous tâcherons de redécouvrir et de déployer ensemble.	Je fais le choix de partir du lien entre la poésie et le théâtre et de travailler les questions suivantes : - Comment la poésie peut-elle prendre forme, corps ? - Comment faire entendre le sensible ?	Il s'agira de la mise en partage d'outils, parmi lesquels celui du traitement de la langue, mais aussi ceux de la spatialisation, de la mise en rapport / en lien du chœur avec le public (rapport entre la scène et la salle), du corps, de la Pensée. Je proposerai une expérience poétique par le prisme du plateau. Il s'agira de donner à voir ce que la poésie nous donne à ressentir.

J. Guitton	<p>Des poèmes qui éclairent différemment, par leur facette orale, ce que peut être une singularité non individuelle :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- un point d'inflexion locale, exception immanente à la logique rythmique du poème ; une sensation ; un vide ;</li> <li>- cette sensation participe de l'épreuve du poème (ce n'est pas un ornement) ; et le poème se différencie, par elle, d'une déclaration habilement écrite ;</li> <li>- elle peut être entendue, prendre part à l'oralité du poème. C'est un moment singulier de son dire.</li> </ul>	<p>Les trois poèmes (<i>Speak White</i> de Michèle Lalonde, <i>Buveuse</i> de René Char, le troisième des <i>Poteaux d'angle</i> d'Henri Michaux) seront annotés pour souligner leur logique rythmique spécifique et la façon dont la continuité de ce rythme fait apparaître, sans rupture, les quelques singularités que l'on y a relevées.</p>	<p>Les annotations rythmiques, qui ne feront que souligner ce que le texte dit déjà, seront des points d'appui pour les lecteurs et elles devront suffire à leur donner puissance à dire et à entendre les moments singuliers des poèmes.</p>
F. Nicolas	<p>Retenir des poèmes qui « réfléchissent » les tâches de la poésie dans l'époque « 68 » en sorte de</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- confronter diverses conceptions de la poésie, en partie différenciées par des écarts générationnels ;</li> <li>- rapprocher différents types de poésie (en vers – libres ou métrés - ou en prose, en sentences aphoristiques ou en profération lyrique) aptes à varier les dictions collectives.</li> </ul> <p>L'hétérophonie pourrait ainsi se composer de Prévert (68 ans en 68), Char (61 ans), Bauchau (55 ans) et Dupin (41 ans).</p>	<p>Les poèmes retenus seront interrogés en leur qualité de formalisation (poétique) des questions suivantes :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Le cours propre de la poésie doit-il prendre acte du torrent verbal « 68 » (s'y accorder / s'y opposer) ou l'ignorer souverainement ?</li> <li>- Chaque projet poétique propre doit-il résonner avec la dimension émancipatrice du projet « 68 » ?</li> <li>- Comment de telles décisions poétiques se disent-elles dans le poème <i>en se faisant</i> ?</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- La diction collective visera leur restitution exacte, au plus près de la matière poétique (les mots et leur organisation syntaxique), sans effets sémantiques et sans intention interprétative : c'est le poème lui-même qui doit parler.</li> <li>- La diction se fera texte en mains. Les auditeurs disposeront également du poème écrit en sorte de pouvoir rapporter les voix entendues au texte lu.</li> <li>- Sauf exceptions, le poème ne sera pas vocalement adressé mais lu pour <i>le chœur lui-même</i>, en réflexion méditative tournée vers soi plutôt qu'en projection sonore dans l'espace : c'est de préférence en parlant poétiquement à d'autres poèmes que le poème incorpore ses médiateurs.</li> </ul>

## Poèmes-68

*Nous commençons ici la publication de quelques poèmes écrits en langue française autour de l'année 68.  
Ils constitueront progressivement le corpus dans lequel notre atelier « Chœur parlé » puisera librement durant notre semaine.  
Voici, pour ce premier envoi, trois poèmes écrits en mai-juin 68 traitant explicitement de 68.*

### **Jean Tortel : Mai 1968**

Adossé (aujourd'hui gréviste)  
Au ciment clair, maître des grilles,  
Regardant, il exige  
D'être vu tel qu'il est.

Son langage est sommaire  
Attentif, tragique  
Schéma de pauvreté, d'ardeur  
Et pertinent.

Aveugle est la parole inverse  
Lancée d'ici, non au hasard  
Mais parallèle. Une rencontre n'est possible  
Qu'au sein d'une cité problématique et nue.

Nul reflet mais tant que  
Ne reflètera d'autre pas  
Que le sien la cour rigide et bleue  
De pluie devant l'usine.

Un autre. Jamais vu ;  
Je ne sais qui est seul  
Quelques emphases  
Ne le concernant pas.

## Jacques Dupin : *L'irréversible*

(mai-juin 1968)

Injonction du présent. La ligne d'horizon, le niveau de la rue : indistincts, souverains. Le sol tremble. Le temps bascule. Cette flamme au bout des doigts. Ce feu jailli de la main.

Les mots que j'écris : mots insignifiants, parcelles détachées d'un continent à la dérive, les mots qu'il m'est interdit d'écrire, et que je trace *au-dessous du niveau de la rue*, dans la nausée de leur écroulement.

Que le vent, le vent qui souffle en rafales, les déchausse, les attise, les soulève de terre, les mêle à la terre soulevée. Que leur jonchée, que leur éparpillement rendent visible la terre éclairée. La terre qui respire entre les bribes et les lambeaux du texte, la terre renouvelée, où des fragments de minerai noir percent, et illuminent.

Mots insignifiants, maintenant, ici. Comme le déferlement circulaire des paroles, le récit inarticulé qui se répète, sans fin, qui bourdonne à longueur de nuits, amalgamant et barattant tout le possible, sans rompre les écluses...

Mots insignifiants et féconds. Divagations, clameurs, ressassement, nuées amassées pour un éclair impossible. Rumeur intarissable, témoignant de l'énormité du souffle libéré. Entre ces murs devenus transparents à tous s'accumule une épaisseur d'humus propice aux nouvelles poussées, aux prochaines germinations. Entre ces murs, le dehors...

Mots frappés d'absence, mais sur l'écran fiévreux desquels se détachent le regard et les traits acérés du futur.

Les pavés, le levain...

La funèbre, la sordide embarcation aurait coulé à pic. Il s'en est fallu d'un hoquet de la coque béante pour que fût consommé le naufrage. La prochaine tempête...

Les signes du soulèvement s'expriment, en s'inversant, sur les murs, le papier, en un soulèvement des signes. Une rupture compacte. La transparence, accourue des lointains, qui balbutie...

Il faut improviser comme eux, s'élancer sans bagages, et calculer dans l'élan, saisir au vol les projectiles de fortune et les mots qui glissent à nos pieds.

Ce qui retient, au-delà de l'analyse des causes, des circonstances et des effets d'un phénomène de société, c'est le non-sens de l'événement. Son obscurité qui nous lie. Son devenir et son rayonnement qui nous questionnent, révoquent une part de nous-mêmes, confirment une part de nous-mêmes, nous engagent dans une entreprise d'élucidation, entrecoupée de rires et de violences.

Ce qui vient de naître et de prendre corps, et refuse de projeter une ombre, d'être vêtu, de s'adosser à la paroi. Ce qui vient de naître d'une secousse et qui se confond avec elle.

## Jacques Prévert : *Mai 1968*

On ferme !  
Cri du cœur des gardiens du musée homme usé  
Cri du cœur à greffer  
à rafistoler  
Cri d'un cœur exténué  
On ferme !  
On ferme la Cinémathèque et la Sorbonne avec  
On ferme !  
On verrouille l'espoir  
On cloître les idées  
On ferme !  
O.R.T.F bouclée  
Vérités séquestrées  
Jeunesse bâillonnée  
On ferme !  
Et si la jeunesse ouvre la bouche  
par la force des choses  
par les forces de l'ordre  
on la lui fait fermer  
On ferme !  
Mais la jeunesse à terre  
matraquée piétinée  
gazée et aveuglée  
se relève pour forcer les grandes portes ouvertes  
les portes d'un passé mensonger  
périmé  
On ouvre !  
On ouvre sur la vie  
la solidarité  
et sur la liberté de la lucidité.

