

# HÉTÉROPHONIES/68

THÉÂTRE DE LA COMMUNE AUBERVILLIERS

n° 4 - février 2018

Architecture  
Cinéma  
Musique  
Peinture  
Philosophie  
Poésie  
Théâtre

# Politique

**DU 8 AU 13 MAI 2018**

**ARCHITECTURE** Antoine Balso, Guillaume Nicolas, Joaquin Villalba **CINÉMA** Rudolf di Stefano, Jacques Guiavarch, Hubert Lecat, Nicolas Neveu **MUSIQUE** Carlos Andreu, Mathias Béjean, 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, Jonathan Imbault, Christine Koetzel, Marie-José Malis, Inès Nicolas, Agathe Paysant, Gabriel Pierson, Garance Robert de Massy, 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

ORIENTATIONS.....	4
Une initiative <i>militante</i> .....	4
Thème 3 : Moderne/Contemporain ? .....	7
Planning .....	13
MAI 68 .....	14
Chronologie janvier-avril 1968 .....	14
ÉTUDES.....	16
Mathématiques – F. Nicolas : <i>Évariste Galois, ou le début des mathématiques modernes</i> .....	16
ATELIERS.....	25
Cinéma : Film-tract 1 .....	25
Chœur parlé : <i>Poèmes-68</i> .....	27
COMPOSANTES.....	30
Peinture – É. Brunier : <i>Klee et la formalisation moderne de la peinture</i> .....	30
SÉMINAIRE .....	35
Séance du 17 février 2018 : <i>Composantes Théâtre &amp; Musique</i> .....	35
ACTUALITÉS.....	38
Parutions.....	38
Cinéma .....	44
Théâtre.....	46
Divers .....	48

# ORIENTATIONS

## Une initiative *militante*

Notre initiative se distingue de mille autres qui déferlent à l'occasion des cinquante ans de Mai 68 en ce qu'elle se veut militante, doublement militante : dans ses objectifs comme dans ses méthodes.

### « Militant » ?

« Militant » désignera ici une subjectivité dont le modèle sera bien sûr politique mais qui, en l'occurrence, ne s'y réduira pas : nous ne constituons pas une organisation politique et nous n'ambitionnons nullement de le devenir à l'occasion de cette semaine, même si chacun de nous, engagé ou non dans tel ou tel projet collectif et social, aimerait que le temps soit revenu de l'organisation politique proprement dite et se considère donc, en un sens, comme militant de la reconstitution d'une politique d'émancipation.

Mais chacun de nous se pense aussi comme militant d'une cause collective spécifique : dans l'art particulier dont il se veut acteur (cinéma, théâtre, musique, poésie, architecture, peinture...). Dans tous ces domaines, chacun est porteur non seulement d'une révolte face à ce qui pour lui est proprement inacceptable (faut-il rappeler cette tautologie objective qui, subjectivement, ne l'est plus tout-à-fait : l'inacceptable, étant ce qu'on ne saurait accepter, ne saurait être déclaré en vérité et non en semblant, sans s'accompagner ipso facto d'une mise en mouvement, sans ouvrir immédiatement à des conséquences de pensées et d'actions) mais, plus encore, d'une conviction sur ce qui est à l'ordre du jour (en ce sens, l'inacceptable est toujours, peu ou prou, que ce qui est à faire ne soit pas en train d'être fait, et pas seulement que ce qui est fait ne soit pas à faire). Il est certes plus difficile de mettre au jour ce qui est à faire et n'est pas encore engagé que de critiquer ce qui est fait et ne devrait pas l'être : en ce point, nos révoltes sont nos indicateurs et nos symptômes, nullement l'alpha et l'oméga de nos tâches.

Chacun de nous se tiendra ainsi militant d'une cause spécifiée à mesure du fait qu'il aura discerné, dans telle discipline de pensée, à partir de sa révolte initiale devant l'état et le devenir de cette discipline, le travail à engager ici et maintenant pour relever cette discipline (à laquelle il s'incorpore) de l'abaissement qui la menace.

Chacun de nous est ainsi porté par une haute idée de ce que devraient être aujourd'hui le cinéma, le théâtre, la musique... et la politique ; et surtout, surtout, chacun de nous a décidé, pour son propre compte, ce que ce devoir-être entraîne pour lui : comme tâches immédiates, stratégiquement orientées par une conviction d'ensemble qu'il lui revient de mettre en œuvre.

On l'aura compris : *militants-causes-subjectivités* s'opposent ici terme à terme à *savants-critiques-objectivités*.

Ce qui pourrait aussi se dire ainsi : notre initiative est militante en ce qu'elle se constitue de part en part à l'écart des problématiques unilatéralement critiques pour se déployer sous le signe de différents programmes de travail, appropriés à chacune des disciplines à laquelle chacun de nous a décidé de s'incorporer.

## « Hétérophonies » ?

Comment des causes aussi diverses peuvent-elles coorganiser une semaine commune sans s'égarer aussitôt dans la voie romantique d'une « œuvre totale », fut-ce dans sa version raplapla contemporanéiste d'une performance mixte, ou dans la voie d'avance résignée d'une « convergence des oppositions » ?

*Hétérophonie* vient ici nommer l'hypothèse suivante : il est possible de partager des questions idéologiquement communes sans qu'il soit pour autant nécessaire de viser une stricte unification des réponses (la métaphore musicale d'une telle unification étant la *polyphonie*). Il est possible et même souhaitable que « cent fleurs s'épanouissent » à partir d'un bouquet de préoccupations idéologiques mises en commun pour peu qu'on accepte que ces cent fleurs puissent aussi bien coopérer entre elles, ou sororalement rivaliser dans leurs splendeurs respectives, voire simplement coexister tranquillement côte-à-côte.

L'essentiel devient ici : quel bouquet de questions idéologiques communes est susceptible de composer notre mesure commune, celle-là même qui nous permettra non pas de parler d'une seule voix mais de « cent voix » aptes à se comprendre, s'écouter, se répondre et dialoguer ? La métaphore, cette fois mathématique, d'une telle mesure communément partagée, est celle d'un collectif *archimédien*.

S'agissant ici plus précisément de Mai 68 interrogé du point d'aujourd'hui, notre bouquet de questions communes - cette mesure en partage qui ne se veut pas une « ligne », une réponse unificatrice mais les mêmes soucis d'ensemble - se compose de six motifs ou thèmes que nous détaillons au fil de ces bulletins.

Rappelons-les.

### Nos six thèmes ou motifs

1. **Reprendre ?** Voir l'article ad hoc dans le bulletin n°2 (décembre 2017)
2. **La singularité-68 ?** Voir l'article ad hoc dans le bulletin n°3 (janvier 2018)
3. **Moderne/Contemporain ?** Voir l'article qui suit dans ce bulletin
4. **Révolutions ?** Voir le futur bulletin n°5 (mars 2018)
5. **Hétérophonie ?** Voir le futur bulletin n°6 (avril 2018)
6. **Formalisation ?** Voir le futur bulletin n°7 (mai 2018)

## Contrepoint pictural : *La cause de la peinture pour Delacroix*

Face à l'Histoire, Delacroix peint tout d'abord, comme David et Géricault, des scènes d'actualité comme si elles étaient, par leur facture et leur format, des peintures d'Histoire. Cela donnera, après les journées de 1830, *La Liberté guidant le peuple*.

Toutefois, après 1848, Delacroix se lance dans une longue séquence de tableaux faits en plein air ou évoquant la Nature. Rien d'allégorique ici, mais la nécessité pour lui d'aller retremper sa pratique à la lumière du soleil. C'est à cette série qu'appartient le tableau *Deux vases de fleurs* (1849, Brême).

Il ne s'agit pas ici pour Delacroix de se détourner des événements de 1848. Au contraire, il s'agit d'en tenir picturalement le plus grand compte puisque, après le tournant de la République française, mobilisant ses troupes coloniales pour massacrer fin juin 48 les ouvriers parisiens (plusieurs milliers de morts), la Révolution républicaine antiféodale s'est définitivement divisée, ouvrant ainsi une tout nouvelle ère politique (voir, de Marx et Engels, *Les journées de Juin 1848*). La peinture ne pouvant plus formaliser l'exaltation des victoires populaires, prolonger la cause de la peinture, sa capacité à penser picturalement en ce nouveau temps, implique désormais un réexamen de fond en comble de ses propres procédures de formalisation.

Avec ce tableau, Delacroix reprend la nature morte classique (genre mineur) pour lui apporter au moins trois nouveautés : le bouquet fait d'abord disparaître tout élément de construction ou d'architecture (on voit à peine les pots, on ne sait sur quoi ils reposent, le bouquet est vu à la fois de face et d'en haut) ; le propos allégorique a ensuite cédé la place à la Nature dans sa généreuse spontanéité de couleurs et de gerbe ; enfin ce sont les relations entre les couleurs qui font tenir l'ensemble.



L'attitude de Cézanne, qui va acquérir une aquarelle de cette série puis la repeindre à la fin de sa vie, tend à montrer que c'est au Delacroix de cette seconde période que la modernité va se référer.

# Thème 3 : Moderne/Contemporain ?

## « Singularité » ?

Nous avons indiqué, dans le précédent bulletin, que nous disposions Mai 68 sous le signe de la *singularité*, entendue en un sens précis, éclairé par la mathématique moderne : une irrégularité ponctuelle qui, loin d'être une aberration négligeable, est cela même qui avoue la structure secrète de la situation dans son entier, plus précisément une structure *contradictoire* globalement à l'œuvre et qui donne forme d'ensemble à la situation. Ainsi il s'avère que ce qui donne à la singularité son apparence évidente d'aspérité est le fait qu'en son endroit, les deux tendances incompatibles qui structurent l'ensemble de la situation s'y confondent et deviennent localement indiscernables.

Ne retrouve-t-on pas là la « phénoménologie » ordinaire de Mai 68 - irrégularité sans raison, surgissement égaré, accident ponctuel aussi vite résorbé qu'il a surgi très vite, etc. – qui nous renvoie ainsi à la question : de quelle contradiction inapparente la singularité-68 est-elle l'aveu ?

## De quelle contradiction globale la singularité-68 est-elle l'aveu local ?

Il y a plusieurs manières d'envisager une telle contradiction.

### 1. Égalité/libertés

Dans le précédent bulletin, nous avons indiqué que la singularité-68 manifestait la vaste opposition idéologico-politique entre les notions d'*égalité* et de *liberté*, sous la forme d'un événement dont on peut légitimement soutenir qu'il a magnifié l'égalité de tous aussi bien que les libertés de chacun : dans le premier cas, le nôtre, Mai 68 est pris comme emblème de l'égal courage anonyme à repenser collectivement les questions idéologico-politiques de l'heure ; dans le second, celui aujourd'hui dominant, Mai 68 est emblématisé par Cohn-Bendit, individu libertaire statufié en Mai par les médias puis devenu voyageur du commerce libéral. En ce point de partage, il faut nécessairement aujourd'hui choisir.

### 2. Aurore/crépuscule

On peut tout également soutenir de la singularité-68 qu'elle indiscerne aurore et crépuscule, début et fin, reprise et clôture : élan réactivant le projet de révolutionner ce monde de la concurrence capitaliste et des guerres impérialistes à l'époque même où les pays « socialistes » se partageaient entre communisme de caserne (État de l'URSS) et communisme des mouvements de masse (politique de la Révolution culturelle chinoise), ou, tout au contraire, ensablement en une problématique émancipatrice tenue aujourd'hui pour définitivement stérile par la « révolution libérale » en cours.

Il va de soi que la suite de l'histoire (Histoire qui bascule en 1976 <sup>1</sup> pour engager son nouveau tour dès 1979 <sup>2</sup>) tend plutôt à valider le second terme de l'alternative. Mais, mais... la messe n'est pas encore tout à fait dite, tant du moins qu'il y aura encore des gens pour tenir la singularité en partage, tant qu'il y aura donc des gens pour soutenir que Mai 68 fait aussi jour vers ce qui doit être rendu possible aujourd'hui, contre le déferlement des « commémorations » institutionnelles de Mai 68 qui visent précisément à recouvrir cette étroite fente lumineuse.

---

<sup>1</sup> Victoire de la voie capitaliste en Chine, fin de la Révolution des œillets au Portugal, basculement des victoires politico-militaires du Vietnam et du Cambodge en des indépendances désastreuses, triomphe des dictatures militaires alliées à la CIA en Amérique latine, décomposition des Blacks Panthers (face aux coups du FBI et son déluge de drogues)...

<sup>2</sup> D'un côté Solidarnosc catholique en Pologne et République islamique en Iran, conduisant un Michel Foucault à déclarer la péremption du désir de Révolution ; de l'autre côté, le triumvirat Reagan-Tatcher-Mitterrand prenant les commandes de l'Occident pour engager cette révolution libérale qui continue, par étapes, de s'imposer...

### « Cultivons notre jardin occidental ! » versus « Choisissons notre fin du monde ! »

Tel est bien en effet l'objectif de ces innombrables solennités que les différentes institutions culturelles nous proposent cette année : nous convaincre que l'histoire est malheureusement faite de la dure alternance entre joyeux soulèvements de l'imagination collective et tristes retombées dans l'inéluctable Nature, physique et humaine !

En ce point, la résignation aux dures lois de la Nature se partage en un versant passif (« *puisque'il est avéré par 68 que tout projet politique d'émancipation politique n'est qu'un fantasme qui, à se réaliser, ne mène qu'aux crimes, cultivons notre jardin occidental !* ») et un versant actif qui peut se présenter sous sa forme archaïque fascisante (« *Viva la muerte !* ») mais également sous la forme plus contemporaine d'une bravade anarchisante : « *plutôt qu'attendre passivement l'inévitable catastrophe écologique, choisissons au moins notre propre fin du monde !* »<sup>1</sup>.

Pour qui doit lutter sur deux fronts (à la fois contre le nihilisme traditionnel de la désubjectivation et le nihilisme contemporain de la subjectivation exaltée économisant tout laborieux procès subjectif), il importe de thématiser les possibles dont 68 a pu être l'annonce et non pas l'enterrement.

### 3. Modernité/postmodernité

Soutenons que nous interrogeons aujourd'hui « 68 » (entendu au sens, plus large que le simple Mai 68 français, d'une décennie flamboyante et rouge) comme tentative de relance des différentes modernités, à commencer par la modernité politique.

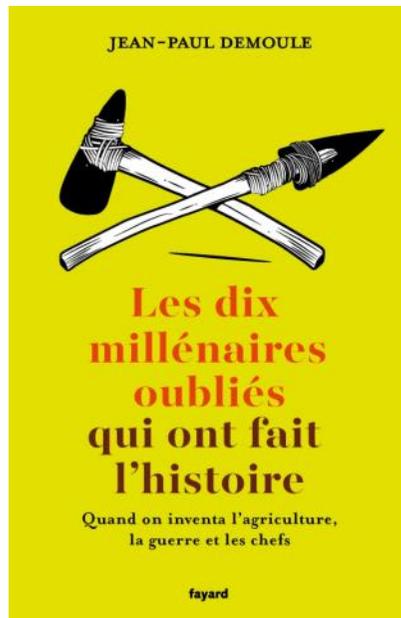
Bien sûr, la singularité-68 ayant pris nécessairement la forme immédiate d'une indécision entre reprise et déposition, on peut, légitimement et non par grossière usurpation, s'y référer tout autant comme projet de délaisser la modernité pour se convertir sans retour à un après-moderne. Cette orientation a d'abord pris le nom de *postmodernisme*, pour être ensuite suivi par bien d'autres : *hyper-modernisme*, *contemporanéisme*, *présentisme*... Par-delà le jargon, toutes ces nominations visent à nous convaincre que l'ère des modernités serait définitivement dépassé, qu'il n'y aurait plus que conservatisme et académisme à vouloir la continuer, et qu'il s'agirait désormais d'épouser étroitement un nouveau temps.