# COMPOSANTES

## Cinéma – R. di Stefano : *Ce que nous avons appris de nos prédécesseurs* <sup>1</sup>

### *De Bresson nous avons appris :*

- Nous avons appris que le cinématographe est autonome, qu'il peut par ses principes propres créer un espace où se développer. Que son autonomie et son affranchissement des autres arts ne demandent pas pour autant de s'opposer à eux — voire de les totaliser comme on le lui demande si souvent — mais bien au contraire lui permettent de danser avec eux, de les convoquer sans les fusionner, préservant toujours entre eux et lui un écart intérieur.
- Nous avons appris de lui que le cinématographe est une discipline de la jeunesse par excellence (un jeune cinéaste est un cinéaste de 80 ans), parce que le cinématographe est toujours appelé à recommencer, à ouvrir de nouveaux possibles et que c'est en cela que réside sa modernité.
- Nous avons appris une certaine conception du montage, c'est-à-dire à fabriquer des images et des sons capables de s'accompagner et de se perdre, tout en leur faisant parcourir ensemble un même chemin. Un contrepoint cinématographique qui se matérialise par deux bandes distinctes, celle des images et celle des sons. Parenté et désaccord, distance et rapprochement, entrelacement de voix qui créent la partition d'une même vision inaugurale.
- Nous lui devons aussi de nous avoir appris à entendre le silence au cinéma, et de le prendre en compte dans le domaine des sons, comme élément de composition à égalité des paroles et des bruits.
- Nous avons appris qu'il est possible de faire un film à partir d'une puissante intuition de départ, une vision, une rencontre paradoxale, qui ne peut se résumer à aucune histoire, aucun sujet, indépendant de tout scénario. L'exemple canonique se trouve dans *Au hasard Balthazar* : avoir eu l'idée qu'un âne pouvait être le personnage central d'un film.
- Nous avons appris que le rythme pouvait être l'élément qui assure la cohérence minimum. Une façon de parcourir le temps, tenir l'action, sans jamais s'étendre en longueur. Nous avons donc compris que l'unité d'un film est une affaire interne, constituée par des décisions formelles fortes que nous sommes capables de tenir.
- Nous avons appris de lui qu'il est possible, sans pour autant produire nécessairement une œuvre théorique, d'avoir une intellectualité de sa pratique. Tâche du cinéaste avant tout, en intériorité à sa pratique, arrivant souvent après la fabrication d'un film. Recherche qui permet de poursuivre avec courage la voie que l'on s'est donnée, conception du travail intellectuel qui se résume par la formule : trouver d'abord et chercher ensuite.

---

<sup>1</sup> Texte à paraître dans le n°1 de la revue de cinéma *Les saisons, une part discrète du film*, mars 2018.

### ***De Godard, nous avons appris :***

- Nous avons appris la façon de penser, de préparer un film à venir, dans des formes qui ne soient pas nécessairement extérieures au cinéma. Des bandes-annonces, des films-scénarios, des lettres-filmées, qui procèdent par montage d'extraits, de bouts de vidéo, dans une guise donc matérialiste. Voir avant, voir toujours et ne jamais se raconter d'histoires.
- Nous avons découvert qu'un film n'est pas autre chose que des images projetées sur une toile blanche, un écran, qui couvre trois enceintes, une à droite, une à gauche et une au milieu. Qu'un film est un agencement, un montage de toutes ces surfaces : surface de l'écran, surface des membranes des enceintes.
- Nous avons appris que le cinématographe, c'est faire tenir ensemble des choses séparées, que c'est voir deux fois plutôt qu'une. Démarche qui n'est pas si lointaine de notre expérience naturelle, nous avons deux yeux et chacun d'eux ne voit pas exactement la même chose dans un temps pourtant unique. Synthétiser deux visions est une affaire de pensée et c'est cela avoir une idée en cinéma.
- Nous avons donc appris comment bâtir un film à partir d'éléments disjoints, de proche en proche, de découverte en découverte. Que cette opération n'est pas de l'ordre de la comparaison, figure littéraire bien connue, ni de la métaphore, ni de la métonymie, mais bien le rapprochement de deux réalités disjointes, incommensurable, produisant une pensée duelle, disjonctive, parabolique et jamais univoque.
- Nous avons appris que l'on peut concevoir un film comme d'autres conçoivent un morceau de musique. Que le cinématographe peut être l'art des accords, des accords consonants mais surtout dissonants. Une dissonance qui ne soit pas simplement l'inverse de la consonance, mais bien une autre façon d'affirmer des rapports entre son et image. Nous avons appris à faire des films polyphoniques.
- Nous avons appris de lui que la longueur d'un plan-image et celle d'un plan-son pouvaient être inégales entre eux, que leur indépendance, leur glissement, pouvaient produire de nouvelles découvertes. Mais nous avons surtout appris à traiter les images et les sons de façon superposée, verticale, en ayant toujours une attention particulière aux intervalles, aux distances qui en résultent.
- Nous avons appris dans *Adieu au langage* que le champ et le contrechamp pouvaient être dans la même image, c'est-à-dire non plus nécessairement côte à côte mais l'un sur l'autre, vécus simultanément. Cette trouvaille est encore autre chose que de faire du montage entre un premier et un second plan, ou simplement d'en superposer deux ; il s'agit là d'une découverte pour le cinématographe, un moyen privilégié de faire tenir ensemble deux impossibles.
- Nous avons donc appris que l'on devait, dans la fabrication d'un film, penser que dans les salles de cinéma les spectateurs n'ont pas forcément un rapport unique au film, mais qu'ils peuvent avoir un rapport double, triple, multiple, une écoute et un voir collectifs. La question du montage se joue aussi là, dans une singulière façon de dérégler les sièges des salles de cinéma.
- Nous avons appris que le point de départ d'un film pouvait être un titre. Un titre trouvé avant, qui dans sa forme ramassée, voire énigmatique, contient en lui toutes les possibilités d'un film. Nous avons donc appris comment émouvoir en déployant le thème produit par ces quelques mots de départ.
- Nous avons appris que si le thème est d'abord, l'idée globale d'un film peut en revanche venir à la fin du processus de sa fabrication, c'est-à-dire au moment où il rencontre le public.
- Nous avons appris de lui qu'un film ne pouvait être la copie d'une copie, c'est-à-dire la copie d'un scénario qui lui-même était la copie d'un texte littéraire. La formule inscrite dans tous les génériques, « écrit et dirigé par... » est composée de mots prétentieux et stériles dans le champ du cinématographe.

- Il nous a appris aussi la façon de couper net dans un moment d'apogée, l'expression d'une musique, le mouvement d'une image, d'un bruit et procurer ainsi pour ceux qui regardent et écoutent une émotion décuplée. Une émotion que l'on est obligée d'appeler : cinématographique.
- Nous avons appris par ses films que cinéma et politique sont deux mondes distincts. Qu'il n'y a donc pas de films-politiques, mais que des films qui par des procédés proprement cinématographiques, savent se mettre à la hauteur de ce que veut dire « invention politique ».
- Nous avons appris enfin qu'il ne fallait pas avoir peur d'avoir un style, marqué, fort et d'en user.

***De Straub/Huillet, nous avons appris :***

- Nous avons appris qu'il est indispensable d'être véritablement autonome dans la production d'un film, affranchi des exigences du petit monde du cinéma et de ses financements. Que c'est donc chaque film qui impose son monde, son mode d'organisation et que c'est cela faire réellement profession de cinéma.
- Nous avons appris ce que représente le travail d'un texte pour un film, la rencontre avec lui, l'art de le découper, et ensuite de le faire dire par des gens. Nous avons appris qu'il n'est pas nécessaire d'être naturaliste pour pouvoir atteindre l'oralité, et que la diction des acteurs ne peut pas se contenter d'être fidèle à la ponctuation du texte imprimé. Qu'il faut le mettre à l'épreuve d'un souffle, d'une personne singulière, à l'épreuve de la matière des mots et de leurs sens propres.
- Ils nous ont appris l'art de composer un plan, de faire un cadre, dont le centre n'est plus nécessairement l'homme, l'action ou le sujet. Que tous les éléments de l'image comptent, et que la composition, c'est de les prendre chacun en considération, jusqu'au moindre détail. Qu'un cadre est une incise précise, prélevée dans la réalité, un point de vue sur elle, et qui n'a de valeur que parce qu'elle laisse entendre et voir ce qui lui échappe, le hors champ, le réel qui insiste et subvertit l'image.
- Nous avons appris à étendre notre conception de la durée d'un plan en l'affranchissant de l'action qui provient de l'image. Tant que le son n'est pas mort, un plan peut continuer. Le hors champ sonore, c'est aussi l'art de conduire un plan jusqu'à la fin. C'est donc aussi l'art de la coupe, de l'interruption de l'image, au photogramme près, 24 par seconde pour la pellicule et 25 pour la vidéo.
- Nous avons appris d'eux l'importance de l'espace au cinéma, à savoir placer sa caméra et s'y tenir. Exigence pour que l'espace dans un film soit clair — une ligne claire — et que là aussi ce qui n'en fait pas partie, c'est-à-dire le hors champ, ait droit de cité.
- Et encore de pouvoir concevoir chaque plan comme un bloc hermétique, son-image, réuni de façon indéfectible dans son hétérogénéité. Un tissu dialectique d'éléments hétéroclites, c'est cela qui fait l'unité du plan. Image, bruits et parole qui font bloc paradoxal, c'est ce qu'ils appellent *le principe du direct*.
- Nous avons appris comment choisir un plan parmi plusieurs prises, nous avons acquis cette intelligence. Pour celui qui fabrique le film, celui qui est le bon n'est pas nécessairement celui qui est le plus parfait, celui qui correspond le mieux à l'idée première, mais celui dans lequel s'est introduit de l'inattendu, de l'incalculé, du hasard, un accident. Nous avons donc appris que ce qu'il fallait chercher dans un plan, ce n'est pas la stabilité, mais bien au contraire ce qui l'ébranle, c'est-à-dire ce qui était imprévisible. Ce qui fait plan cinématographique est donc nécessairement un point d'inconsistance.
- Nous avons appris par leurs films l'art de l'introduction, de l'ouverture et aussi celui du final abrupt, comme une prise de décision qui ne totalise jamais le film mais qui, en se fermant, s'ouvre sur le public.

- Ils nous ont appris l'art de la variation au cinéma. Pouvoir travailler le même thème tout en y introduisant des différences infimes, une surprise gigantesque, qui rend chaque perception, chaque nouveau film, unique.
- Nous avons appris comment ne pas craindre d'être long en ayant confiance en l'intelligence du public. Ne pas prendre les gens pour des imbéciles, ne pas penser par exemple qu'ils vont s'ennuyer, systématiquement. Mais au contraire penser qu'ils vont vivre une expérience unique, avoir des sensations à la hauteur de ce que serait la vraie vie, une vie qui ne serait pas dépourvue de courage.
- Nous avons appris d'eux, la capacité à être fidèle aux œuvres que l'on admire, en faisant pourtant parfois l'inverse de ce qu'elles font. Exemple, un son toujours postsynchronisé avec l'image chez Bresson et rigoureusement direct chez Straub et Huillet. En somme être fidèle, c'est aussi savoir désobéir, refuser tout penchant académique.
- Nous avons appris grâce à eux qu'un film du cinématographe ne peut être vraiment saisi à la première vision et écoute, mais qu'il faut plusieurs fois, le voir et l'entendre, pour en avoir une idée véritable. C'est à chaque rencontre avec lui, qu'une connaissance plus intime et plus vive se fait jour.

Nous avons aussi beaucoup appris d'Eisenstein, Renoir, Bergman, Rossellini, Hitchcock, Dreyer, Pasolini, Ford, Hawks, Lang...

# Peinture – É. Brunier : *Le contemporain à la lumière d'un paradoxe*

(Retour d'exposition à Mönchengladbach, *Von da an*)

<http://www.museum-abteiberg.de/index.php?id=907&L=1>

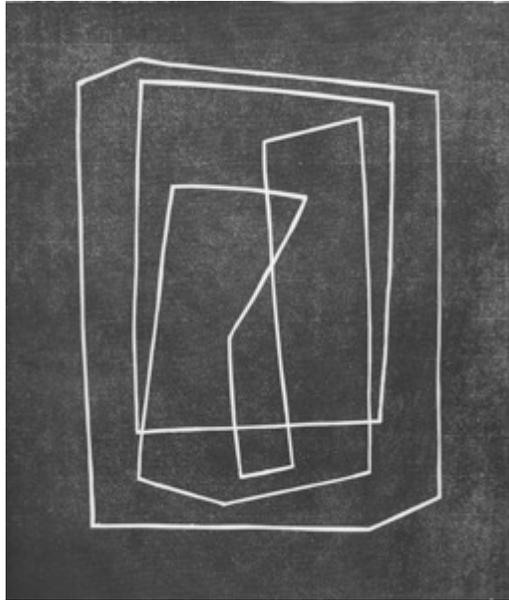
*Visiter une exposition est toujours une manière d'éprouver un regard. Des personnes ont aménagé le lieu, conçu des rapprochements, accroché des peintures, disposé des sculptures, délimité des vides et des pleins et cela est déjà une manière de voir. Les œuvres se regarderont entre elles et le spectateur aura peut-être la joie d'assister à des rencontres de formes, de couleurs, d'éclats, ou il sera déçu mais averti que quelque chose là pense, se développe qu'il ne perçoit pas. Joie de la découverte, ou soupçon d'une opposition à ce que lui-même peut concevoir d'une situation de la peinture et de la sculpture aujourd'hui. L'exposition *Von da an* (À partir de là, titre inspiré par l'œuvre que Buren réalisait au musée en 1975) semble bien inviter, au moins par son titre, à poser un tel regard sur l'époque. Double regard finalement : celui qu'en 2017 l'on porte sur les cinquante dernières années, et celui que ces années ont pu porter sur les œuvres qui les ont précédées.*

Alors, l'œil inquiet, avide, à l'état sauvage, fouille dans la salle presque sombre, plus sombre en tous cas que les autres espaces du musée Abteiberg. De longues vitrines de bois clair sont disposées le long des deux murs formant l'angle opposé à celui par lequel on entre. Les murs sont blancs, vides. La salle est solennelle où se trouve exposé à l'horizontal le portfolio offert par Albers en 1974 au musée. Les lithographies sont fragiles et imposent cette modalité d'exposition.

L'œil glisse sur les feuilles, lisses elles-mêmes, mises à distance par la vitre. Soudain, l'œil sensible au qui-vive de l'œuvre accroche une ligne. Une forme se lève, courbe la surface en un volume instable. Plusieurs fois, l'œil revient à la feuille plane couchée derrière la vitrine, suit la ligne blanche détachée sur un fond coloré et uni. Sous son activité, l'effet de découpe est bientôt transformé en tors ; alors un volume, fictif, naît. Ainsi l'œil est toujours en train d'accommoder, mis en mouvement par le jeu des lignes et des surfaces, alerté par le tranchant d'une découpe. Il ne s'agit pas seulement de produire un effet optique, mais de transformer la vision en une géométrie instable, presque vivante, géométrie de la surface, des traits et de la couleur.

En 1974, le portfolio faisait son entrée dans les collections du musée mais le directeur J. Cladders ne l'exposera pas. C'était pourtant une pierre angulaire du projet de nouveau musée et en 1982 lors de l'ouverture, le portfolio restera clos dans les réserves. Un tel paradoxe ne s'explique pas, mais il a force lui-même d'expliquer le musée, son projet et son programme, peut-être ses contradictions.