De quoi est fait ce nouveau temps ? C'est bien sûr là que les choses se corsent, mélangeant précises négativités (fin des idéologies, des grands récits, des prétentions aux absolus, des utopies criminelles,...) et confuses positivités : *plasticité* (mais que désigne-t-elle d'autre qu'un nouvel opportunisme ?), *mixité* (mais que désigne-t-elle d'autre qu'une nouvelle confusion ?), *numéricité* (mais que désigne-t-elle d'autre qu'un nouvel obscurantisme scientifique ?), *performance* (mais que désigne-t-elle d'autre que l'exhibition renouvelée de corps parlant sans idées ?), pour nous convaincre que ce nouveau temps est bien neuf et non pas – tels les « nouveaux philosophes » et l'inusable « beaujolais nouveau » - l'interminable rhabillage de vieilles badernes, de nouvelles outres pour de très vieux breuvages.



<sup>1</sup> Un récent graffiti de Nanterre formule ainsi ce nihilisme actif : « *Une autre fin du monde est possible !* ».

Marx, déjà, nous rappelait dans *Le 18 Brumaire de L. Bonaparte*, que le bourgeois français criait alors : « *Plutôt une fin effroyable qu'un effroi sans fin !* » ce dont s'est souvenu Mai 68 inscrivant sur les murs de la Sorbonne : « *Plutôt une fin effroyable qu'un effroi sans fin.* » C'est le testament policier de toute classe agonisante. »



Il est vrai qu'on ne saurait douter qu'aujourd'hui l'humanité est engagée dans un tournant majeur de son histoire. En ce point, différentes échelles historiques rivalisent pour nous suggérer l'ampleur du tournant en question : celles qui nous séparent de la Révolution française (deux siècles) , de la Renaissance (un demi-millénaire), de la fin de l'Empire romain (un millénaire et demi) jusqu'à celle qui nous sépare de la révolution du Néolithique (une petite dizaine de millénaires) <sup>1</sup>.

Remarquons déjà combien ces échelles, brassant toutes des millions d'esprits créateurs et des milliards de vies, sont difficiles à discerner à échelle d'une simple vie humaine (quelques décennies). Autant dire qu'il ne s'agit guère, pour chacun de ceux qui ne se résignent pas à l'état contemporain du monde, d'embrasser ces échelles. Et, puisque c'est *hic et nunc* et non pas *illic et tunc* <sup>2</sup> qu'il s'agit de décider les tâches restreintes qu'on va faire siennes, le choix devient bien vite forcé – si l'on exclut, bien sûr, la voie du renoncement, qu'elle prenne alors la forme accablée de l'attente passive d'un événement (inconnu, imprévisible et innommable) venant nous sauver (on connaît le destin désastreux d'un tel type de messianisme au XX<sup>e</sup> siècle) ou la forme excitée d'une conversion à la restauration des vieilles déterminations subjectives (concurrence et compétition, profits et privilèges, corporations et gangs, ...) : il nous faut bien repartir aujourd'hui du point où les modernités se sont ensablées, égarées, ou dis-soutes pour travailler à les relever en inventant leur nouvelle étape.

Rendus en ce point, nous disposons aujourd'hui de deux paradigmes opposés : celui de « l'art contemporain » et celui des « maths modernes ».

## « L'art contemporain » / « Les maths modernes »

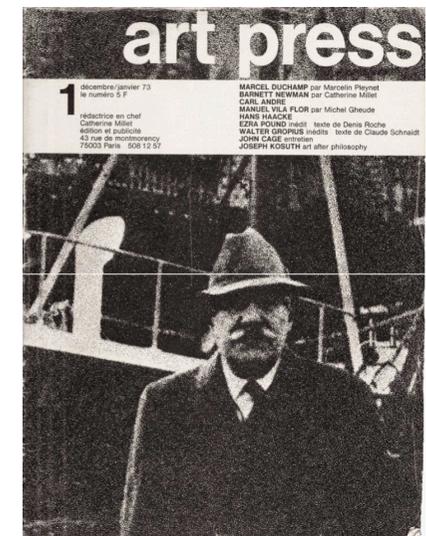
Appelons « art contemporain » ce qui se dénomme tel, par opposition déclarée à « l'art moderne ».

Entendons-nous bien : il s'agit ici d'un nom propre, et non pas d'un nom commun – « art » - associé à un adjectif qualificatif – « contemporain » - en sorte de désigner l'art de ce temps. Le nom propre désigne ici une orientation esthétique. Il est venu d'« arts plastiques » soucieux de se démarquer d'une peinture sur toile et d'une sculpture sur socle tenues pour *has been*.

Ce tournant s'est joué au cours de notre décennie 68 : commençant fin 64 par le Grand Prix de peinture décerné par la Biennale de Venise à « l'artiste » du pop-art, Robert Rauschenberg et aboutissant en France à la création fin 72 d'Art-Press (au sommaire du premier numéro : Duchamp et Cage, « l'art conceptuel » de Kosuth, Carl André et le minimalisme,...).

Cette manière d'opposer une contemporanéité artistique à un académisme et un conservatisme de la modernité va progressivement gagner les autres arts, en particulier la danse et la musique.

Le lieu n'est pas ici de détailler les axiomes constitutifs de cet « art contemporain », ses traits distinctifs sont connus de chacun. Le trait principal qui nous retient ici est son rejet global des modernités sous le mode unilaté-



<sup>1</sup> Voir *Les dix millénaires oubliés qui ont fait l'histoire*, Jean-Paul Demoule (Fayard, 2017)

<sup>2</sup> *ici et maintenant*, et non pas *là-bas et alors*...

ral de la page tournée : là où les différentes modernités artistiques s'étaient constituées en opposition aux romantismes qui les précédaient immédiatement par extensions soigneusement calibrées des classicismes antérieurs (voir Schoenberg, Klee, Giacometti...), « l'art contemporain » se déclare anti-moderne, et plus largement anti-œuvres, anti-distinction des pratiques, anti-autonomie des arts, etc. La rupture ne se veut plus bond qualitatif, extension-adjonction, émergence d'une nouvelle stratification mais délaissement, désintérêt ironique, déconstruction sarcastique du regard et de l'écoute, « fantômes de profondeur » du deuxième degré <sup>1</sup>...

À l'exact opposé et dans la même décennie, les mathématiques engagent un gigantesque effort pour renouveler de l'intérieur une modernité initiée, cent trente ans plus tôt, par l'algèbre de Galois : les noms de Grothendieck et de Langlands épinglent les programmes stratégiques de travail qui ont été ainsi engagés et qui, aujourd'hui encore, mobilisent les meilleurs mathématiciens du monde entier. Ici, nul dos tourné au travail antérieur mais d'amples refontes, de subtils déplacements, d'inattendus dépassements qui dessinent une modernité mathématique plurielle (les mathématiques sont l'unité d'une diversité : arithmétique et géométrie depuis l'origine grecque, puis algèbre, puis analyse, puis topologie...) parcourant successivement trois séquences : la première de constitution, la seconde de généralisation et de formalisation axiomatique, la troisième – en cours – de reprise extensive au point où le danger formaliste propre à la seconde étape risquait de stériliser la « longue marche » de la modernité. <sup>2</sup>

On trouvera plus loin dans ce bulletin des extraits d'un récent exposé sur l'ouverture de la modernité mathématique par l'algèbre de Galois.

### **Des trois étapes dans la longue marche des modernités...**

Les années 60 nous confrontent ainsi à une alternative – singularité oblige ! – : d'un côté le franchissement victorieux par la modernité mathématique de la stérilité formaliste qui menaçait sa seconde étape ; d'un autre côté, le dos ironiquement tourné à la modernité picturale et sculpturale par un « art contemporain » privilégiant le discours de « l'artiste » pour légitimer le dérisoire et l'insignifiance de son matériau sous forme d'un contrat léonin, prescrit au visiteur, apposant d'interminables commentaires (ces notes de bas de page en tout petits caractères qui font les pactes suspects) au néant prétentieux qui trône au centre du propos.

68 (au sens large) est aussi la singularité de cette improbable conjonction. Autant dire que 68 requiert tout un chacun de décider aujourd'hui quelle orientation de travail il se donne pour le compte spécifique des disciplines auxquelles il a décidé de s'incorporer.

On aura compris qu'à ce titre, notre semaine voudrait relancer ces questions : quelle troisième étape de la modernité musicale après l'enlisement de sa seconde étape sérielle ?, quelle troisième étape de la politique d'émancipation après l'échec de sa seconde étape (celle des États socialistes) ?, quelle nouvelle étape de la modernité cinématographique après son étape soustractive ?, quelle troisième étape de la modernité poétique apte à surmonter l'asphyxie formaliste qui la menace depuis la fin consommée de « l'âge des poètes » ?, etc.

---

<sup>1</sup> Contre les prétendus deuxième, troisième, etc. degrés du post-moderne, le moderne soutient qu'il n'y a pas de second degré : le jeu étroitement imbriqué d'un énoncé et de sa position d'énonciation est le fait même de tout véritable acte énonciateur – celui, du moins, qui ne prétend pas se réduire à cette transmission mécanique d'une information neutre n'appelant que la réponse du Sapeur Camembert : « affirmatif, mon adjudant ! ». Ainsi le détachement ironique et le ricanement sarcastique constituent non pas des « seconds degrés » mais des positions spécifiques d'énonciation tout autant que l'empathie humoristique ou la bienveillance chaleureuse...

<sup>2</sup> Notons : en France, la réforme institutionnelle dite « des maths modernes » s'engagera au moment même où ces dernières engageront leur révolution dans la révolution. Comme l'on sait, cette réforme échouera (lors même que les mathématiques créatrices réussiront leur troisième étape) car cette réforme avait unilatéralement pris modèle... sur le formalisme stérilisateur de l'étape antérieure. Retard désastreux donc...

## Pour ne pas céder sur l'essentiel, à quoi précisément renoncer ?

Pour engager un tel examen - circonstancié pour chaque discipline particulière (la politique, chaque art concerné... ) : il y a des modernités plutôt que « La Modernité » tout autant qu'il y a des libertés plutôt que « La Liberté » -, on pourrait alors partir de la question suivante sur laquelle la modernité algébrique nous éduque : pour ne pas céder sur l'essentiel et relancer la donne au lieu même d'un élan ensablé, il faut renoncer<sup>1</sup> à un point précis, qu'il faut soigneusement délimiter. Autrement dit, la reprise de l'élan pourra étendre la problématique antérieure à condition, comme le formulait Lacan, de s'accepter « pas-toute » ; il y aura forcément une part qui choit, un pan du désir antérieur qui devra être abandonné pour mieux se convertir aux nouvelles perspectives.

On peut proposer, pour exemple canonique d'un tel renoncement circonstancié, la conversion moderne du désir algébrique qui va s'opérer sous le nom de Galois : pour ressusciter une algèbre classique devenue moribonde à force de buter, depuis des siècles, sur l'impossibilité de résoudre par radicaux les équations algébriques de degré supérieur ou égal à 5, Galois déplace l'intérêt algébrique d'un tel problème, autant dire le désir d'algèbre ; il transfère l'objet de ce désir, jusque-là focalisé sur l'ancienne résolution des équations, vers la nouvelle structure des groupes. Reproblématisant ainsi la question héritée de l'algèbre classique, il dégage un nouvel univers, peuplé d'« objets » neufs qui continuent, aujourd'hui encore (environ deux cents ans plus tard) d'être au cœur du travail algébrique.

Mais l'envers de ce geste est de désactiver l'ancien intérêt algébrique pour les « formules par radicaux », telle celle  $\frac{-b \pm \sqrt{b^2 - 4ac}}{2a}$  que tout élève apprend à l'école ; ce type d'expression, s'avérant en effet avoir perdu beaucoup de son intérêt, ne constitue plus le cœur moderne du travail algébrique.

Au total, convertir le désir d'algèbre en le refondant sur de nouveaux objets (les « groupes ») aptes à étendre le monde de l'algèbre impose de défétichiser les anciens objets (« formules par radicaux » résolvant les équations polynomiales) de l'algèbre classique.

À cette lumière, comment nos deux orientations précédentes se distinguent-elles ? Sur quoi ne veulent-elles pas céder ? À quoi, pour cela, sont-elles prêtes à renoncer ?

### « La figure de l'artiste » ou « la beauté à l'œuvre » ?

En première approche, on dira :

- « l'art contemporain », ne voulant pas céder sur ce qui pour lui constitue l'essentiel - la figure de « l'artiste »<sup>2</sup>, grossièrement héritée d'un romantisme primaire - renonce à ce qui pour lui est accessoire : « la beauté » (d'où que « l'art contemporain » évalue désormais ses productions – il ne s'agit plus d'œuvres – à l'aune d'un partage entre « intéressant » et « inintéressant ») ;
- à l'inverse, les différents désirs de modernité, ne voulant pas céder sur l'essentiel – en arts, précisément sur la beauté (le nom même des vérités possibles en arts) qu'il s'agit de réactiver face à l'académisme - renoncent au cas par cas sur tel ou tel point précis :
  - o qui ainsi, en musique, renonce par exemple à la tonalité pour ne pas céder sur l'harmonicité, au thématisme pour ne pas céder sur l'expressivité, à la métrique pour ne pas céder sur la discursivité musicale ;

<sup>1</sup> du latin *renuntio, renuntiare* qui désigne une annonce *seconde*, une annonce *en retour*...

<sup>2</sup> L'art contemporain inverse l'axiome classique (« *l'art fait l'artiste* ») et pose : « *c'est l'artiste qui fait l'art contemporain* ». À la question : « *mais alors, qu'est-ce qui fait l'artiste ?* », « l'art contemporain » répond : « *c'est la Nature... ou Dieu... et l'argent !* ».

- qui, en peinture, renonce par exemple à la figuration pour ne pas céder sur la figure, à la perspective pour ne pas céder sur la surface toilée, au genre formaté pour ne pas céder sur l'aire du tableau ;
- qui, en cinéma, renonce par exemple au scénario pour ne pas céder sur la narration, à la personnification pour ne pas céder sur les figures, à la représentation pour ne pas céder sur le montage...

Et ne s'agit-il pas tout autant, en politique, de renoncer par exemple au Parti pour ne pas céder sur l'organisation, à l'intériorisation de l'État pour ne pas céder sur le pouvoir populaire, à l'avant-garde de classe pour ne pas céder sur la liaison de masse ?

### **Ni nostalgie, ni mélancolie, ni activisme !**

Comprenons bien qu'il s'agit ici de véritables renoncements, non de mues déposant naturellement leurs vieilles peaux, qu'il s'agit donc, cas par cas, d'un arrachement subjectif courageusement décidé que nous appelons « conversion du désir ».

Le corollaire de tels renoncements, c'est donc nécessairement un cortège de périls subjectifs classiquement répertoriés. Retenons-en trois, qui se retrouvent naturellement au rendez-vous du cinquantième anniversaire de Mai 68 : la nostalgie, la mélancolie et l'activisme.