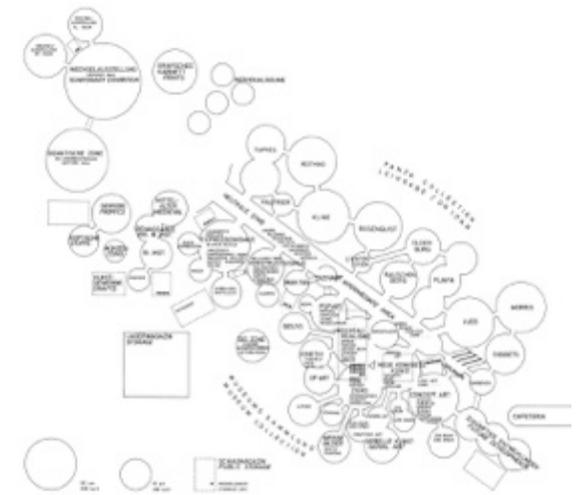
Albers, *Schaukasten* (Vitrine), 1934

Pour que l'œuvre d'Albers ait un sens, qu'elle opère sur celui qui la regarde son office de transformation de la vue en regard, il faut que celle-ci soit accrochée, qu'elle se stabilise un instant dans un corps afin que le corps arrêté, la vue stabilisée, le mouvement passe dans l'œuvre, dans son dessin et ses couleurs. Or dans le nouveau musée construit par Hollein, la stabilité géométrique des murs nécessaire à celle du corps est rejetée au profit d'une diagonale. Le musée ainsi donne à voir des œuvres dans des conditions qui ne permettent pas d'en éprouver la magie. L'œuvre d'Albers et le sort qui lui est réservé dans un premier temps, est emblématique. Redisons les choses : l'œuvre d'Albers impose un espace délimité, une architecture et un environnement stables et neutres afin que l'instabilité de la couleur et des lignes devienne non seulement perceptible mais dynamique dans sa relation avec le corps. Le corps doit être fixé, ancré dans le sol pour que la couleur et les lignes le fassent voyager dans un autre espace, pour qu'il vole. En d'autres termes, il faut la stabilité du réel pour que la forme symbolique du tableau opère sur l'imaginaire du spectateur. Albers en donnant un portfolio entraînant des conditions particulières d'exposition, qui, finalement est plus un document qu'une œuvre véritable, a peut-être lui-même exacerbé le paradoxe. Toutefois, Cladders aurait pu acheter un tableau entre 1972 et 1982. Le paradoxe est ainsi révélateur, selon moi, du hiatus entre le moderne et le contemporain. Cladders par sa formation, certainement par ses goûts, était moderne, ce dont témoigne son attachement à l'œuvre d'Albers. Certainement, le musée était conçu comme une continuité du moderne au contemporain, continuité emblématiquement assurée par l'œuvre d'Albers

ici (plus que celle de Fontana, par exemple, qui dans un autre registre occupe aussi cette position d'intermédiaire entre la modernité historique et la postmodernité). Le paradoxe n'est pas tant d'exposer à

l'horizontal des œuvres dont l'effet repose sur leur visibilité puisqu'avec un peu de concentration l'effet est produit. Le paradoxe est bien celui de la continuité entre le moderne et le contemporain telle que la postmodernité a pensé et conçu le moderne. Ainsi Cladders n'établira pas cette continuité dans l'accrochage. Pour expliquer cet échec, il faut revenir en arrière, faire un peu d'histoire.

En 1967, J. Cladders prend la direction du musée municipal qui est hébergé dans un grand pavillon bourgeois. Le musée a des collections d'art ancien et moderne (notamment expressionniste). Cladders va, au fil d'expositions monographiques, développer la collection, faire entrer dans celle-ci de l'art contemporain. En plus de la peinture et de la sculpture, la collection accueille des objets, des expériences, des traces d'action, des instructions. Certaines expositions confrontent l'art contemporain et l'art ancien et moderne. Carl André est ainsi exposé avec des œuvres de Daumier. (La démarche de Cladders est en cela proche de celle de Willem Sandberg, directeur du Stedelijk Museum d'Amsterdam, musée d'art moderne, dont le « trésor » moderne préservé en partie contre la destruction des nazis est, après guerre, complétée par des œuvres contemporaines. À chaque fois, plutôt que de proposer des ruptures et donc une histoire, ces directeurs alternent ou confrontent des temps.) La collection s'agrandit et il faut un lieu plus grand. En 1972 un projet de création d'un nouveau musée est adopté et la construction est con-



Hollein, *Projet pour le musée*, 1972

fiée à H. Hollein. Cladders travaille étroitement avec l'architecte. Le nouveau musée correspondra aux critères du nouvel art contemporain : le spectateur est actif, sa quête éveille la présence des œuvres. Le musée est enfin livré en 1982. Mais Cladders n'installe pas les œuvres de la collection comme c'était prévu. Le programme de l'anti-musée, comme l'appelait Cladders, n'est pas réalisé.

Réfléchissant à l'esprit moderne, J. Cassou dans *Les Sources du XXe siècle*<sup>1</sup>, le caractérisait comme ce qui a permis de voir les œuvres de différents lieux, de différentes époques. Ainsi la peinture et la sculpture s'élevaient des particularismes du style grâce à des œuvres qui regardaient de nouvelles formes. Le cubisme et le fauvisme auront ajouté au répertoire des formes la statuaire africaine et océanienne ainsi que les masques. L'extension moderne de la peinture et de la sculpture naissait de là.

Mais dans le musée contemporain la confrontation ou la rencontre n'est pas le fait des œuvres. Elle est l'opération du musée lui-même, de son directeur, du commissaire d'exposition, voire de l'architecte.

Dans le musée de Mönchengladbach, devenu musée Abteiberg, construit par Hollein, on entre depuis la terrasse qui longe des hangars au toit de zinc. Une tour domine l'ensemble. De la terrasse donc, on plonge par des escaliers au cœur du musée, comme l'on descendrait dans une mine. Le hall est vaste, blanc, ouvert avec déjà des œuvres exposées. La salle forme une vaste diagonale au plafond soutenu par des piliers et éclairée de néons en zigzag. L'espace, loin d'être lisse et continu est rythmé, syncopé. Ainsi est-on entré dans la grotte blanche. Sur les côtés des salles plus petites s'ouvrent, des escaliers montent, d'autres descendent. Les échappées sont nombreuses, ouvertes et vastes. Ici aussi l'œil doit s'accommoder. Un tableau au mur l'attire vers la droite mais, s'y dirigeant, il découvre un objet dans un recoin qu'il n'avait pas vu. De cet angle, un nouvel espace sollicite le marcheur. Par ailleurs, l'enveloppe extérieure aux toits triangulaires de zinc ne laissant rien deviner du volume intérieur, c'est donc l'esprit vierge, sans l'imaginaire d'un parcours possible, sans ressources spatiales que l'on va de salle en salle. Finalement la désorientation est totale puisque s'y ajoute celle du temps, les œuvres les plus anciennes étant regroupées au fond, hormis certaines plus anciennes encore qui dialoguent avec les œuvres contemporaines. Les pièces contemporaines n'aident pas non plus parce qu'on ne sait plus où elles commencent et où elles se terminent. L'œil est en mouvement, mais le mouvement n'est pas celui des œuvres, il est celui du musée, de l'accrochage et du bâtiment. Ainsi à l'ouverture et la rencontre modernes dont parlait Cassou succède la désorientation de l'anti-musée de l'art contemporain.

À l'opposé de l'œuvre d'Albers, intime et sollicitant le regard dans ce qu'il a de plus subjectif, on trouve dans une salle du haut, huit grands tableaux au gris monochrome de Richter. Les tableaux, comme des stèles silencieuses, se regardent. Le spectateur sent que sa présence est indésirable, qu'il y a là quelque dieu qu'il dérange. Toutefois il s'obstine, instruit du jeu optique, pense qu'ici aussi l'œuvre se joue de la vue. Il s'approche. Les tableaux sont neutres, peints de manière à ne créer aucun effet, tous peints presque à l'identique. Ainsi que des tableaux en retrait, ils ne semblent plus concernés par le monde vivant de la peinture, la couleur grise leur servant de vitrine. Ils offrent leur calme dédain à l'œil désabusé du passant.

---

<sup>1</sup> Jean Cassou, *Les Sources du XXe siècle*, 1960, réédition Paris, R.M.N., 1990, voir p.44.

Finalement, à la pointe de l'art moderne, Albers soutenait l'imaginaire du tableau à l'aide d'illusions optiques, quand, à la pointe du contemporain, Richter et ses monochromes gris, annule tout imaginaire, reconduit l'absolu moderne à la littéralité d'une surface sans couleur. Entre les deux, se déploie le paradoxe de la rupture moderne que le contemporain s'ingénie à recouvrir sous le mot d'ordre, désorienté, d'un retour au réel.