- Appelons *nostalgie* - le moins grave des trois périls - la tristesse qui accompagne la perte de l'objet désiré : le désir est toujours vif mais l'ancien objet désiré a disparu. La nostalgie de 68 tiendra ici à un désir intact de révolutions aux temps où toute révolution émancipatrice fait concrètement défaut. Le point subjectif devient ici : comment relancer le désir politique si son « objet » ne doit plus être centralement l'objet-*révolution*, fut-il révolution de type nouveau ?
- Appelons *mélancolie* - ici, comme la clinique nous l'enseigne, le péril devient mortel - l'accablement subjectif de qui n'éprouve plus aucun désir face à l'objet jadis désiré et toujours là. <sup>1</sup> La mélancolie de 68 tiendra ici à ces questions désabusées qu'un Michel Foucault adressait en 1979 : « *mais les révolutions de notre jeunesse étaient-elles aussi désirables qu'on pouvait jadis le croire ?* ». On pressent qu'ici, la cause est définitivement perdue, et ne peut plus déboucher que sur une résignation désobjectivée - « *Carpe diem ! Cultivons notre jardin !* » - ou sur une page définitivement tournée - voir le dernier Foucault s'occupant désormais d'un *prendre-soin-de-soi*...
- Appelons enfin *activisme* - la cause inusable du moteur à deux temps *soulèvements/retombées, luttes/trahisons, révoltes/votes*... - le renouvellement sans fin de l'objet du désir. Un tel rapport activiste à 68 est illustré par une récente tribune d'Alain Krivine sur les commémorations programmées - « *Et bien non, nous n'allons pas enterrer Mai 68 !* » <sup>2</sup> - qui thématise 68 comme un ensemble de grèves et de luttes, d'autant plus indéfiniment renouvelables qu'elles sont présentées séparées de toute déclaration politique singulière, ce qui autorise l'immobile (mais du moins non-renégat) Krivine à conclure qu'il nous faut refaire 68, en réussissant cette fois à coordonner les luttes pour susciter un véritable pouvoir des travailleurs. On reconnaît là les formules bien connues de l'activisme - le mythe inusable de *la convergence des luttes anticapitalistes* - qui lui garantissent que son désir restera d'autant plus insubmersible qu'il se réfugiera dans une incantation critique.

### **Vers l'élaboration de programmes de travail...**

À l'occasion des cinquante ans de 68, notre semaine voudrait constituer un tout autre type de subjectivité collective : ni nostalgique, ni mélancolique, ni activiste, mais le partage de travaux s'attachant à reprendre ce qui doit l'être de chacune des modernités à l'ordre du jour, l'entrelacement, fraternellement hétérophonique, de programmes de travail, à la fois épars (selon la diversité intotalisable des pratiques concernées) et commensurables (selon un questionnement idéologique en partage, celui-là même qu'on détaille ici).

<sup>1</sup> La nostalgie des visages aimés disparus, la mélancolie face aux visages présents qu'on ne sait plus aimer...

<sup>2</sup> *Le Monde*, 24 janvier 2018

# Planning

<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>
<b>10h</b>	<b>Étude</b>	Maths	Maths	<b>Architecture Peinture</b>	Maths	Maths	
<b>11h</b>		Politique	Politique		Politique	Politique	
<b>12h</b>	<b>Ateliers</b>	<b>4 ateliers</b>	<b>4 ateliers</b>	<b>4 ateliers</b>	<b>4 ateliers</b>		
<b>13h</b>	déjeuner						
<b>14h30</b>	<b>Ateliers</b>	<b>4 ateliers</b>	<b>4 ateliers</b>	<b>Poésie</b>	<b>4 ateliers</b>	<b>Politique</b>	<b>Clôture</b>
<b>16h</b>		Rencontre	Rencontre		Rencontre		
<b>17h30</b>	pause						Pot
<b>18h</b>	<b>Spectacle</b>	Jazz	[ à déterminer ]	Hétérophonie	Théâtre	Film	
<b>19h</b>	dîner						
<b>19h15</b>		Pot	A.G.	A.G.	A.G.	A.G.	
<b>20h45</b>							
<b>21h</b>	<b>Soirée</b>	<b>Ouverture</b>	<b>Concert</b>	<b>Cinéma</b>	<b>Théâtre</b>	<b>Politique</b>	

[ Ateliers : Architecture – Chœur parlé – Cinéma – Théâtre ]

Légende des lieux :

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

# MAI 68

## Chronologie janvier-avril 1968

1968	France			International	Divers	Musique et autres arts
	du côté des étudiants	du côté des ouvriers	politique			
Janvier	8 janvier : Missoffe chahuté à Nanterre	17 janvier : Manif ouvrières à Redon 26 janvier : Bagarres à Caen	2 janvier : création du PCMLF	5 janvier : Début du <i>Printemps de Prague</i> 15 janvier : Au Japon, affrontements des Zengakuren contre la police à l'occasion de l'arrivée d'un porte-avions US 23 janvier : arraisonnement du navire espion américain le <i>Pueblo</i> par les Nord-Coréens 27 janvier : fondation du parti travailliste israélien 31 janvier : Offensive du Têt par le FNL vietnamien	17 janvier : fin de la convertibilité du dollar en or	8 janvier : fondation du Collectif <i>Change</i> (poésie) 12 janvier : conférence d'Adorno (« L'art et les arts ») au Collège de France (Paris) à laquelle assiste Paul Celan.
Février			21 février : Journée anti-impérialiste	17-18 février : Manifestations à Berlin contre la guerre du Vietnam	6-18 février : JO de Grenoble (Killy...)	Affaire Langlois (Cinéma-thèque)
Mars	22 mars : Occupation à Nanterre <sup>1</sup>	18 mars : Affrontements à Redon avec la police	Création par l'UJC(ml) du MSLP (Mouvement de soutien aux luttes du peuple) 30-31 mars (Paris) : Premier congrès	Chine : Après le « contre-courant de février », dernier épisode de la GRCP... <sup>2</sup> 16 mars : massacre à My Lai (Vietnam) de 500 civils 21 mars : Suharto (Indonésie) – Bataille de Karamé (Jordanie) 25 mars : programme du FBI (J. Edgar Hoover) contre les Blacks Panthers <sup>3</sup>	15 mars : Éditorial du Monde « <i>Quand la France s'ennuie...</i> » <sup>1</sup> 30 mars : Réforme du SMI, création des DTS	<i>Le Bon, la Brute et le Truand</i> de Sergio Leone <i>Il est cinq heures, Paris s'éveille</i> (J. Du-tronc) Mort de Carl Dreyer

<sup>1</sup> Occupation de la salle des conseils de l'Université de Nanterre (où Daniel Cohn-Bendit était étudiant en sociologie). Enjeu : la Cité des filles fermait à 22h...

<sup>2</sup> La *Révolution culturelle* (GRCP) a commencé au printemps 1966.

<sup>3</sup> Programme *Cointelpro* (*Counter Intelligence Program*) :

25 mars : « Il faut faire comprendre aux jeunes Noirs modérés que, s'ils succombent à l'enseignement révolutionnaire, ils seront des révolutionnaires morts ».

3 avril : « Ne vaut-il pas mieux être une vedette sportive, un athlète bien payé ou un artiste, un employé ou un ouvrier [...] plutôt qu'un Noir qui ne pense qu'à détruire l'establishment et qui, ce faisant, détruit sa propre maison, ne gagnant pour lui et son peuple que la haine et le soupçon des Blancs ? »

			des CVB (Comités Vietnam de Base)	31 mars : Suspension américaine des bombardements sur le Vietnam ; Johnson offre des négociations, acceptées le 1° avril ⇒ pourparlers à Paris « Mars polonais », durement réprimé		(20 mars)
Avril			Jeu­di 25 avril : Juquin (député PCF et membre de son C.C.) est expulsé de Nanterre aux cris de « Judas Juquin ! » et « Lecanuet du PCF ! » Dimanche 28 avril : L'exposition pro-américaine sur le Sud-Vietnam (44 rue de Rennes) est détruite par les CVB aux cris de « FNL vaincra ! »	2 avril : attentat par Andreas Baader et Gudrun Ensslin (RFA) 4 avril : assassinat de Martin Luther King (USA) 6 avril : Bobby Hutton (Black Panther) meurt au cours d'une fusillade avec la police (USA) 11 avril : Johnson signe la loi sur les droits civiques (USA) 11 avril : attentat contre Rudi Dutschke (RFA) 11 avril : Le Général Jarulezki devient ministre de la Défense (Pologne) 11 avril : le Parti communiste de Tchécoslovaquie proclame « la voie tchécoslovaque vers le socialisme » 29 avril : Zengakuren et paysans japonais contre les États-Unis (Okinawa)	Début des Shadoks à la télévision... Sortie des <i>Barjots</i> de Jean Monod <sup>2</sup> lundi 29 avril : 1° exposé d'Alain Badiou sur <i>Le concept de modèle</i> (Ens, salle Dussanne) <sup>3</sup>	Festival de Royan <sup>4</sup> <i>Hair</i> (Broadway) Sortie en France de <i>La Planète des singes</i>

<sup>1</sup> Pierre Vianson-Ponté (*Le Monde*) : « Ce qui caractérise actuellement notre vie publique, c'est l'ennui. Les Français s'ennuient. Ils ne participent ni de près ni de loin aux grandes convulsions qui secouent le monde. La guerre du Vietnam les émeut, mais elle ne les touche pas vraiment. [...] Le conflit du Moyen-Orient a provoqué une petite fièvre au début de l'année dernière. [...] Les guérillas d'Amérique Latine et l'effervescence cubaine ont été, un temps, à la mode. [...] La jeunesse s'ennuie. Les étudiants manifestent, bougent, se battent en Espagne, en Italie, en Belgique, en Algérie, au Japon, en Amérique, en Égypte, en Allemagne, en Pologne même. [...] Les étudiants français se préoccupent de savoir si les filles de Nanterre et d'Antony pourront accéder librement aux chambres des garçons. [...] Quant aux jeunes ouvriers, ils cherchent du travail et n'en trouvent pas. [...] Le Général de Gaulle s'ennuie. »

<sup>2</sup> Enquête ethnologique (l'auteur était disciple de Claude Lévi-Strauss) sur les bandes de jeunes : les jeunes interprèteraient la lutte des classes comme des conflits de génération...

<sup>3</sup> La seconde séance, prévue le lundi 13 mai, n'aura pas lieu...

<sup>4</sup> Création de *Trajectoires* de G. Amy, *Le temps restitué* de Barraqué, *Nuits de Xenakis*...

# ÉTUDES

## Mathématiques – F. Nicolas : *Évariste Galois, ou le début des mathématiques modernes*

### Introduction

De quelle manière la modernité mathématique s'est-elle constituée en reprise de la mathématique classique, déplaçant les problèmes qu'elle lui léguait pour leur construire une solution neuve qui s'écarte de la résolution attendue ?

On examinera, pour ce faire, la théorie de Galois qui, autour de 1830, révolutionne l'algèbre et donne ainsi le signal d'une mutation mathématique d'ensemble (géométrie, arithmétique, analyse...) dans laquelle nous sommes toujours.

On sera attentif à ce qui a précédé cette « résurrection » (cette révolution moderne est en effet intervenue dans un climat de morosité mélancolique où les plus grands mathématiciens de l'époque, à l'aune de la Restauration politique alors triomphante, tenaient leur discipline pour définitivement saturée) comme à la « longue marche » de la modernité mathématique qui l'a suivie.

On distinguera pour ce faire trois grandes périodes de la modernité algébrique : la première (Galois <sup>1</sup>) de constitution, la deuxième (Artin <sup>2</sup>) d'abstraction généralisatrice (qui côtoiera les impasses formalistes), la troisième (Grothendieck <sup>3</sup>), toujours en cours, véritable révolution dans la révolution moderne, qui engage une reprise victorieuse de l'ensemble des mathématiques modernes au moment même où se met en place, institutionnellement cette fois, une « réforme des maths modernes » destinée par contre à échouer.

On s'attachera à dégager quelques-uns des gestes de pensée au principe de cet élan moderne - *réduplication, renversement, dualisation, extension, adjonction* et *renoncement* – porté par la conviction suivante : les militants aujourd'hui des différentes modernités peuvent s'encourager des victoires remportées par les mathématiques modernes depuis les années 60.

Ce qui suit est extrait du texte d'un récent exposé fait au séminaire *mamuphi* (20 janvier 2018)

---

<sup>1</sup> Évariste Galois (1811-1832)

<sup>2</sup> Emil Artin (1898-1962)

<sup>3</sup> Alexandre Grothendieck (1928-2014)

## ***D'une longue marche de la modernité musicale, à la lumière de l'algèbre galoisienne***

texte complet : <http://www.entretemps.asso.fr/Nicolas/2018/Galois.htm>

vidéo : <https://www.youtube.com/watch?v=HxMBQXOW7g0>

### **Résumé de l'exposé**

Les mathématiques modernes naissent autour de 1830 avec la théorie de Galois qui révolutionne l'algèbre en repensant l'équation polynomiale comme correspondance entre corps (de résolution) et groupes (de permutations) de ses racines. Ce faisant, Galois résout une crise algébrique des équations irréductibles (qui, par bien des points, s'apparentait à l'antique crise arithmétique des nombres irrationnels <sup>1</sup>) et arrache ainsi les mathématiques <sup>2</sup> au climat désabusé qui y dominait depuis un demi-siècle <sup>3</sup> pour les engager sur ce que Grothendieck nommera, un siècle et demi plus tard, « une longue marche », toujours en cours. <sup>4</sup>

Quel type de modernité mathématique émerge ainsi dans les « extensions et groupes de Galois » ? Comment, en algèbre, configurent-elles l'opposition du classique et du moderne ? Ce renversement de l'algèbre (où désormais le polynôme structure le produit de ses zéros en groupe stable au lieu de le disperser en résolutions individuelles) peut-il intéresser aujourd'hui de tout autres types de modernités, ensablées dans leurs propres saturations, à commencer par la modernité musicale, engagée par Schoenberg, mise à mal après 1968 par la postmodernité et, depuis la mort de Carter et de Boulez, tenue pour forclosée par la plasticité contemporaine de la performance, du mixage et de la numéricité ? À quelles conditions serait-il possible de reprendre la longue marche de ces modernités (politiques, artistiques, amoureuses...) aux points mêmes où une mélancolie résignée <sup>5</sup> les a abandonnées ?

L'hypothèse sera qu'un certain style *galoisien* de pensée peut ici nous éclairer, nous guider et nous encourager. Nous en thématiserons, pour ce faire, les caractéristiques suivantes : *réduplication* (de l'énonciation), *renversement* (de la problématique), *dualisation* (des corrélations), *extension* (d'ensemble), *adjonction* (élémentaire) et *renoncement* (circonscrit), soit au total la gerbe de six gestes :

---

<sup>1</sup> Tout de même que l'équation algébrique  $P(x)=0$  s'avère n'être pas toujours résoluble algébriquement (c'est-à-dire par radicaux), l'équation arithmétique  $a^2+b^2=n^2$  s'était avérée pour les Grecs n'être pas toujours résoluble arithmétiquement (c'est-à-dire sur les rationnels, les seuls nombres alors existants) : ainsi, si  $3+4$  l'est bien (car  $n=\sqrt{25}=5$  est rationnel), par contre  $1+1$  ne l'est plus (car  $n=\sqrt{2}$  est irrationnel).

<sup>2</sup> Au moins à deux reprises (830, Al-Khawârizmî ; 1830, Galois), l'algèbre a ainsi joué un rôle proprement *stratégique* dans le développement et l'unification des mathématiques toutes entières : en 830, comme création d'un troisième continent, médiateur entre les continents arithmétique et géométrie, disjoints depuis la crise des irrationnels (toute grandeur géométrique n'équivaut pas à une quantité numérique) et dogmatiquement séparés par Aristote (les démonstrations ne doivent pas circuler entre les deux) ; en 1830, comme relance, par inversion, du croisement algèbre-géométrie, au fondement, deux siècles plus tôt, du cartésianisme : là où Descartes interprétait algébriquement la géométrie, Galois interprète géométriquement l'algèbre (le « groupe de Galois » a pour paradigme naturel des symétries spatiales).

<sup>3</sup> Laplace, 21 septembre 1781 : « *La mine [de la géométrie] est presque déjà trop profonde, et, à moins qu'on ne découvre de nouveaux filons, il faudra tôt ou tard l'abandonner.* »  
Cauchy, 14 novembre 1811 : « *L'arithmétique, la géométrie, l'algèbre, les mathématiques transcendantes sont des sciences que l'on peut regarder comme terminées, et dont il ne reste plus à faire que d'utiles applications.* »

<sup>4</sup> On peut ainsi dire de l'événement « Algèbre de Galois » ce que Marx dira de l'événement « Commune de Paris » : « *la plus grande mesure qu'elle ait prise, c'est sa propre existence* ».

<sup>5</sup> C'est Michel Foucault qui, à la fin des années 70, en a donné le « la » dépité en déclarant que, désormais, la révolution politique n'était plus désirable...

1. *Rédupliquer* (ou *dialectiser*) l'énoncé du problème dans son énonciation : Galois, en établissant la pensée algébrique dans ce qu'elle ne connaît pas de l'inconnue sans plus la cantonner à ce qu'elle peut en connaître (c'est-à-dire à l'équation formalisant les relations connues de l'inconnue), dispose ainsi l'énonciation algébrique sous le signe même de l'inconnaissable qu'elle étudie. <sup>1</sup>
2. *Renverser* (ou *retourner*) l'ordre du problème en sorte de ressaisir le point où l'on bute comme la ressource d'où repartir : Galois « groupe » les racines algébriquement indiscernables pour mieux travailler la structure même de leur ambiguïté. <sup>2</sup>
3. Somme toute, *dualiser* (ou *reciproquer*) les deux faces du problème en les saisissant dans l'unité dialectique de leur opposition, dans l'ambiguïté duale de leur séparation <sup>3</sup> : Galois, prolongeant l'algébrisation cartésienne de la géométrie, géométrise l'algèbre des polynômes en sorte qu'on puisse interpréter et formaliser chacune en l'autre. Cette dualité (ou *reciprocité*) des rôles est au cœur de la dimension fonctorielle de la « correspondance de Galois » : fonctorialité (contravariante) entre extensions de corps et réductions de groupes.
4. *Étendre*, soit sortir de l'impasse par le haut en créant de nouvelles notions qui autorisent l'*extension* du domaine de travail : Galois, reliant la résolubilité de l'équation à son corps de résolution, explore les extensions de corps (donc de la situation constituante) qui vont autoriser de nouvelles possibilités.
5. Pour mettre en œuvre cette extension, *adjoindre* : Galois invente ce faisant la méthode si puissante de l'adjonction-extension. <sup>4</sup>
6. *Last but not least*, accepter de payer le prix du nouvel espace étendu en *renonçant* à ces premières motivations qu'il devient rétroactivement possible de caractériser comme une sorte de *stade juvénile* de la discipline : ainsi Galois défétichise <sup>5</sup> le millénaire désir algébrique de résolubilité. <sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Ce geste galoisien suggère qu'aujourd'hui, prolonger les différentes modernités impliquerait de les rédupliquer, c'est-à-dire de constituer une nouvelle conception proprement *moderne* des modernités et non plus seulement une conception *moderniste* (qui majore unilatéralement la rupture du moderne avec le classique) ou *classiciste* (qui, à l'inverse, majore unilatéralement sa continuité avec le classique), *contemporanéiste* (celle des visions nihilistes du moderne qui actuellement déferlent) ou *romantique* (voir, par exemple, ce « *romantisme révolutionnaire* » prôné dès les années 60 par Henri Lefebvre), voire *baroque* (tentant, selon une inspiration ultimement religieuse, d'incorporer la modernité à la tradition de l'Un et du Tout cosmique). Tout de même qu'Adorno posait qu'une philosophie de la musique *moderne* se devait d'être une philosophie *moderne* de la musique (et non pas une philosophie traditionnelle), tout de même que la mathématique pose qu'une reprise de l'algèbre *moderne* (galoisienne) se doit d'être une reprise *moderne* de l'algèbre (s'entend : axiomatisée et géométrisée), tout de même un programme de reprise de toute pensée *moderne* se devait d'être un programme *moderne*, sachant que ce que veut exactement dire « programme moderne » pourrait ici s'éclairer d'un examen comparé des différents programmes mathématiques depuis Galois : ceux de Klein (Erlangen, 1872), de Hilbert (1900), de Langlands (1967), de Grothendieck (*Esquisse d'un programme*, 1984)...

<sup>2</sup> En un certains sens, ce geste étend le geste même de l'algèbre s'il est vrai, comme l'écrivait Descartes dans sa *Géométrie*, que « *faire venir une équation pour résoudre un problème* », c'est « *le considérer comme déjà fait* ».

<sup>3</sup> Galois, traitant l'ambiguïté non plus comme négativité en impasse mais comme structure positive de départ, inverse le sens des inférences et ce faisant les dualise (au sens catégoriel du terme où l'on passe d'une catégorie à sa duale par inversion des morphismes).

<sup>4</sup> 130 ans plus tard, Paul Cohen s'inspirera explicitement de ce geste galoisien pour étendre, par *forcing*, une situation de départ en lui *adjoignant* un élément générique. Ce faisant, Cohen construira un système de nomination par polynômes qu'on peut concevoir comme des sortes de *polynoms*.

<sup>5</sup> Olivier Debarre (2015) : « *Les mathématiciens du temps de Galois ont considéré que ces critères de résolubilité des équations de degré premier ne donnaient pas une réponse qu'ils estimaient satisfaisante à la question. [...] La théorie de Galois, très en avance sur son temps, [...] ne correspondait pas à ces attentes. Et ce n'est que beaucoup plus tard que le monde mathématique a commencé à réaliser que la théorie de Galois allait bien au-delà du problème, somme toute très artificiel, de la résolution par radicaux des équations algébriques. Galois avait en fait propulsé tout le domaine de l'algèbre dans un nouveau monde [...]. De nos jours on s'est rendu compte qu'il est bien plus important de savoir calculer le groupe de Galois d'un polynôme plutôt que de savoir s'il est résoluble par radicaux.* »

<sup>6</sup> Pour mesurer l'ampleur du renoncement galoisien, rappelons que l'algèbre a tiré son nom propre du mot arabe « réduction » (*al-jabr*) pour constituer ainsi ses équations dans l'horizon de cette réductibilité... à laquelle Galois l'incitera, un millénaire plus tard, à renoncer. Qu'un tel renoncement, nécessaire à la refondation de l'algèbre, ait dû prendre des

Au total, Galois contribue ainsi à l'histoire mathématique de ces révolutions où une notion de prime abord privative se retourne en socle affirmatif pour de nouveaux élans : l'*inconnu* (Al-Khawârizmî), l'*irréductible* (Galois), l'*irrationnel* (Dedekind), l'*infini* (Cantor), le *non-euclidien* (Riemann), l'*invariant* (Klein), l'*incomplétude* et l'*indécidable* (Gödel), l'*irrégulier* (Hironaka), l'*indiscernable* (Cohen), l'*infinitésimal* (Robinson, Conway), le *non-commutatif* (Connes), etc., toutes notions qui font bien sûr écho à l'*inconscient* (Freud).<sup>1</sup>

Tout ceci ne constitue-t-il pas une étonnante ressource *mamuphique* pour ceux qui, ne cédant pas sur leur désir de modernité musicale<sup>2</sup>, devront, tôt ou tard, reconverter la dimension soustractive et ascétique de sa séquence fondatrice (*a*-tonalité, *a*-thématisation et *a*-métricité) en la figure affirmative et expressive d'une troisième séquence<sup>3</sup>, extrayant par le haut la composition moderne de son enlisement constructiviste (sérialisme) ?

## Attendus

### De l'algèbre...

Un précédent travail sur la théorie de Cohen (*forcing*) avait mis en évidence une généalogie ascendante Cohen→Galois, explicitée par Paul Cohen au début de son exposition canonique du concept de forcing : « *La situation est analogue à la construction de l'extension d'un corps formée en adjoignant la racine d'une équation irréductible  $f(x)=0$ .* » (*Set Theory and the Continuum Hypothesis*, Benjamin/Cummings, p. 113)

S'engager dans un travail algébrique au long cours sur la théorie de Galois pose cependant un problème spécifique : l'algèbre est en effet le lieu de ce que René Guitart appelle « la lettre aveugle », autant dire le lieu d'un calcul peu stimulant pour des intellectuelles non mathématiques.

Ainsi dans la « pulsation géométrie-algèbre » (R. Guitart), l'intellectualité musicale s'inspire-t-elle plus volontiers de la géométrie – disons : de la figure géométrique et du diagramme.

La musique dispose en effet de sa propre algèbre (elle s'appelle *solfège*), de ses propres lettres (elles s'appellent *notes*), disons : de son propre ordre symbolique par formalisation littérale si bien que, sauf à déléguer ses calculs à l'algèbre (voie de l'informatique musicale), la musique a un imaginaire plus naturellement tourné vers le géométrique, le figural, le diagrammatique.

Il est vrai cependant que *mamuphi* est l'unité dialectique de deux voies :

---

décennies n'est que trop naturel, tout comme de nos jours le nécessaire renoncement de la politique émancipatrice de l'égalité à son ancienne prétention scientifique (*matérialisme historique*) ne saurait s'opérer en un éclair – il est vrai que lui manque encore la face affirmative, extensive et enthousiasmante, d'une recomposition galoisienne.

<sup>1</sup> Dans chacun de ces cas, le négatif concerné devient symptôme d'une possibilité de type nouveau qui ne peut voir le jour dans le cadre du dispositif existant si bien que le travail de conversion du négatif s'apparente ici à l'aveu d'un secret longuement gardé : la symétrie de groupe que l'irréductibilité de l'équation recouvre (Galois), la singularité à portée globale que l'irrégularité apparente dissimule (Hironaka), etc.

<sup>2</sup> ceux-là donc qui n'envisagent nullement de devenir Amfortas, capitulant face au Klingsor contemporain et, qui s'attachent, tel Gurnemanz avant que l'événement-Parsifal ne vienne ressusciter la subjectivation-Kundry, à transmettre la flamme par quelque œuvre d'entretemps...

<sup>3</sup> Ce nouveau moment moderne devra trouver comment s'inspirer du « tournant géométrique » engagé par les mathématiques dans les années 60 : il est en effet frappant qu'au moment même où bien des modernités s'enlisent, celle des mathématiques, par contre, engage sa propre mutation à grande échelle. Ainsi, si la constitution des modernités face aux classicismes peuvent s'éclairer de la mathématique de Galois, la continuation de ces modernités face au contemporain devra sans doute s'éclairer de la mathématique de Grothendieck et de Langlands (le « programme de ce dernier, symptomatiquement daté de 1967, ne suggérerait-il pas que le temps des programmes pourrait être revenu pour les différentes pensées modernes : non plus certes, comme dans les années 20, les programmes esthétiques des avant-gardes mais plutôt des programmes *stratégiques* de travail ?)

1. la voie de l'application : celle où un problème musical trouve sa résolution par application mathématique ;
2. la voie des *raisonances* théoriques : celle des correspondances, des analogies, éventuellement des fonctorialités.

L'algèbre correspond plus naturellement à la voie-application car le calcul y est plus central - l'algèbre n'est-elle pas le site paradigmatique du calcul mathématique (même si, comme on va le voir, Galois révolutionne cette caractérisation de l'algèbre) ?

Étudier la théorie de Galois fait exception à cette réserve concernant l'algèbre car il s'agira ici, dans un premier temps, d'en étudier surtout la naissance (tout comme j'ai pu étudier la naissance de l'algèbre en général dans ce qui pouvait encore s'appeler légitimement « monde arabe » - Bagdad, 830 – ce qui m'a amené à soutenir que la langue arabe avait constitué le berceau de l'algèbre).

Étudier la naissance d'une théorie, c'est en effet non pas tant s'en saisir pour examiner ce qu'elle éclaire en aval d'elle-même qu'examiner ses conditions d'émergence, l'éclairer donc du point de son amont : comment a-t-elle pu se constituer, par quels gestes de pensée ?

Il va donc s'agir pour nous, au moins dans un premier temps, d'examiner la théorie moins dans son développement détaillé et la sinuosité de ses démonstrations que dans ses audaces constituantes, ses courages de pensée, ses élans pour dépasser les obstacles.

### **D'une singularité algébrique dans la théorie de Galois...**

L'intérêt spécifique de cette théorie de Galois est en effet que les obstacles vont s'avérer être « franchis » sans qu'ils soient pour autant effacés ou dissous : ici les équations algébriques qui font obstacle à la résolution par radicaux vont bien rester définitivement irréductibles, irrésolubles donc ! Mieux, la théorie va démontrer que l'obstacle est bien infranchissable « par radicaux », que les racines de l'équation irréductible vont bien définitivement rester « hors-champ » de l'algèbre des nombres rationnels. Mais, en montrant que l'obstacle est ainsi bien réel, en démontrant le point de réel de l'impasse, la théorie va subsumer la situation donnant forme au problème. Elle ne va donc pas effacer l'impasse ; elle ne va pas détruire ou percer le mur qui la barre ; ce n'est pas non plus que la théorie va sortir de l'impasse en sautant, tel Icare, par-dessus le mur pour mieux ensuite le laisser derrière soi, l'abandonner à son sort d'obstacle localisé, le délaisser comme terrain inapproprié de jeu, comme dédale stérile pour la pensée. C'est plutôt qu'en comprenant le réel de cette impasse, l'impossible à franchir, la théorie va comprendre où situer cette impasse dans le champ global dont elle est l'impasse propre.

Ainsi l'impasse trouve sa solution en étant non pas minorée mais majorée : comme point réel d'une situation globale ; l'impasse ici, loin d'apparaître comme un égarement circonstanciel – une erreur d'aiguillage –, va valoir comme singularité au sens d'Hironaka c'est-à-dire comme faisant symptôme ponctuel d'une structure globale inapparente. L'impasse, ainsi comprise comme impasse réelle et nécessaire, et non plus comme défaut de connaissances ou de méthodes, *avoue un secret* de la situation globale.

C'est à ce titre que, en ces temps d'impasse pour bien des pensées, cette expérience-Galois peut s'avérer, pour nous non-mathématiciens, tout-à-fait précieuse.