Richter, *Grau* (4 sur 8), 1975 (n°367-1 à 367-8 du catalogue raisonné)

## Théâtre - La Commune (Aubervilliers)



### Dom Juan

de Molière, mis en scène par Marie-José Malis  
(novembre 2017)

*Dom Juan ! Si Marie-José Malis y vient, avec une joie sauvage, dit-elle, c'est qu'elle est une énigme. Pièce moderne, heurtée, fiévreuse et méchante et burlesque, qui connut toutes les censures ! Quelques semaines après Tartuffe pour écrire une telle chose, à l'image sans doute de l'énigme Molière dans son siècle : le libertin traducteur de Lucrèce ; le courageux, admirable Molière, dansant sur la corde du pouvoir, et la pièce frissonnante, comme un débat que l'on dirait pré-marxiste tenu avec l'idéologie et la croyance. Dom Juan le dynamiteur des constructions humaines, l'homme des événements purs, l'homme des rencontres qui ne deviendront jamais récits mais pures fulgurances et déchets. « Il m'a semblé soudain que notre temps avait en particulier besoin de ce mythe-là. De son courage. Et de la littéralité de son rire libérateur. De sa dés-illusion ferme et active, de ce sol moderne, de ces airs de liberté qui encore nous attendent. En avant, donc, avec le méchant bel homme libérateur. Celui qui dit : « vous qui avez connu par moi le désir, vous n'avez plus besoin de moi. Vivez donc. »*

## Patrick Sourd : Les éblouissements d'un Dom Juan sans futur (Les Inrockuptibles) <sup>1</sup>

Transformant le "Dom Juan" de Molière en un spectacle fleuve où chaque seconde est jouissance, Marie-José Malis acte de la fin du mythe du héros libre-penseur dans une splendide épiphanie théâtrale.

S'agissant de *Dom Juan* de Molière, on sait gré à Marie-José Malis de commencer par déshabiller la cage de scène pour que l'espace même de la représentation soit un relai des promesses érotiques de la pièce. Corps alangui enlaçant les spectateurs d'une simple avant-scène qui pénètre à jardin dans la salle, la sensualité du geste scénographique donné au plateau s'accorde à l'impudeur des dégagements laissés à vue vers les coulisses à cour et à la mise à nu de la machinerie.

Comme un premier blasphème dans cette pièce où l'on ne cesse d'en appeler au Ciel, on devra se contenter dans ce théâtre qui ne croit ni à Dieu ni à diable de la très matérialiste présence d'un acteur intervenant dans les cintres pour que l'inquiétant ballet des perches métalliques suffise à incarner un courroux divin qui s'amplifie à chaque nouvelle provocation de Dom Juan.

### *Une subtile musicalité mozartienne*

A la justesse de l'effeuillage de la fabrique théâtrale s'ajoute le désir de ramener le texte à la source de ses mots. S'affranchissant de la vaine course des répliques, le parti pris de Marie José Malis acte du déploiement des vertiges de la pièce en s'immisçant dans les profondeurs de chacune de ses phrases. Sans parler d'un théâtre souhaitant se mesurer au lyrisme de son double mozartien, le spectacle se réclame d'une musicalité subtile qui l'accompagne de scène en scène et multiplie ses lignes de fuites en puisant à Giya Kancheli, Darius Milhaud, Bach, Beethoven et Schubert pour ne citer qu'eux.

Pas question pour autant d'en faire une messe laïque. C'est l'idée d'une comédie tourmentée infusant dans les troubles chaos de notre époque qui guide Marie José Malis. Amoureuse offensée dans sa dignité, Elvire nous chavire, plus libre que jamais dans l'interprétation à fleur de peau de Sylvia Etcheto. Sganarelle (Olivier Horeau) hérite sans ambiguïté des fastueuses marges de manœuvre offertes par la Commedia dell'arte. Puisqu'il est en guerre contre tout ce qui enferme les êtres, Dom Juan (Juan Antonio Crespillo) devra payer de sa personne en n'étant jamais à l'abri de se prendre des claques de la part de son valet.

S'amusant de cette légèreté populaire en pleine lumière pour régler les rapports, Marie-José Malis se refuse à dresser sur un piédestal l'éveilleur des consciences et le militant du désir qu'est Dom Juan. Avoir raison contre tous, ne suffit plus à faire de vous un héros quand on reste un gentil-homme jouissant de tous ses privilèges. C'est son incapacité à s'engager pour combattre la misère du monde qui condamne aujourd'hui Dom Juan à sa relégation. Mais comment faire le deuil de cette révolte qu'il incarne et que l'on continue de nommer liberté de penser ?

---

<sup>1</sup> <http://www.lesinrocks.com/2017/11/20/scenes/la-commune-les-éblouissements-dun-dom-juan-sans-futur-111011185/>

## **Pièce d'actualité n°9 : Désobéir**

conçue et mise en scène par Julie Berès, avec Lou-Adriana Bouziouane, Charmine Fariborzi, Hatice Ozer, Séphora Pondi  
(Novembre 2017)

*La metteuse en scène Julie Berès cherche davantage à sonder les rêves et les révoltes de jeunes femmes du 93. Entre fidélité et refus du poids de l'héritage, entre désirs immenses et sentiments d'impasse de l'époque, s'interroge le rapport à l'idéal, à l'amour, à la croyance, à la justice et à la violence tel qu'il se construit pour chacune d'elle.*

La pièce se conclut sur cette déclaration : « Je voudrais une vie où j'arrive à tenir quelque chose jusqu'au bout. »

## **Le Misanthrope ou la conquête du courage**

d'après Molière, mis en scène par Maxime Chazalet, avec Louise Brinon, Lili Dupuis, Hugo Eymard, Raphaëlle Grélin, Émilie Hériteau, Justin Jaricot  
(décembre 2018)

*Où en sommes-nous de notre rapport à la négativité ? Comment sortir d'un état de guerre contre soi-même, contre les autres ? Le texte de Molière propose le parcours d'un homme en quête d'absolu. Alceste ne supporte plus ce qu'il voit dans la Cour : la manière dont les hommes vivent entre eux, guidés par leurs intérêts personnels, empêtrés dans l'opinion molle et le persiflage. À la loi du paraître, il oppose le courage du cœur. Mais sa tentative s'obscurcit, car il ne l'envisage qu'à l'extérieur du monde. Il a le fantasme du désert, comme lieu pur où l'homme apparaîtrait débarrassé de ses masques, dans la nudité de la vérité. Son intransigeance lui aurait-elle fait manquer l'objet de son désir ? Loin de contredire l'intuition d'Alceste – qui cherche, sans relâche, à établir des rapports sincères – les positions des autres personnages lui rendent justice. Elles montrent au contraire que la quête du bon-heur, de la vraie vie, ne coïncide jamais avec la satisfaction personnelle ou le « paraître joyeux ». Sans sombrer dans le relativisme mou ou le jeu des compromissions, leurs trajectoires nous posent cette question brûlante : comment vivre dans le monde ?*

Le spectacle, conçu d'après Molière, insérait différents textes (de Hölderlin, Musset et Pasolini). Voici d'où provenait l'insert-Musset.

### **Alfred de Musset : Extrait de *La confession d'un enfant du siècle* (1836)**

Trois éléments partageaient la vie qui s'offrait aux jeunes gens : derrière eux un passé à jamais détruit, s'agitant encore sur ses ruines, avec tous les fossiles des siècles ; devant eux l'aurore d'un immense horizon, les premières clartés de l'avenir ; et entre ces deux mondes... quelque chose de semblable à l'Océan qui sépare le vieux continent de la jeune Amérique, je ne sais quoi de vague et de flottant, une mer houleuse et pleine de naufrages, traversée de temps en temps par quelque blanche voile lointaine ou par quelque navire soufflant une lourde

vapeur ; le siècle présent, en un mot, qui sépare le passé de l'avenir, qui n'est ni l'un ni l'autre et qui ressemble à tous deux à la fois, et où l'on ne sait, à chaque pas qu'on fait, si l'on marche sur une semence ou sur un débris.

Voilà dans quel chaos il fallut choisir alors.

Or, du passé, ils n'en voulaient plus ; l'avenir, ils l'aimaient, mais quoi ? Il leur restait donc le présent, l'esprit du siècle, ange du crépuscule, qui n'est ni la nuit ni le jour ; ils le trouvèrent assis sur un sac de chaux plein d'ossements, serré dans le manteau des égoïstes, et grelottant d'un froid terrible. L'angoisse de la mort leur entra dans l'âme à la vue de ce spectre moitié momie et moitié fœtus.