Elle incite d'abord à distinguer deux sortes d'impasses :

- des impasses *conjoncturelle* ou impasses *par défaut* (« faute de ceci ou de cela, on n'a pas encore trouvé le moyen de se faufiler ») ;
- des impasses *structurelles* ou impasses *de structure*, lesquelles ouvrent alors à deux voies possibles :
  - o celle de l'abandon et du déplacement procédant du diagnostic suivant : « la voie étant définitivement bouchée, il nous faut aller voir ailleurs » ;

- celle d'une mutation d'ensemble qui associe conversion des désirs, élargissement des problématiques et nouvelle vision d'ensemble – je propose de la nommer : passage d'un stade *juvénile* à un stade *adulte* de la problématique en question.

Galois est le nom d'un tel passage, d'une telle mutation dont tous les mathématiciens aujourd'hui conviennent de dire qu'elle est la mutation de la mathématique *classique* en la mathématique *moderne*.

Prenons donc la théorie de Galois (1830) comme le geste fondateur de la modernité mathématique, un peu comme les *Thèses sur Feuerbach* (1845) et le *Manifeste du parti communiste* (1848) de Marx le sont pour la modernité politique ou les opus 10 (2° quatuor, 1908) à 21 (*Pierrot lunaire*, 1912) de Schoenberg le sont pour la modernité musicale.

### **D'une puissance de pensée spécifiquement moderne...**

Notre hypothèse de départ sera que cette mutation-Galois indexe une puissance spécifiquement moderne, qualitativement différente de la puissance classique, par exemple d'un Descartes (dont la mathématique - *Géométrie* - vient appuyer un *Discours de la méthode* où la raison classique s'attache à convertir le doute en certitude tout de même que l'algèbre classique convertit l'inconnu en connu pour peu, comme l'écrit Descartes dans ses *Règles pour la direction de l'esprit*, qu'elle ose « *l'artifice de supposer connu ce qui est inconnu* »).

Le trait frappant de cette mutation est qu'elle va libérer des forces stratégiques à très grande échelle temporelle (celle-là même que Grothendieck appelle « longue marche » et qui se prolonge depuis bientôt deux siècles).

Cette mutation ouvre donc une nouvelle ère – l'ère des mathématiques modernes.

Le raz de marée déclenché par cette mutation – raz de marée très lent au demeurant à se déclencher mais ensuite d'autant plus irrésistible que ses élans contenus se seront longuement accumulés – peut, me semble-t-il, se périodiser entre trois étapes principales :

- 1) l'étape constituante : celle de *Galois* ;
- 2) l'étape de la généralisation et de l'élargissement : celle qu'on dira d'*Artin* - ici la théorie s'étend à la fois verticalement par abstraction et horizontalement par extension à d'autres équations que les équations polynomiales (équations trigonométriques, elliptiques, différentielles...) et à d'autres objets que les équations (généralisations du côté des corps ou des groupes, élargissements aux groupes de Galois arithmétiques ou géométriques, etc.) ;
- 3) l'étape de la mutation interne à la grande mutation-Galois : celle de *Grothendieck* (nouvelles généralisations et élargissements – K-algèbres, catégories de Galois, schémas... – autorisant une géométrisation systématique, via la théorie des catégories, de cette algèbre moderne).

### **D'une mutation réussie par la modernité mathématique dans les années 60**

L'enjeu principal et ultime du chantier que je propose d'ouvrir serait de caractériser les gestes spécifiques de ce troisième temps dit *Grothendieck*, les ressources spécifiques de cette mutation interne à la modernité mathématique : là où les gestes constitutifs de la seconde étape sont clairement ceux de l'abstraction formalisante, de la généralisation et de l'élargissement, ceux de la troisième étape, sans renier les précédents, introduisent des gestes d'un autre type.

Indiquons d'ores et déjà un trait frappant de ce troisième temps : Emil Artin (seconde étape) a formalisé une théorie de Galois généralisée (corps quelconque...) et ainsi aboutit à une exposition concentrée d'une extrême élégance et limpidité. Le problème est que, ce faisant, il a serti la théorie tel un diamant, certes fascinant de splendeur mais corrélativement peu accessible aux appropriations particulières de la théorie.

Où l'on retrouve le danger de cette déviation qu'on dira *formaliste*<sup>1</sup> qui a contribué à l'impasse des secondes étapes pour les différentes modernités : sérialisme sans thématisme, structuralisme sans sujet, marxisme-léninisme sans liaison de masse, abstraction picturale sans figure<sup>2</sup>, etc. Les mathématiques s'en sont alors sorties, dans les années 60 (années-charnière à bien des titres !), à la fois en se développant comme il est naturel en aval du point d'arrêt – en particulier par ces explorations des groupes de Galois qu'autorisaient les nouvelles puissances informatiques de calcul – mais également en amont, grâce cette fois à Grothendieck.

### **Travailler l'amont...**

Arrêtons-nous un instant sur ce geste consistant à travailler en amont du point d'arrêt plutôt qu'à simplement et naturellement examiner son aval. Il est caractéristique de ce troisième temps qui est le nôtre car il est caractéristique d'un temps de reprise plutôt que de fondation, singulièrement d'une reprise au lieu même d'une déviation formaliste, saturant l'élan moderne – disons d'une reprise de la modernité au lieu même d'un péril *moderniste*.

Travailler l'amont immédiat d'un point d'arrêt suppose de faire un léger pas en arrière pour examiner sous un autre jour le point, pour dégager un entour de l'endroit où les choses se sont cristallisées et figées. Dans le geste en question de Grothendieck (celui, délimité, qui concerne la théorie de Galois), il ne s'agit pas à proprement parler d'examiner les « conditions de possibilité » de l'arrêt concerné, ni non plus son « transcendantal » (la structuration logique implicite de la situation générale). Il s'agit plutôt de remonter de l'énoncé à sa position d'énonciation : ici de remonter des énoncés algébriques Galois-Artin (sur les groupes) à leurs conditions *géométriques* d'énonciation. Le geste de Grothendieck revient donc à poser qu'avant même le groupe, en amont de son existence, il y a une géométrie à l'œuvre, un paysage à examiner, cet espace spécifique d'une dialectique champ/hors-champ que le groupe, dans un temps second, vient structurer.

Cette hypothèse intuitionne ce qui pourra, en cette affaire, intéresser les non-mathématiciens désireux de penser aujourd'hui telle ou telle modernité spécifique à la lumière des mathématiques modernes et à l'ombre de la philosophie de notre temps.

### **De trois périodes dans les différentes modernités...**

Soit cette autre hypothèse de travail : ces trois périodes de la modernité algébrique pourraient éclairer les problèmes aujourd'hui des différentes modernités s'il est vrai que ce troisième moment de la modernité mathématique fait utile exception dans l'ensablement de ces différentes modernités autour de 68.

Il est en effet frappant qu'à bien y regarder, les mathématiques ont réussi, à partir des années 60, leur révolution dans la révolution moderne – on parle ici d'un « tournant géométrique dans la pensée »<sup>3</sup>, déqualifiant le détestable « tournant linguistique » du Cercle de Vienne dans l'entre-deux guerres – là où les autres pensées non-scientifiques ont massivement échoué (à l'exception notable de la philosophie<sup>1</sup>).

---

<sup>1</sup> Appelons ici « déviation formaliste » ou « formalisme » une conception réductrice de la formalisation qui réduit l'interprétation du système formel à une autointerprétation, qui réduit donc sa dimension sémantique à sa modalité autoréférentielle, à une sorte donc de *grammaire* où une langue donnée explicite selon ses propres ressources (lexicale, discursive, énonciative...) sa propre structure de langue.

<sup>2</sup> Le figural de Klee n'est pas plus un figuratif (et c'est bien pour cela que Boulez s'y intéressait de près dans les années 80 lorsqu'il tentait d'inventer un thématisme de type nouveau, apte à sortir le sérialisme de son impasse formaliste niant les lois spécifiques de la perception pour les aligner sur sa syntaxe scripturale) qu'à l'envers, la formalisation ne se réduit à un formalisme...

<sup>3</sup> Ce tournant concerne mathématique (Grothendieck), logique (Girard) et philosophie (Badiou).

Sur ce fond, la mathématique fait donc exception victorieuse. Tout projet de relancer les modernités selon une troisième vague stratégique ne peut donc qu'utilement tirer parti de son école.

Autant de raisons ainsi de nous pencher aujourd'hui sur la théorie de Galois pour en saisir ce que Gerard Manley Hopkins appellerait ses *instress* (ses *intensions*), autant dire son mouvement d'émergence, son énergie constituante, son audace subjective.

## Différents gestes de pensée

Notre enjeu fondamental est donc de caractériser les gestes de pensée, au principe de cette révolution algébrique puis de la longue marche qu'elle a impulsée.

### Alliage de cinq gestes galosiens

Dans la première étape constituante, nous en dégagerons cinq, étroitement coordonnés : la *réduplication* (de l'énonciation), le *renversement* (de la problématique), la *dualisation* (des corrélations), l'*extension* (d'ensemble) par *adjonction* (élémentaire) et le *renoncement* (circonscrit).

Le style galosien de pensée coordonne étroitement le fait de :

1. rédupliquer l'inconnu en travaillant une énonciation intrinsèquement ambiguë sur l'inconnu ;
2. renverser le problème en travaillant directement un hors-champ défini non plus comme envers (ou complémentaire) illimité du champ constituant, mais comme *son* hors-champ, délimité dans une extériorité elle-même sans limites (ici celle des nombres) ;
3. dualiser le problème selon deux faces en correspondance fonctorielle en sorte que le problème devienne explorable au gré d'une marche sur deux jambes, dont l'intérêt principal sera de comprendre l'être structural du hors-champ (ce qui aura pour corollaire une certaine indifférence au fait de savoir si ce hors-champ s'avèrera réintégré au champ algébrique de départ) ;
4. étendre le champ constituant par adjonctions élémentaires successives pour mieux éclairer la dialectique unificatrice du champ et de son hors-champ ;
5. renoncer à une conception réductrice (« juvénile ») de ce que veut dire 'résoudre le problème' pour avancer une conception plus ample (« adulte ») ce que veut dire le solutionner, sous le signe désormais de sa compréhension structurale plutôt que de sa résolution utilitaire par radicaux<sup>2</sup> : la *solution* du problème n'est plus nécessairement sa *résolution* (et donc sa dissolution comme problème) ; un problème irrésoluble peut être solutionné.

### Un premier geste grothendieckien

Pour relancer une modernité devenue figée par excès de formalisme – enjeu d'un troisième temps visant à surmonter la déviation « moderniste » du second temps –, Grothendieck problématise la solution du problème initial (ici le groupe, pris comme solution du problème-équation) en discernant,

---

<sup>1</sup> Voir ici, exemplairement, la philosophie d'Alain Badiou...

<sup>2</sup> Les mathématiciens font d'ailleurs remarquer qu'il y a quelque fétichisme à focaliser le désir mathématique sur les formules d'une *résolution* par radicaux : la résolution numérique (par valeurs approchées des racines) est en général beaucoup plus rapide et d'une plus grande utilité pour le calcul. Si le groupe de Galois est donc *solution* du problème posé par l'équation algébrique, c'est au titre du travail algébrique qu'il autorise, travail dual, à deux faces, puisque la manière même dont ce travail démontre l'irrésolubilité algébrique crée les nouvelles notions qui vont constituer la solution effective du problème.

en amont immédiat de la solution déposée, son espace constituant propre (ce qu'on a appelé plus haut l'espace dialectisant le champ de départ et son hors-champ propre). Problématiser la solution *selon son amont* plutôt que son aval, c'est ici dégager la géométrie que le groupe va précisément venir structurer. C'est donc caractériser l'espace restreint de travail où la solution opère comme telle.

Et s'il est vrai que le troisième temps d'une modernité consiste, entre autres, à reproblématiser les solutions que son premier temps a élaborées (pour répondre aux problèmes légués par blocage endogène du classicisme), solutions que son second temps a finalement stérilisées à force de perfectionnisme formel, alors ne faut-il pas, à cette lumière mathématique, reproblématiser de même la série musicale, le montage cinématographique, la distanciation théâtrale, la construction picturale, la textualisation poétique... ?

## Douze moments mathématiques de retournement dialectique

Parachevons cette introduction en regroupant douze moments où les mathématiques, ayant longuement buté sur une impossibilité, l'ont surmontée par extension de leur espace de pensée venant relativiser – localiser, et non pas éponger – leur point de fixation subjective.

### Mathématiques grecques

1. *l'irrationnel* avec les Grecs → le nombre algébrique puis réel

### Mathématiques classiques

2. *l'inconnu* avec Al-Khawârizmî (820) → le résoluble (par radicaux)

### Mathématiques modernes

#### (Période I)

3. *l'irrésoluble* avec Galois (1830) → l'ambigu comme symétrique
4. *le non-algébrique* avec Liouville (1844) → le transcendant
5. *le non-euclidien* avec Riemann (1854)
6. *l'infini* avec Dedekind (1860) → le fini comme non-infini
7. *l'invariant* avec Klein (1873) → le géométrique

#### (Période II)

8. *l'incomplétude et l'indécidable* avec Gödel (1935)

#### (Période III)

9. *l'irrégulier* avec Hironaka (1964) → la singularité
10. *l'indiscernable* avec Cohen (1964) → le générique
11. *le non-standard / l'infinésimal* avec Robinson et Conway (années '60) → le nombre surréel
12. *le non-commutatif* avec Connes (années '80)

# ATELIERS

## Cinéma : Film-tract 1



Comme annoncé dans le Bulletin n°2, l'Atelier Cinéma travaillera principalement selon trois orientations : *politique, production, public* (ou *peuple*).

Pour envisager les rapports problématiques du cinéma avec ses trois « P », l'Atelier se propose, entre autres activités, de produire et diffuser des *films-tracts* durant l'ensemble de la semaine, reprenant par là une pratique qui, sinon est née, du moins s'est largement développée dans les années 68. Ces films-tracts seront constitués de séquences de films déjà existants, ou tournées pour l'occasion.

Truisme : un tract (militant) doit dire ce qu'il a à dire, le plus clairement et directement ; de même, le film-tract doit montrer ce qu'il a à montrer. Tous deux partagent une exigence de concision et un certain art de la violence d'exposition. Cependant, un film-tract, tel que nous le concevons, est porteur moins d'un message (politique, militant) que d'une *proposition de montage*.

Cinéma, politique. Point de départ d'un premier film-tract : une courte séquence tirée du début du *Fond de l'Air est rouge* de Chris. Marker. On y voit une manifestation de *traders* à Wall Street chantant en chœur et le sourire aux lèvres « Bomb Hanoi ! ». Séquence symptomatique à au moins deux titres : la guerre du Vietnam a été indéniablement le point de cristallisation de la *secousse 68* (i.e la séquence révolutionnaire mondiale allant, si l'on veut, de 1963 à 1978) ; et cette scène livre une image fidèle de l'abjection du capital (image dont notre présent regorge certes de multiples avatars).

Wall Street/Hanoi. Du lieu emblématique de la créativité du capital (quoi de plus éclairant pour rendre sensible les mécanismes subjectifs de ce lieu que la célèbre « scène de la bourse italienne » filmée par Antonioni dans *L'éclipse?*) à ses *conséquences* (ici, le Vietnam, ce qu'il s'y passe, non les atrocités commises par l'armée américaine mais la « simple vie », la vie des paysans vietnamiens continuant à travailler la terre et à se protéger pendant que les avions US lézardent le ciel, ce que filment Joris Ivens et Marceline Loridan dans *Le 17ème parallèle*) : bascule/contrepoint nécessaire pour « un portrait réussi de l'humanité ».