Quand on leur disait : « Peuple, tu es revenu des erreurs qui t'avaient égaré ; tu as rappelé tes rois et tes prêtres » ; ils répondaient : « Ce n'est pas nous ; ce sont ces bavards-là. » Et quand on leur disait : « Peuple, oublie le passé, laboure et obéis », ils se redressaient sur leurs sièges, et on entendait un sourd retentissement. C'était un sabre rouillé et ébréché qui avait remué dans un coin de la chaumière. Alors on ajoutait aussitôt : « Reste en repos du moins ; si on ne te nuit pas, ne cherche pas à nuire. » Hélas ! ils se contentaient de cela.

Mais la jeunesse ne s'en contentait pas. Il est certain qu'il y a dans l'homme deux puissances occultes qui combattent jusqu'à la mort ; l'une, clairvoyante et froide, s'attache à la réalité, la calcule, la pèse, et juge le passé ; l'autre a soif de l'avenir et s'élançait vers l'inconnu.

Un sentiment de malaise inexprimable commença donc à fermenter dans tous les cœurs jeunes. Condamnés au repos par les souverains du monde, livrés aux cuistres de toute espèce, à l'oisiveté et à l'ennui, les jeunes gens voyaient se retirer d'eux les vagues écumantes contre lesquelles ils avaient préparé leur bras. Tous ces gladiateurs frottés d'huile se sentaient au fond de l'âme une misère insupportable. Les plus riches se firent libertins ; ceux d'une fortune médiocre prirent un état et se résignèrent ; les plus pauvres se jetèrent dans l'enthousiasme à froid, dans les grands mots, dans l'affreuse mer de l'action sans but. Des membres des différents partis, il n'en était pas un qui, en rentrant chez lui, ne sentît amèrement le vide de son existence et la pauvreté de ses mains.

En même temps que la vie du dehors était si pâle et si mesquine, la vie intérieure de la société prenait un aspect sombre et silencieux ; l'hypocrisie la plus sévère régnait dans les mœurs.

Tout d'un coup, chose inouïe, dans tous les salons de Paris, les hommes passèrent d'un côté et les femmes de l'autre ; et ainsi, les unes vêtues de blanc comme des fiancées, les autres vêtues de noir comme des orphelins, ils commencèrent à se mesurer des yeux.

Les hommes, en se séparant des femmes, avaient chuchoté un mot qui blesse à mort : le mépris ; ils s'étaient jetés dans le vin et dans les courtisanes. L'amour était traité comme la gloire et la religion ; c'était une illusion ancienne.

Ainsi les jeunes gens trouvaient un emploi de la force inactive dans l'affectation du désespoir. Se railler de la gloire, de la religion, de l'amour, de tout au monde, est une grande consolation, pour ceux qui ne savent que faire ; ils se moquent par-là d'eux-mêmes et se donnent raison tout en se faisant la leçon. Et puis, il est doux de se croire malheureux, lorsqu'on n'est que vide et ennuyé.

En sorte que les riches se disaient : Il n'y a de vrai que la richesse ; tout le reste est un rêve ; jouissons et mourons. Ceux d'une fortune médiocre se disaient : Il n'y a de vrai que l'oubli ; tout le reste est un rêve ; oublions et mourons. Et les pauvres disaient : Il n'y a de vrai que le malheur ; tout le reste est un rêve ; blasphémons et mourons.

Alors le pauvre a séché ses larmes, il a dit à sa femme de se taire, à ses enfants de venir avec lui, et il s'est redressé sur la glèbe avec la force d'un taureau. Il a dit au riche : Toi qui m'opprimes, tu n'es qu'un homme ; et au prêtre : Tu en as menti, toi qui m'as consolé.

Si le pauvre, ayant bien compris une fois que les prêtres le trompent, que les riches le dérobent, que tous les hommes ont les mêmes droits, que tous les biens sont de ce monde, et que sa misère est impie ; si le pauvre, croyant à lui et à ses deux bras pour toute croyance, s'est dit un beau jour : Guerre au riche ! à moi aussi la jouissance ici-bas, puisqu'il n'y en a pas d'autre ! à moi la terre, puisque le ciel est vide ! à moi et à tous, puisque tous sont égaux ! ô raisonneurs sublimes qui l'avez mené là, que lui direz-vous s'il est vaincu ?

# SÉMINAIRE

Théâtre La Commune (Aubervilliers) - Samedi 10h-13h / 15h-18h

## Séance du 27 janvier 2018 : *Architecture, poésie*

### Architecture

Présentation-discussion du projet général « *L'espace du commun - Comment les gens vivent : ici et là-bas ?* » : ses enjeux, sa méthodologie et sa présentation lors de l'atelier-Architecture.

Ses enjeux :

- Le statut d'exception de l'habitat des ouvriers étrangers en France.
- La vie réelle des ouvriers étrangers : l'alternative entre foyer, résidence sociale et squat.
- Pour une alliance entre habitants et architectes.
- Pas de projet sans enquête, pas d'enquête sans projet.
  - o Sortir de l'école d'architecture et enquêter sur une situation sociale réelle.
  - o Interroger la capacité des architectes à travailler avec et au service des habitants.
  - o Explorer et donner à voir l'idée qu'un bâtiment tel qu'un foyer constitue, en tant que lieu de vie collectif, un rayonnement territorial.
  - o Rééquilibrer l'enseignement du *commoditas* (l'usage) de la triade albertienne.

### Poésie

Pour construire la forme scénique de mise en écoute de la poésie que nous proposerons en mai 2018, il s'agirait de savoir identifier la ou les décisions qui commandent au montage textuel que nous essaierons d'édifier.

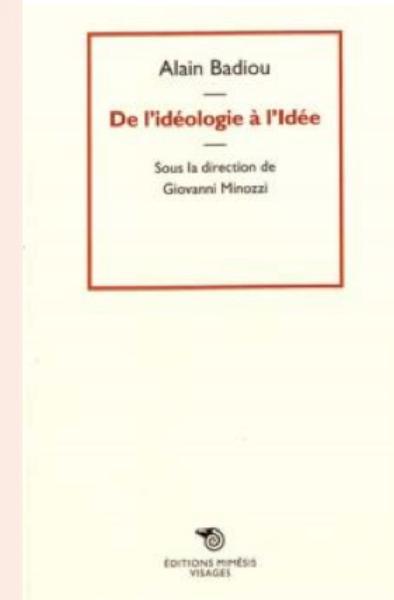
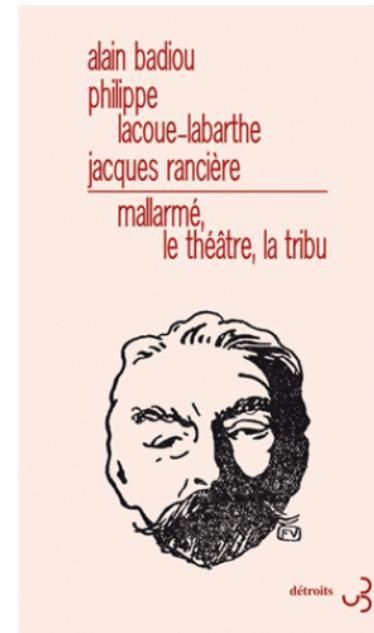
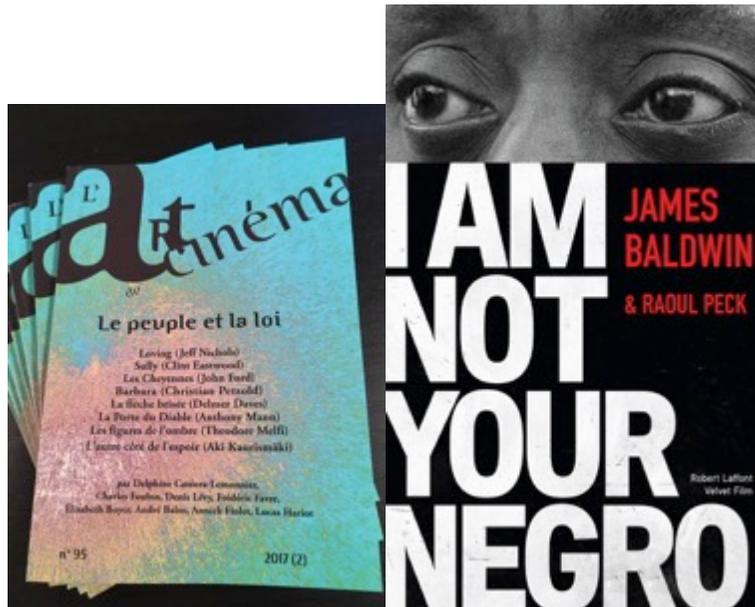
Un montage s'appuie sur une décision préalable, que le montage lui-même n'est pas contraint de montrer, dé-montrer, dé-monter, mais dont il ne peut faire abstraction comme principe de référence aux mouvements internes qu'il déploie. Deux orientations à ce point : la façon dont un poème entretient un rapport avec une éthique, et ce qu'il permet de deviner de la consistance possible d'un collectif.