La question qui se posait alors, et qui demeure plus que jamais aiguë aujourd'hui, est celle de la « bonne distance » : aux événements, aux images, aux mots, quel que soit le lieu d'où l'on se situe. *Trop tôt, trop tard* certes, mais ni trop près, ni trop loin : trop près, l'on est submergé par la dimension pathique, trop loin la distanciation n'est plus qu'un geste désincarné et produit un regard a-pathique. Exemple de cette « bonne distance » est l'ensemble du travail d'Harun Farocki (cf recension dans ce numéro p. 39), et tout particulièrement l'un de ses premiers films, *Feu inextinguible*, « film de propagande contre le napalm ».

Ce film ouvre aussi sur un questionnement : un film, un tract, un film-tract, peuvent-ils ne pas courir le risque de « blesser les sentiments » ?

Nous produirons d'autres films-tracts et sommes ouverts à toute contribution.

# Chœur parlé : *Poèmes-68*

Denis Roche, *Éros énergumène*

(1968, section écrite en 1965)

\ qui m'amène en ce lieu qui eut peur a /  
Revanche qui ne sait pas mordre avec le bras-  
Sard de la mort passant la joue pour t'endormir.  
Prairies artificielles (ar-ti-fi-ci-elles) rompent  
De manière naturelle toujours davantage cette  
Bergère, quelles prudence ignorance il fallait !  
Un des morceaux classiques, par ce qu'il est tout  
Entier dévoué à cette grande ambiguïté, allonge  
La joie, alterne cette commune sèche et l'élève  
Enfin je descends en ville pour me promener au  
Hasard. Cœur correspond s'ils élisent en m. [...]

Jacques Roubaud, *Mono no aware 1970*

n°17

sur la plage de tago  
passant je vis  
la neige tomber  
blanc pur  
sur le haut sommet du Fuji

n°20

vers l'est  
dans le champ le rouge du soleil  
levant est visible  
me retournant je regarde  
la lune baisse

**Anne-Marie Albiach, *État*, 1971**

(section Énigme, V)

« j'ai commis envers toi  
de par mon insuffisance  
ce lapsus »

          que dans l'espace  
d'une mémoire

il je crains  
tombe avec la terre

trajectoire de l'objet  
      où la trajectoire  
retrouverait le sujet

[ saut de page ]

la trajectoire est la matière autre

          de par le  
regard des auteurs

« *dans la fiction en  
attente de nos pas  
sur les graviers* »

## MANIFESTE

la violence  
se dessinent le drame  
l'éthique prend  
et puissance de geste

l'œil conçoit éthiques mortelles

obtuses dans le sang  
que l'on dit métaphore  
répandue

une délibération

*[ saut de page ]*

de normes

de formes

l'énigme

ainsi surcroît mon regard

elle n'a place dans cette parallèle  
mais la dénonce  
adjacente tue.

Dans la teneur

martiale de son évolution

je suis invisible

de ne pouvoir se

(dire)

lors de commencement

dit-il

ils disparaissent

# COMPOSANTES

## Peinture – É. Brunier : *Klee et la formalisation moderne de la peinture*

L'exposition *Klee, La dimension abstraite*<sup>1</sup> permet de faire le point sur l'abstraction, non pas comme genre pictural sclérosé des années 50, mais comme pratique et rapport vivant à ce que signifie peindre et être acteur de la peinture dans la situation présente de la peinture (entre 1914 et 1930 pour les problèmes soulevés par cette exposition).

Ce qui m'intéresse aussi dans la pratique picturale de Klee, c'est qu'elle me permet de faire retour sur les liens de la peinture et de son rapport à l'abstraction. On peut ainsi affirmer que la séquence de l'art contemporain s'ouvre à partir du bilan de la peinture abstraite des années 40-50 aux États-Unis. Ce bilan est fait de manière symptomatique par Rauschenberg au début des années 50 dans une suite de tableaux abstraits : débord blancs, ensuite noirs et enfin rouges. On peut y voir l'affirmation nihiliste des impasses modernistes : réduire un tableau à l'expression de sa littéralité matérielle, c'est faire du rien, nous disent les tableaux de Rauschenberg<sup>2</sup>. Ainsi, l'abstraction comme nouvelle formalisation de la peinture, dès le début des années 50, est réduite à néant. Et c'est sur ce néant (ou en réaction à lui, en tous cas à partir de la réaction à cette impasse) que l'art contemporain se développera, d'un côté comme déplacement du tableau vers l'action (Kaprow en 1958 crée le premier *happening*), d'un autre côté comme remplacement du tableau par l'objet (Judd, 1962, et le minimalisme, qui propose des œuvres qui ne soient ni peinture, ni sculpture). Ainsi, l'art contemporain est soit un objet nouveau édifié sur la table rase du passé moderne, soit l'intégration de la pratique de la peinture et de la sculpture à des pratiques nouvelles : *happenings* et installations. Il y a donc sens à aller voir ce qu'est la peinture abstraite quand elle s'invente, non pas dans une perspective historique, mais dans un choix électif pour repérer la puissance de la peinture.



*Mit dem braunen Dreieck*, 1915, Bern

<sup>1</sup> Bâle, Fondation Beyerler, 2017

<sup>2</sup> Parlant des *White Paintings*, Rauschenberg écrit : « Elles s'accordent avec l'incertitude, l'excitation, et le corps d'un silence organique, la réserve et la liberté de l'absence, la plénitude plastique du rien, le point où le cercle commence et finit. » Cité par D. Riout, *La Peinture monochrome*, 2006, p. 146.

Trois éléments semblent s'imposer suite à cette exposition :

- il n'est pas sûr que Klee soit préoccupé par la « dimension abstraite » de la peinture moderne. À la différence des trois grands peintres abstraits (Kandinsky, Mondrian et Malévitch) mais à l'instar de Picasso et Delaunay, Klee semble s'être confronté à l'abstraction dans le cours même de l'élaboration formelle de son œuvre plutôt que par une recherche active de l'abstraction. L'abstraction, chez lui, est le fruit d'une rencontre et non d'une recherche. Il ne semble pas, à la différence de Picasso, Braque et Matisse, l'avoir non plus refusée. Klee cherche à renouveler les formes de la peinture, que ces formes soient abstraites ou figuratives, peu importe ;
- le deuxième point est une conséquence du premier : l'œuvre est avant tout expérimentale. Là encore, à la différence de ses contemporains, il n'y a pas d'œuvre manifeste chez Klee, mais un ensemble de recherches. Certes, il y a bien des tableaux qui par les matériaux employés, leur format, semblent plus spectaculaires que d'autres, mais, non seulement ils sont rares, mais ils sont parfois moins intéressants, moins spontanés et dynamiques que les œuvres plus petites, moins ostentatoires ;
- enfin le troisième point tient aussi aux deux précédents : l'œuvre dans son ensemble se donne moins comme la réalisation d'un programme, comme cela peut apparaître dans l'œuvre de Mondrian et Kandinsky, ou la réaction et le dialogue avec des réalisations contemporaines (comme le sont les œuvres de Picasso et de Matisse). Elle est plutôt de l'ordre de la mise en œuvre d'un travail de recherche patient et se développant dans plusieurs directions simultanées.

Au final, l'œuvre de Klee est singulière : elle se développe selon une logique qui lui est propre, en marge des grands courants modernes, mais aussi de manière intrinsèquement discontinue et polyphonique (pour reprendre l'un de ses thèmes favoris). À partir de là, quatre éléments relatifs à la forme nouvelle en peinture semblent se dégager.

## I. Tableaux in-terminés

Souvent les œuvres de Klee apparaissent comme des essais, des expériences sur la surface. Ainsi, chez lui, il n'est pas sûr que la superficie soit déterminée d'avance. Cela rompt de manière à la fois théorique avec la perspective, et pratique avec l'achat de toiles et de châssis aux formats déterminés. Rappelons que dans la construction perspective du tableau, la superficie de celui-ci est première puisque le pavement en échiquier du sol se fait par la division de la base du tableau et que la hauteur de ce dernier détermine la hauteur de l'homme (dans une proportion de un quart)<sup>1</sup> Par contre, on trouve chez Klee, une absence de cadre délimité du tableau. Celui-ci est créé après-coup par le collage de la surface peinte sur un support avec des marges, le titre et la date étant inscrits dans cette marge. Le tableau ainsi n'est pas un lieu pour une scène telle que le conçoit la construction de la perspective. La démarche est aussi en rapport avec l'abstraction telle qu'elle commence de s'élaborer dans le cubisme puisque l'illusion de profondeur disparaît. L'élaboration du tableau se fait par adjonction : on peut voir le tableau comme un fleurissement de sa surface, fleurissement qui va en déterminer l'aire.

---

<sup>1</sup> Voir Alberti, *De pictura*, n°19.



*Feuer bei Vollmond, 1933, Essen*

On peut alors comprendre la relation instaurée entre le tableau et la figuration. En effet, l'apparition d'une figure dans le tableau classique transforme celui-ci en lieu pour une scène : la figure se détache sur un fond. Quant à elle, la logique moderne, basée sur la tension des couleurs, refuse en partie cette relation figure et fond. L'apparition de la figure est alors appréhendée comme contradictoire à cette tension. Deux solutions sont alors possibles : construire la figure grâce à la couleur comme le fera Cézanne et le poursuivra le fauvisme d'une part, ou alors dissoudre la figure dans les couleurs dispersées en points comme s'emploieront à le faire Seurat et les pointillistes, d'autre part.

Toutefois, la solution de Klee ne suit ni l'une ni l'autre de ces tendances : les figures chez lui sont élaborées conjointement avec les plans colorés, ensemble de plans qui de manière



*Monument im Fruchland, 1929, Bern*

centrifuge déterminent la surface du tableau (et non un lieu). (Voir les tableaux *Avec un chameau marron*, 1915 et *Feu à la pleine lune*, 1933.)

Ainsi à la logique constructive (Cézanne) ou soustractive (le pointillisme), Klee substitue une co-organisation du tableau qui se déploie à la fois en profondeur grâce aux figures (héritage classique du tableau figuratif) et en surface grâce au déploiement in-terminé des couleurs.

## II. Vertical

Partons de cette idée moderne qu'un tableau, c'est d'abord une surface (et non une superficie comme le voulait la peinture classique) et non un lieu. Les dimensions de la surface sont déterminées de manière immanente par l'application des couleurs. Telle serait la première invention formelle de Klee. Alors, en déjouant la création d'un effet de profondeur, la surface se verticalise :

le tableau est un mur et non une fenêtre, un motif coloré qui capte le regard. On comprend ainsi l'intérêt de Klee pour l'art arabe (son voyage en Tunisie en 1914 est déterminant) et la mosaïque.

Dans ce tableau vertical, la circulation du regard ne se fait pas par le déplacement au sol, déplacement imaginaire au sein d'une scène. Il s'agit plutôt de la création d'une relation dynamique entre les couleurs qui se répondent, d'un système par correspondance (cf. *Monument au pays fertile*, 1929). La verticale n'est pas équivalente au fait de regarder le tableau en étant debout, ou accroché à la verticale à un mur, la verticale ici est une orientation immanente au tableau, une orientation de ses surfaces colorées qui renvoie à l'élévation du plan. Klee semble étendre, grâce aux moyens de la couleur, l'élévation en pyramide caractéristique du cubisme analytique (les tableaux de 1910-1912). Toutefois, plutôt qu'un corps ne se verticalise sur la toile et nous fasse face, c'est l'aire elle-même du tableau qui s'élève.



Contrairement à ce qui est affirmé du tableau moderne comme déduction de la grille à partir des données formelles et matérielles du tableau et qui conduira à la sclérose moderniste d'un tableau montrant littéralement ses qualités matérielles, Klee montre que sa recherche est celle de l'élévation, non pas l'élévation classique en profondeur du plan au sol, mais élévation dans le plan du tableau. Ainsi, pas plus qu'il n'y a de figure qui se détache d'un fond, il n'y a de corps qui se pose dans un espace.

Contrairement à ce qui est affirmé du tableau moderne comme déduction de la grille à partir des données formelles et matérielles du tableau et qui conduira à la sclérose moderniste d'un tableau montrant littéralement ses qualités matérielles, Klee montre que sa recherche est celle de l'élévation, non pas l'élévation classique en profondeur du plan au sol, mais élévation dans le plan du tableau. Ainsi, pas plus qu'il n'y a de figure qui se détache d'un fond, il n'y a de corps qui se pose dans un espace.

### III. Couleurs

La couleur est souvent une gamme, une mosaïque. Ainsi la couleur opère sur deux plans en même temps : elle est disposée de manière à constituer une trame ou à suivre la trame initiale de la surface sur laquelle elle est posée et elle est assemblée en petites figures géométriques (carré, triangle, rectangle) plutôt qu'en touches. La trame ou la grille est la poursuite et l'approfondissement des formes du cubisme qui permettent de conserver la sensation de la surface du tableau et des couleurs, sans qu'il n'y ait là de lien représentatif entre la couleur et un objet (la couleur marron, à la différence des papiers collés cubistes, n'est pas le signe du bois). La gamme colorée poursuit quant à elle les formes inventées par Delaunay dans la série des *Fenêtres* (1912). Le point ici est que les relations, la dynamique des couleurs entre elles, créent le sentiment d'un espace et d'un motif. Ainsi, d'une certaine manière, ce sont les couleurs qui créent la figure que l'on peut reconnaître (voir par exemple *Composition d'une ville avec des fenêtres jaunes*, 1919).

*Städtische Komposition mit dem gelben Fernstern*, 1919, Ulm

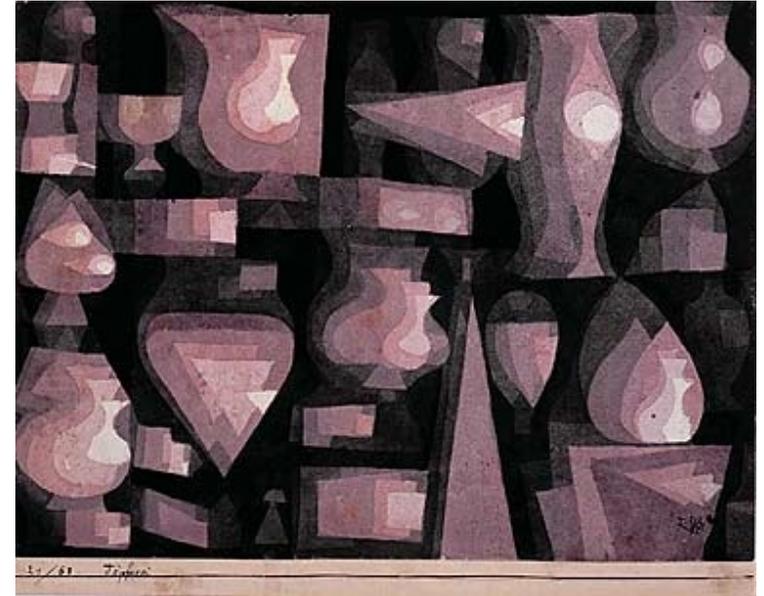
#### IV Formalisation

La forme – ou plutôt la figure – émerge. Ou encore : la figure dans un premier temps, puis le signe (les flèches) semblent « nommer » une élaboration formelle. Ainsi la figure indentifiable semble se donner comme conséquence de l'élaboration formelle, comme un retour qui s'impose au peintre à partir de son travail d'élaboration.

Dans le schéma de formalisation, on peut dire que la peinture de Klee formalise l'expérience sensible de la couleur. Cette expérience est à la fois optique (là, sur la surface en train d'être peinte, les couleurs sont en relation sensibles entre elles) et mémorielle (expérience passée du paysage tunisien, par exemple). Ainsi le chameau marron est la trace mémorielle, la traduction ou l'interprétation du travail de formalisation élaboré à partir de l'expérience tunisienne, mais interprétation faite à partir des formes colorées.

Ainsi, comme cela semble dans *Töpferei*, 1921, le modèle s'élabore conjointement avec le travail de symbolisation.

Au final, chez Klee l'abstraction se montre comme une complexification et non comme une simplification ou une réduction de la pratique de la peinture. Cela invite donc à revoir l'abstraction et l'interprétation moderniste qui en a été faite en voyant bien que les enjeux sont autour de la couleur, de la surface et de la figure. Enfin, il s'avère que l'abstraction est multiple, non pas comme querelle historique sur les origines et les genres de l'abstraction, mais multiple dans la pratique de la peinture comme elle l'est dans l'œuvre de Klee



*Töpferei*, 1921, Deutsche Bank

# SÉMINAIRE

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

## Séance du 17 février 2018 : Composantes Théâtre & Musique

### Composante Musique

Le 17 février, on détaillera d'abord les orientations de l'atelier-concert « *Hétérophonie musicale ?* » prévu le mercredi 9 mai 2018 au Conservatoire Régional de Région (CRR 93) avec les étudiants en musique de chambre du Conservatoire et le Chœur municipal d'Aubervilliers. On présentera ensuite le programme détaillé de cette soirée, en particulier le *Rondeau hétérophonique* pour 12 musiciens (13') qui sera créé par les étudiants puis le *Psaume* (3') qui sera chanté par le chœur. On introduira enfin à un programme *stratégique* de travail en matière de composition et d'intellectualité musicales.

### Hétérophonie musicale ?

L'hétérophonie musicale, comme vaste collectif, entrelaçant librement six types possibles de collectifs plus restreints

### Rondeau hétérophonique

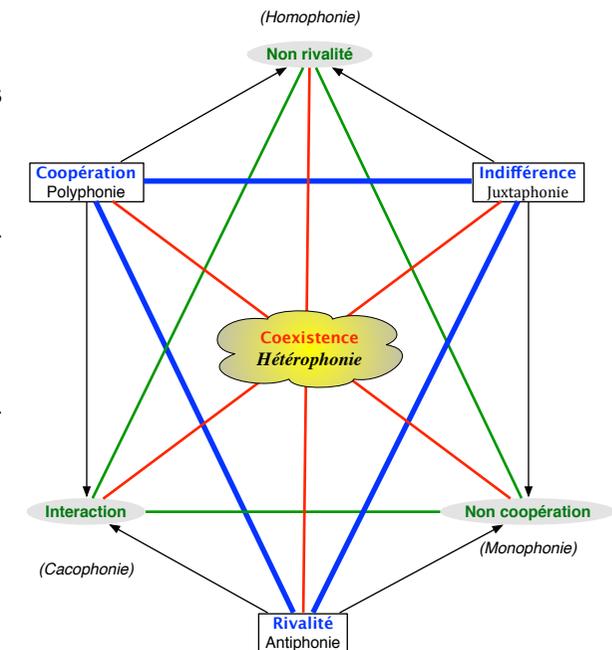
pour formation de chambre *ad hoc* {flûte, clarinette, basson, 2 violons, 3 violoncelles et 2 pianos (à 4 mains)} disposée sur scène en deux trios encadrant un quatuor central :

P2 FI V2 | Vc3 B Vc2 Vc1 | V1 CI P1

L'œuvre, en sept parties (13'), alternera (*antiphoniquement*) quatre couplets (à dominante juxtaphonique) et trois refrains (à dominante polyphonique) :

<b>Couplet</b>	<b>I</b>		<b>III</b>		<b>V</b>		<b>VII</b>
<b>Refrain</b>		<b>II</b>		<b>IV</b>		<b>VI</b>	
<b>Σ = 13'</b>	2'	2'	1'30	1'	2'	2'	2'30

La juxtaphonie privilégiera la spécification de chaque instrument, et la polyphonie leur indifférenciation.



## **Psaume**

Le texte est démarqué de la *Ballade des pendus* de François Villon en sorte d'invoquer désormais nos prédécesseurs plutôt que nos successeurs, l'humanité plutôt qu'un dieu.

La musique est également démarquée d'une chanson française de la même époque (*Dieu garde celle de deshonneur*) traitée en trois voix.

### **Texte**

Strophes emboîtant la même structure 10=4+6 en 10 (4|6) décasyllabes (césurés en 4|6) :

<i>Frères humains qui avant nous vécutent, N'ayez les cœurs contre nous endurcis, Car poursuivons tout seuls votre aventure Et vous saurez de nous avoir merci.</i>	<i>Si frères vous clamons, pas n'en devez Avoir dédain, quoique sommes assis Sur vos cendres. Toutefois, vous savez Que tous hommes n'ont pas repos acquis ;</i>	<i>La nuit voudrait nos espoirs replier, Un sort obscur rendre nos bras flétris ; Et l'ennemi tous nous désespérer, Nous arracher retraites et abris.</i>
<i>Vous nous voyez attachés sans répit, Tous au labeur, d'espérance nourris, Et ce présent dévoré et pourri. Toutes nos vies, étouffées, saccagées. De notre état, personne ne s'en rie ; Et vous prions de nous encourager !</i>	<i>Excusez-nous, puisque sommes transis Par angoisse de nous trouver marris. Que votre appui ne soit pour nous tari, Nous préservant d'un dépiteux fossé. Nous sommes droits, âme ne nous harie, Et vous prions de nous encourager !</i>	<i>À nulle paix nous ne sommes admis ; Puis çà, puis là, comme le vent varie, À son plaisir sans cesser nous charrie, Tout acharné à nous désorienter. Soyez amis de notre confrérie, Et vous prions de nous encourager !</i>
<i>Humanité, qui sur tous a maistrie, Garde que peur n'ait de nous seigneurie ; Sur l'abandon n'avons rien à gager. Hommes, ici n'a point de moquerie ; Et vous prions de nous encourager !</i>		

## Musique

La chanson alterne les logiques musicales de la marche et de la danse :

- le pas de la marche – frappe sèche - est le tombé d'un trochée binaire qui se joue au sol et dans l'horizontalité;
- le pas de la danse – souple bond - est le levé d'un iambe ternaire qui se joue en l'air et dans la verticalité.

*Marche lente, très articulée...*

♩ = 60

1. Frè - res hu - mains qui a - vant nous vé - curent,  
 2. Si frè - res vous cla - mons, pas n'en de - vez  
 3. La nuit vou - drait nos es - poirs re - pli - er,

1. Frè - res hu - mains qui a - vant nous vé - curent,  
 2. Si frè - res vous cla - mons, pas n'en de - vez  
 3. La nuit vou - drait nos es - poirs re - pli - er,

1. Frè - res hu - mains qui a - vant nous vé - curent,  
 2. Si frè - res vous cla - mons, pas n'en de - vez  
 3. La nuit vou - drait nos es - poirs re - pli - er,

*Plus enlevé et bien dansant...*

♩ = 48

ci. Vous nous voy - ez at - ta - chés sans ré - pit, Tous  
 quis ; Ex - cu - sez - nous, puis-que som - mes tran - sis Par  
 bris. À nul - le paix nous ne som - mes ad - mis ; Puis

ci. Vous nous voy - ez at - ta - chés sans ré - pit, Tous  
 quis ; Ex - cu - sez - nous, puis-que som - mes tran - sis Par  
 bris. À nul - le paix nous ne som - mes ad - mis ; Puis

ci. Vous nous voy - ez at - ta - chés sans ré - pit, Tous  
 quis ; Ex - cu - sez - nous, puis-que som - mes tran - sis Par  
 bris. À nul - le paix nous ne som - mes ad - mis ; Puis

# ACTUALITÉS

## Parutions

### Poésie

#### Vélimir Khlebnikov

Poète futuriste russe (1923) - dont Roman Jakobson a pu dire : « c'est le plus grand » - qui se voulait « éveilleur d'ad-venir ».  
Yvan Mignot, son traducteur : « À le dire abruptement : les révolutionnaires ont cherché la langue de la révolution, Khlebnikov l'a trouvée. »

#### Extraits

« Pays Ad-venir ? pays Ad-venir ? adviendras-tu ? Et peuple des éveilleurs d'ad-venir, et peuple aux yeux bleus des éveilleurs-d'ad-venir, adviendras -tu ? » (1912-1913)

« Je pense écrire une chose dans laquelle toute l'humanité, 3 milliards, participerait et où elle serait obligée de jouer. Mais la langue habituelle ne convient pas pour la chose, il va falloir pas à pas en créer une nouvelle. » (Lettre à Maïakovski, 1921)

#### Sur la poésie contemporaine (1919)

*Le mot vit d'une double vie.*

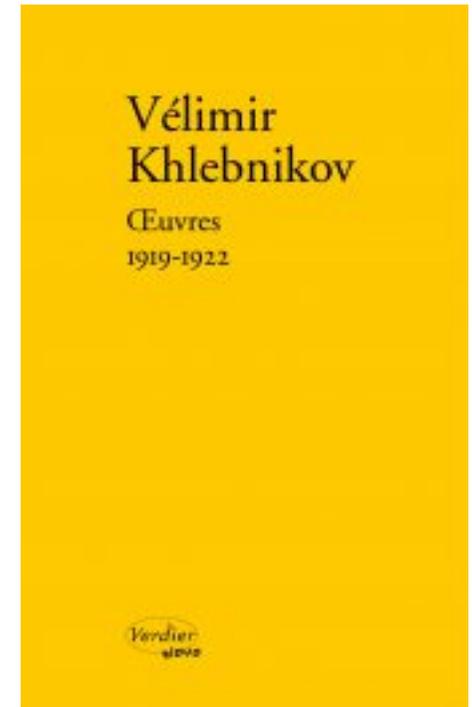
*Soit il grandit simplement comme une plante, engendre la druse des pierres sonores qui lui sont voisines et alors le début du son vit d'une vie autotressée <sup>1</sup>, alors que la part de raison, nommée par le mot, se tient dans l'ombre, ou bien le mot se met au service de la raison, le son cesse d'être « tout-puissant » et autocrate : le son devient « nom » et exécute docilement les ordres de la raison ; alors ce deuxième - par le jeu éternel fleurit en druse de pierres semblables à lui.*

*Soit la raison dit « à vos ordres » au son, soit le son pur le dit à la raison pure.*

*Cette lutte entre des mondes, cette lutte entre deux pouvoirs qui toujours a lieu dans le mot donne la double vie de la langue : deux cercles d'étoiles volantes.*

*Dans une création, la raison tourne autour du son en décrivant des voies circulaires, dans l'autre - le son autour de la raison.*

*Parfois le soleil est son, et le terre - concept ; parfois le soleil est concept, est la terre - son.*



<sup>1</sup> voir la formule médiévale russe du « tressage des mots »

# Cinéma

## Harun Farocki : Reconnaître & Poursuivre

textes réunis & introduits par Christa Blümlinger, aux éditions *Théâtre Typographique*

La première édition de "*Reconnaître & Poursuivre*" est parue en 2002. Harun Farocki avait décidé de ce titre alors qu'il travaillait à un film du même nom, *Erkennen und Verfolgen*, sorti en 2003.

*Reconnaître & Poursuivre* est réédité aujourd'hui dans une version mise à jour à l'occasion de la rétrospective / exposition qui vient d'être consacrée à Harun Farocki par les cinémas du Centre Pompidou.

*Harun Farocki appartient à ce cinéma européen « moderne » qui a redéfini le rapport entre mot et image, mais aussi l'usage du sonore. On y trouve une nouvelle autonomie de la bande-son par rapport à la bande-image. L'art de produire des images mentales à partir du montage apparente les films de Farocki à ceux de Godard ou Straub-Huillet. Chez Farocki, la succession de deux plans ne suffit pas à libérer la charge de signification, le « choc » des images passe au contraire par leur reprise, leur mise en circulation avec d'autres images, accompagnée d'un commentaire distancié.*

Christa Blümlinger

### Extraits

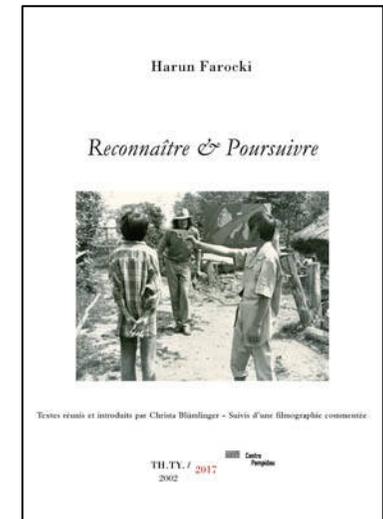
« En 1968 j'ai été stupéfait de sans cesse côtoyer des gens qui souhaitent la révolution mondiale à tout prix mais ne voulaient en aucun cas se laisser gâter leurs illusions, au théâtre comme au cinéma. »

« "*Empathie*" est un mot trop précieux pour qu'on le cède à un quelconque autre camp. "*Empathie*" est une expression plus belle qu'"identification", le mot allemand "*Einfühlen*" a un arrière-goût de transgression. Un composé de "*Eindringen*" (pénétrer) et "*Mitfühlen*" (sympathiser). En quelque sorte, une sympathie violente. Il devrait être possible de manifester de l'empathie de manière à produire un effet de distanciation. »

« Il faut arriver à faire des images qui permettent de découvrir l'étrangeté du monde dès aujourd'hui et transforment le présent en histoire. Nous devons produire des pierres pour la construction. D'abord, développer un processus pour les obtenir, puis les assembler et les désassembler. »

« À la table de montage, on apprend que le tournage a initié un nouvel objet. À la table de montage, on établit un nouveau scénario, il s'agit de faits et plus d'intentions. »

« Le regard des acteurs chez Bresson est un geste des yeux. S'ils ne regardent pas un endroit précis, ils tiennent la tête légèrement inclinée. (Une position zéro, ils ne laissent pas leur regard errer.) Quand leurs mains ne font rien, elles pendent ouvertes au bout des bras. (Une position zéro, elles ne saisissent pas distraitemment tout ce qui se trouve autour.) Les mains ne sont pas complètement ouvertes, les bras ne sont pas tout à fait raides, voilà qui conviendrait à un soldat. »



« Bresson cadre les personnages de près, il ne laisse pas à la caméra ce qu'on appelle de l'autonomie. C'est comme si vous vouliez écrire de la littérature avec des propositions principales. C'est un art : Bresson exige de chaque mot qu'il ait l'air de s'insérer dans une proposition. Par ce transfert grammatical, chaque lieu, chaque objet devient son dérivé. »

« La caméra de Bresson se place entre les personnages, se tient presque sur l'axe de l'action... Parce que la caméra de Bresson se tient presque sur cet axe, les personnages détournent légèrement le regard de la caméra. C'est ce "légèrement" qui est irritant : la caméra prend le personnage frontalement — lui ne renvoie pas le regard, il déjoue l'offensive. La caméra est visiblement là et le regard du personnage le nie. Arrive le contre-champ, l'image du personnage qui est en face. La caméra pivote d'environ 180° et on a de nouveau un personnage dont le regard évite l'œil de la caméra. Cette attitude fait ressortir l'imperturbable opacité des interprètes bressoniens. »