### Suite du calendrier

- Samedi 17 février 2018 : *Théâtre, Musique*
- Samedi 31 mars 2018 : *Cinéma, Amérique latine*
- Samedi 21 avril 2018 : *Europe, Chine*

# ACTUALITÉS

Parutions : *Cinéma, poésie, théâtre, philosophie*



## Cinéma

L'art du cinéma : *Le peuple et la loi* (n° 95)

<http://www.artcinema.org/article353.html>

*Le peuple est cette part de la population qui se constitue autour d'un principe d'égalité et de justice, contre ou en dehors de l'État. Les films de ce numéro spécifient cette opposition sous la forme de la résistance de gens à des lois qui entravent injustement leur vie. C'est en effet l'objet de Sully, où un pilote d'avion qui a sauvé ses 150 passagers se retrouve sur un banc d'accusation ; de Loving, dans lequel un couple de couleurs différentes impose son amour devant une loi raciste ; de Hidden Figures, qui montre comment la nécessité scientifique abolit la ségrégation à la NASA ; de*

Barbara, où une femme médecin surveillée par la Stasi choisit malgré tout de rester travailler dans son pays ; enfin dans L'autre côté de l'espoir, un petit collectif se forme en Finlande pour protéger un réfugié syrien menacé d'expulsion. Trois westerns qui rendent universelle la résistance des Indiens à la colonisation (Devil's Doorway, Broken Arrow et Cheyenne Autumn) nous rappellent par ailleurs que le thème n'est nouveau ni dans l'histoire, ni dans le cinéma.

### Sommaire

- Le peuple et la loi | par L'art du cinéma
- Le western, les Indiens et la loi : *Cheyenne Autumn (Les Cheyennes)*, de John Ford ; *Devil's Doorway (La porte du diable)*, d'Anthony Mann ; *Broken Arrow (La flèche brisée)* de Delmer Daves | par Denis Lévy
- "Dites au juge que j'aime ma femme." : *Loving*, de Jeff Nichols | par Delphine Catéora-Lemonnier
- Trois femmes dans la lumière : *Hidden Figures (Les figures de l'ombre)*, de Theodore Melfi | par Frédéric Favre
- Le serment d'Hippocrate, loi du peuple : *Barbara*, de Christian Petzold | par Elisabeth Boyer
- "Nous avons fait notre travail !" : *Sully*, de Clint Eastwood | par Charles Foulon
- Les lois de l'hospitalité : *L'autre côté de l'espoir*, d'Aki Kaurismäki | par André Balso, Elisabeth Boyer, Frédéric Favre, Annick Fiolet, Charles Foulon, Lucas Hariot et Denis Lévy

### James Baldwin : *I am not your negro*

Dans ses dernières années, le grand écrivain américain James Baldwin a commencé la rédaction d'un livre sur l'Amérique à partir des portraits de ses trois amis assassinés, figures de la lutte pour les droits civiques : Medgar Evers, Malcolm X et Martin Luther King Jr. Partant de ce livre inachevé, Raoul Peck a reconstitué la pensée de Baldwin en s'aidant des notes prises par l'écrivain, ses discours et ses lettres. Il en a fait un documentaire – salué dans le monde entier et sélectionné aux Oscars – aujourd'hui devenu un livre, formidable introduction à l'œuvre de James Baldwin. Un voyage kaléidoscopique qui révèle sa vision tragique, profonde et pleine d'humanité de l'histoire des Noirs aux États-Unis et de l'aveuglement de l'Occident.

### Extraits

- « La question n'est pas de savoir ce qui se passe pour les Noirs ici, pour la population noire ici, mais la vraie question, c'est ce qui va se passer pour ce pays... »
- « C'est un très grand choc pour vous de découvrir que le pays où vous êtes né, auquel vous devez la vie et votre identité, n'a pas créé, dans tout son système de fonctionnement réel, la moindre place pour vous. »
- « Je suis sûr que les Américains blancs n'ont rien du tout contre les Noirs, mais ce n'est pas la question. La question, c'est vraiment une sorte d'apathie et d'ignorance qui est le prix de la ségrégation. C'est ce que signifie la ségrégation. Vous ne savez pas ce qui se passe de l'autre côté du mur parce que vous n'avez pas envie de le savoir. »
- « Ce n'est pas un problème de race. Le problème, c'est de savoir si vous acceptez ou non de regarder votre vie, d'en prendre la responsabilité et puis de vous mettre à la changer. Cette grande maison occidentale dont je viens est une seule maison, et je suis un de ses enfants. »

- « L'homme blanc tire sa haie de la terreur, une terreur sans fond ni nom qui se focalise sur le Noir comme figure d'effroi, sur une entité qui n'existe que dans son esprit. »
- « Jusqu'à ce qu'arrive le moment où nous, Américains, nous, le peuple américain, serons capables d'accepter ce que je dois accepter – entre autres que mes ancêtres sont blancs et noirs et que, sur ce continent, nous essayons de forger une nouvelle identité pour la quelle nous avons besoin des uns des autres, que je ne suis pas un pupille de l'Amérique, pas un objet de charité missionnaire, que je suis un de ceux qui ont construit le pays ; jusqu'à ce moment-là, il n'y aura guère d'espoir pour le rêve américain, car les gens qu'on empêche d'y participer l'anéantiront par leur simple présence. »
- « Dans ce pays se superposent depuis si longtemps que c'en est dangereux deux niveaux d'expérience. Le premier se trouve dans les images de Gary Cooper et de Doris Day : deux des plus grotesques plaidoyers d'innocence que le monde ait connus. Le second, souterrain, indispensable et dénié peut se résumer au ton et au visage de Ray Charles. Il n'y a jamais eu de réelle confrontation centre ces deux niveaux d'expérience. »
- « Ce que les Blancs doivent faire, c'est essayer de trouver au fond d'eux-mêmes pourquoi, tout d'abord, il leur a été nécessaire d'avoir un "nègre", parce que je ne suis pas un "nègre". Je ne suis pas un nègre, je suis un homme. Mais si vous pensez que je suis un nègre, ça veut dire qu'il vous en faut un. Si je ne suis pas un nègre, ici, et que vous l'avez inventé, si vous, les Blancs, l'avez inventé, alors vous devez trouver pourquoi. Et l'avenir du pays dépend de cela, de si oui ou non le pays est capable de se poser cette question. »

## Poésie

### Jean-Claude Pinson : *Où va la poésie ?*

Revue *Critique* 2017/11 (n° 846)

*S'ils s'inquiètent de leur art, les poètes, trop souvent dédaigneux à l'égard de la théorie et de la recherche universitaire, gagneraient à ne pas snober les actes de colloque. On y trouve parfois des réflexions très stimulantes. C'est le cas de la communication faite par Nathalie Quintane lors du colloque de Cerisy consacré en juillet 2014 à Christian Prigent. Elle y propose une histoire des évolutions...*

#### Extraits

- « Sortir de la littérature ? » ou l'hypothèse d'un « poétariat »
- « Sauver le sacrifice [voir le "langagement" de C. Prigent] ou le sacrifier ? » - N. Quintane : « Le sacrifice qu'il faut faire [...] pour que vive la littérature en ce début du XXI<sup>e</sup> siècle, c'est le sacrifice du sacrifice. »
- « Civisme du texte » - « La génération des années 1990 choisit d'emprunter un chemin "quenaldien", celui d'une écriture lisible et accordée au "premier venu". »
- « Christian Prigent et le sacré comme *alogon* » - « Dans l'époque qui a oublié jusqu'à l'oubli de la haine de la poésie », il assume (1995) de ne pouvoir trancher « entre un "avant-gardisme héroïsé, naïf et tambourineur" et un "scepticisme bricoleur" ».
- « De la littérature comme compromis » - « Élargir la poésie, la sortir de la seule écriture des poèmes, c'est inévitablement *composer*. »

- « Tard-venus prosateurs » - « Jugeant le poème incapable de “faire son temps” et d’en dire la noirceur et la complexité, le bariolé tragique, ils ont préféré la voie de la prose narrative aux barricades mystérieuses de la poésie. »
- « Pierre Michon et le sacré de l’écriture » - « Une prose qui élargit la poésie »...
- « Élargir la vision pour prendre en considération, au-delà du seul pré carré étiqueté “poésie” (poésie héritière des avant-gardes), l’ensemble du champ littéraire. »
- « On verra alors d’un autre œil la très grande diversité de la poésie contemporaine et ses turbulences. »
- « Il est aujourd’hui bien des auteurs étiquetés “poètes” qui s’emploient à désenclaver, à *élargir* le poème, à le retourner vers le monde, sans renoncer pour autant au sacré propre de l’écriture. »

## Théâtre

### **A. Badiou, P. Lacoue-Labarthe, J. Rancière : *Mallarmé, le théâtre, la tribu***

Jean-Christophe Bailly (Préfacier)

*Longtemps occultée, une préoccupation proprement politique traverse l'œuvre de Mallarmé. Son idée du théâtre en est le pivot et elle fut, comme telle, le motif d'un débat mémorable qui, le 25 novembre 1996, avait réuni au théâtre de l'Odéon Alain Badiou, Philippe Lacoue-Labarthe et Jacques Rancière. Le lieu, la langue, la tribu, la foule, le poème, le Livre — ce sont toutes les notions épousées par le poète que l'on retrouve, brassées comme un jeu de cartes éblouissant, à travers les propos des trois penseurs. Inédit, le texte ici publié reproduit intégralement la séance.*

## Philosophie

### **Alain Badiou : *De l'idéologie à l'idée***

Sous la direction de Giovanni Minozzi

*Depuis la fin des années 1990, la réflexion philosophique d'Alain Badiou s'oriente vers le thème de l'Idée, associée à la dialectique absolue de l'universalité créatrice. Quel est le rapport entre le rôle de la philosophie et les fameuses quatre procédures de vérité ? Pourquoi choisir de revenir sur la thématique de l'Idée dans le cadre d'une nouvelle dialectique « matérialiste » ? Ce livre essaie de répondre, sous forme d'entretien, à toutes ces questions en apportant un éclairage sur les débuts de l'activité philosophique d'Alain Badiou, marqués par les débats qui animaient le groupe des Cahiers pour l'analyse dans les années 1960. L'analyse des concepts d'idéologie et de dialectique permettra de reconstruire la généalogie de l'œuvre badiouienne.*

## Extraits

- « En définitive, ce que j'ai tenté de faire, c'est de rénover la dialectique. »
- « L'événement est non pas la proposition d'un changement de réel, mais la proposition d'un nouveau possible. »
- « Le propos qui définit le sujet n'est pas primordialement négatif. [...] La constitution du sujet est déterminée par un "oui" fondamental. [...] Par conséquent la question de la négativité se renverse puisque au fond cette négativité qui résiste au sujet est une inertie. »
- « La philosophie, c'est toujours l'endroit où se discute, en définitive, le rapport entre négation et affirmation. »
- « La subjectivation, c'est l'acceptation affirmative d'un élément de négativité. »
- « Je n'ai pas de disposition théorique établie sur le croisement entre procédures de vérités différentes. [...] Il faudrait inventer une théorie des réseaux et de l'intrication des procédures expérimentales dans des secteurs qui ne sont pas homogènes. [...] Au départ, les procédures de vérité sont des types distincts : je partirais de la séparation. »
- « L'idée finit toujours aussi par subsumer ou se projeter dans la figure d'une idéologie : c'est le moment où l'affirmatif a besoin de sa négativité. Il faut bien voir que l'affirmation, qui pour moi est le coeur des choses, est toujours entre deux négations : la négativité primordiale du soulèvement, de l'événement et de son acceptation, mais aussi la négativité de l'adversaire et du monde ambiant, c'est-à-dire ce qui maintient l'exception comme exception. »
- « La philosophie est une propagande pour les procédures de vérité. C'est-à-dire qu'elle est une propagande pour elle-même en tant qu'elle est une propagande pour ses conditions. »

## **Théâtre - La Commune : *Au programme de janvier***

### ***From The Ground To The Cloud***

conçu et mis en scène par Olivier Coulon-Jablonka, avec Julie Boris, Florent Cheippe, Hugo Eymard, Jean-Marc Layer, Malvina Plégat, Guillaume Riant...

du 9 Janvier au 21 Janvier 2018

Internet sature aujourd'hui nos existences. On nous dit qu'il inspire les utopies virtuelles mais aussi les techniques de contrôle des populations, qu'il multiplie les ouvertures au savoir mais aussi les plateformes marchandes. Et personne n'échappe à son expansion. Mais est-ce qu'on connaît les arcanes de cette industrie dite « immatérielle » ? Et comment allons-nous, sans savoir, raccorder la profusion de ces « miracles » technologiques à notre humanité ? Avec *From The Ground To The Cloud*, Olivier Coulon-Jablonka poursuit son enquête théâtrale en chassant sur le territoire des Big data. Les data centers sont « les boîtes noires du XXIème siècle », mais ils n'en n'ont pas moins besoin d'infrastructures, de sites localisés dans des villes, de machines gourmandes en énergie et en force de travail. Ces immenses hangars, où les données du web sont soigneusement conservées, dessinent alors une géographie. À la Courneuve par exemple – site découvert par la Compagnie grâce à deux habitantes qui luttèrent contre son édification. Il nous faut explorer ces nouvelles contrées. Il nous faut de nouvelles cartes de navigations pour nous y guider. Véritable invitation au voyage, ce spectacle nous plonge au cœur d'enjeux insoupçonnables...

### **Pièce d'actualité n°10 : *Les Chinois à Aubervilliers***

conçue et mise en scène par Franck Dimech, avec Jung-Shih Chou, Ting Chen, Olivier Horeau ...

du 18 Janvier au 31 Janvier 2018

Franck Dimech a entamé une enquête patiente et approfondie sur les communautés chinoises d'Aubervilliers et de Marseille dont on ne sait à peu près rien tant elles vivent repliées sur elles-mêmes. Sidérante muraille qui ne laisse paraître que les clichés dont nous nous abreuvons : bouffe, nouvel an, dragon, commerces, objets clinquants. Par cette pièce d'actualité, le metteur en scène gage qu'une autre représentation des Chinois soit permise, affranchie des préjugés que toute altérité suppose, peut-être plus trouble, plus intime, plus nue et plus tragique que le vernis ordinaire.

## Divers - Séminaire *mamuphi*



(mathématiques-musique-philosophie)  
<http://www.entretemps.asso.fr/2017-2018>

### 20 janvier 2018 (Ircam) : Philosophie contemporaine de mathématiciens

*À l'âge classique, mathématique, philosophie naturelle et métaphysique se développaient de concert. La mathématique a conquis son autonomie grâce à ce compagnonnage, mais elle a rompu ses liens historiques avec la philosophie. Or, celle-ci ne s'en est plus guère soucié, si ce n'est en surplomb et à travers une discipline désormais séparée, qui prend la mathématique comme objet d'étude fantasmé, plutôt que comme alter ego dans la puissance de pensée. Or, c'est une problématique commune qui s'impose : celle de la philosophie dans laquelle trois mathématiciens (Évariste Galois, Gian-Carlo Rota & Gilles Châtelet) se sont intensément engagés, parfois au prix de leur vie, en affrontant des questions (théoriques, sociales ou politiques) particulièrement brûlantes, et toujours en prise directe avec leur discipline.*

- Charles Alunni : *Galois philosophe*
- François Nicolas : *D'une longue marche des modernités à la lumière de la théorie de Galois*
- Catherine Paoletti : *Nombre et Consensus*
- Table ronde autour du numéro 1-4/2017 de la *Revue de Synthèse (Philosophie contemporaine de mathématiciens : Évariste Galois, Gian-Carlo Rota, Gilles Châtelet)* avec C. Alunni, Y. André, P. Cartier et R. Guitart.