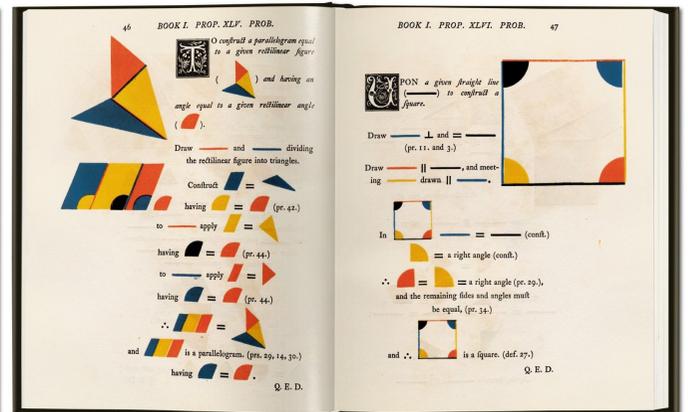
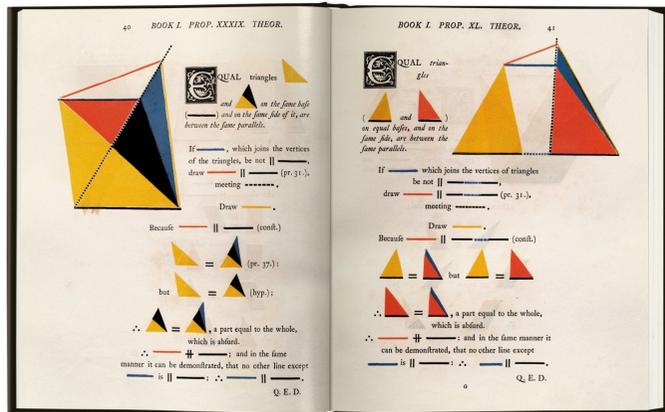
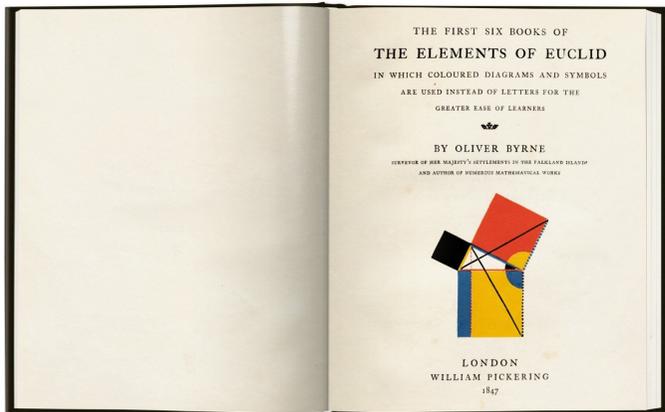
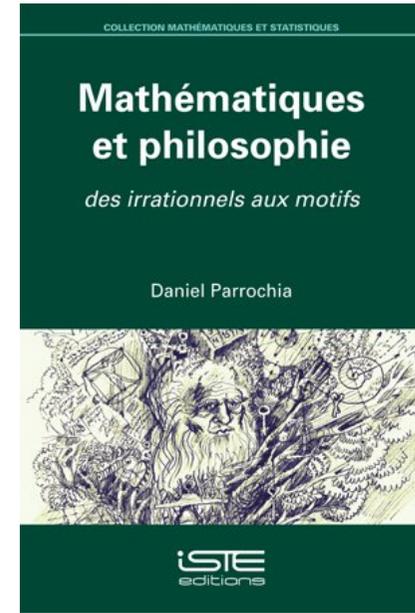
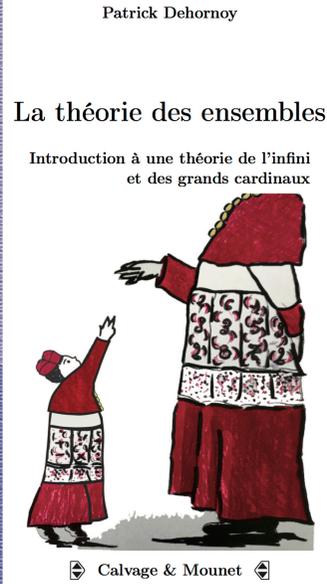
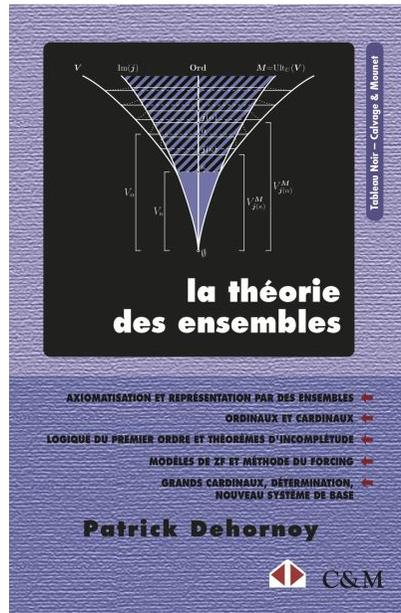
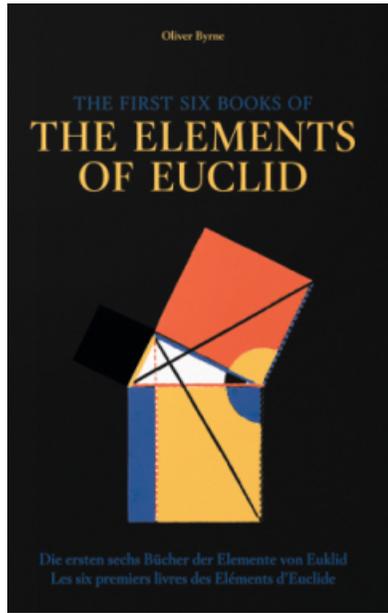
« Le champ/contrechamp est une figure du langage cinématographique fréquemment critiquée — Bresson la critique en en intensifiant l'usage. »

« Quand Bresson raccorde un personnage sur un autre, la coupe est semblable au point d'équilibre sur une balance. La pesée place sur le même plan les opposés ; même s'ils différaient du tout au tout, ils sont devenus équivalents. »

« Dans *Un condamné à mort s'est échappé*, un détenu transforme les quelques objets de sa cellule en outils pour sa délivrance. Il aiguisé le manche de la cuillère pour en faire un ciseau, pour fabriquer une corde, il démonte le treillis de son sommier et enroule le câble ainsi obtenu avec des draps déchirés et des chemises. Un pareil film sur le travail et ce qu'il signifie n'a pratiquement jamais été fait. »

« Il faut être aussi méfiant envers les images qu'envers les mots. Images et mots sont tissés dans des discours, des réseaux de significations. [...] Ma voie, c'est d'aller à la recherche d'un sens enseveli, de déblayer les décombres qui obstruent les images. »

# Mathématiques



## Oliver Byrne : *Les six premiers livres des Éléments d'Euclide*

Réédition d'une merveille de 500 pages pour seulement 15€ (Taschen) : le célèbre livre (1847) du Britannique Oliver Byrne présentant didactiquement Euclide.

« Ce livre ne vise pas à divertir ou amuser mais à aider l'esprit dans sa recherche de la vérité. »

On peut consulter l'intégralité de l'ouvrage sur le site <http://www.math.ubc.ca/~cass/euclid/byrne.html>

On remarquera que ce livre, œuvre d'art au graphisme éminemment moderne, sort au moment même où mathématiquement les géométries non euclidiennes émergent, tout comme finalement la musicologie a émergé vingt ans plus tôt au moment même où, avec le dernier Beethoven, la musique se sépare entre pratiques d'amateurs et de professionnels puis abandonne le classicisme au nom du romantisme : c'est parce que la mathématique, comme la musique, a fait sa mue qu'elle peut déposer son ancienne peau au pur jeu des savoirs.

En voici la présentation par son éditeur.

*« Avec une esthétique largement inhabituelle, l'édition des Éléments d'Euclide par Oliver Byrne combine couleurs primaires franches et précision mathématique dans un étalage éblouissant de couleurs, de formes et de géométrie. Dans cette rencontre au sommet entre art et science, chaque page annonce la vigueur du Stijl et du Bauhaus, mais aussi les infographies qui constituent une bonne part des données que nous consommons aujourd'hui. »*

*Près d'un siècle avant que Mondrian ne fasse accéder à la renommée mondiale les lignes et formes géométriques rouges, jaunes et bleues, Oliver Byrne (c. 1810–c. 1880) a employé ce même langage chromatique pour les calculs et diagrammes de son étonnante édition de 1847 des Éléments d'Euclide. Dans son sous-titre, l'auteur explique clairement qu'il s'agit d'une mesure didactique visant à distinguer son édition de toutes les autres: «Les Éléments d'Euclide où des diagrammes et des symboles colorés sont utilisés à la place des lettres pour grandement faciliter l'apprentissage.» En tant que géomètre des colonies de Sa Majesté aux îles Malouines, Byrne avait déjà publié des manuels de mathématiques et d'ingénierie, mais rien de comparable à son édition d'Euclide. Ce remarquable exemple d'impression victorienne a été décrit comme l'un des livres les plus étranges et les plus beaux du XIX<sup>e</sup> siècle.*

*Chaque proposition est présentée en italiques de Caslon avec une initiale de quatre lignes de haut, tandis que le reste de la page ressemble à une émeute de rouge, de jaune et de bleu unique en son genre. Sur certaines pages, seuls les nombres et les lettres sont imprimés en couleur, éparpillés çà et là comme autant de minuscules fleurs sauvages, exigeant un alignement extrêmement méticuleux des différentes plaques d'impression en couleur. Ailleurs, les carrés, les triangles et les cercles pleins sont imprimés en couleurs vives, se faisant l'expression d'une verve qu'on ne trouvera plus dans un livre jusqu'à l'époque des Dufy, Matisse et Derain.*

*Ce livre présente le fac-similé méticuleusement reproduit de la publication saisissante de Byrne, véritable chef-d'œuvre d'art et de science. »*

## **Patrick Dehornoy : *La théorie des ensembles. Introduction à une théorie de l'infini et des grands cardinaux***

« Ce livre présente pour un public varié et sans connaissances préalables les fondements de la théorie des ensembles, depuis ses débuts jusqu'à des résultats récents.

Ce livre est le premier panorama complet disponible en français. Il comble une lacune entre des ouvrages de base limités et datés, et des ouvrages spécialisés inaccessibles aux débutants. »

Le livre, ouvrage de référence, à la fois technique et didactique, couvre, en plus de 600 pages, tout le domaine de la théorie des ensembles :

- *Théorie élémentaire : ordinaux, axiome du choix, cardinaux...*
- *Logique mathématique : logiques propositionnelle et du premier ordre, théorèmes de limitation, théorie descriptive des ensembles...*
- *Théorie axiomatique des ensembles : modèles, ensembles, forcing, grands cardinaux...*

Deux thèses remarquables du livre.

- « *La théorie des ensembles est une théorie de l'infini mathématique. Son histoire ne s'est pas arrêtée dans les années 1960 avec le théorème de Cohen. La théorie des ensembles continue.* »
- « *Le problème du continu reste ouvert. Rien n'indique qu'il ne sera pas résolu dans le futur. Il existe plusieurs approches pouvant mener à sa solution dans l'avenir alors que rien ne vient étayer l'idée qu'une telle solution ne puisse exister.* »

## **Daniel Parrochia : *Mathématiques et philosophie***

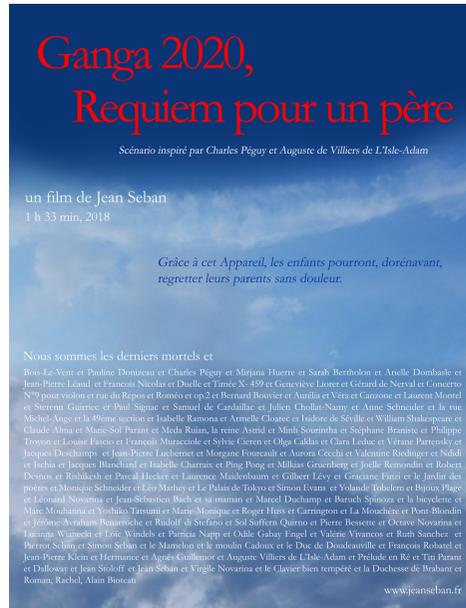
« *Les mathématiques n'ont jamais cessé de fournir au philosophe des occasions, des outils ainsi que des instruments pour penser, et ce, quels que soient les progrès et les révolutions qu'elles aient connues. Mathématiques et philosophie retrace les rapports riches et complexes qu'entretiennent ces deux disciplines de l'Antiquité (Platon) à nos jours (Grothendieck), en passant par le Moyen Age (de Cues), les XVIIe (Descartes, Pascal, Leibniz), XIXe (Hegel, Comte, Wronski, Clifford) et XXe siècles (Husserl, Whitehead, Lautman, Thom). Il examine l'impact des mathématiques sur les représentations philosophiques en Occident au cours du temps, afin d'en dégager des enseignements pour l'époque présente. Cet ouvrage répond à des problématiques essentielles : comprendre ce que le philosophe peut aujourd'hui encore tirer des mathématiques et identifier la mesure dans laquelle cette science peut aider les philosophes à bâtir une nouvelle vision du monde.* »

Ce livre présente, de manière didactique (et sans économiser la technicité inhérente à la chose mathématique), un large panorama des mathématiques les plus actuelles. À ce titre, il constituera une référence utile pour le non-mathématicien (comme le précédent du même auteur - *L'unification des mathématiques*, 2012 - l'était concernant plus spécifiquement le « Programme de Langlands »).

Par contre, la manière dont la modernité mathématique aurait « un véritable impact » sur la philosophie - ou « servirait la philosophie d'aujourd'hui » - est ici malheureusement circonscrite à une trop ancienne conception universitaire de la philosophie comme *connaissance du monde*. Les développements proprement philosophiques de cet ouvrage ont donc pour principal mérite d'attirer l'attention sur les intellectualités mathématiques de ceux que l'auteur appelle « les mathématiciens philosophes ».

# Cinéma

## Jean Seban



## Ganga 2020, Requiem pour un père

« L'art lutte perpétuellement pour s'affranchir de l'intelligence pure, pour devenir affaire de pure perception, pour se libérer de ses liens à l'égard de son sujet, de son argument primitif. Les réussites de la poésie et de la peinture sont celles où les éléments constitutifs de la composition sont si bien fondus que le canevas anecdotique ne frappe plus l'intellect seul, ni la forme l'œil ou l'oreille seulement ; forme et fond au contraire, dans leur union parfaite, offrent un objet unique à « la raison imaginative », cette faculté complexe à laquelle toute pensée, tout sentiment se présente originairement jumelé avec l'analogie sensible qui est comme son symbole.

C'est l'art de la musique qui réalise le plus totalement cet idéal, cette identification parfaite du fond et de la forme. Dans ses moments accomplis, la fin n'y est pas distincte des moyens, la forme du fond, le sujet de son expression ; ils sont inséparables, ils se saturent complètement l'un l'autre ; c'est vers la musique par conséquent, vers sa condition de perfection que tous les arts, est-on en droit de conjecturer, tendent et aspirent constamment. En elle dès lors, plus que dans la poésie comme on se l'imagine souvent, doit être trouvé l'idéal exact, le critère de l'achèvement artistique. »

Walter Pater, « Que tout art soit musique », 1877

## L'invention de l'année 2018

### Anne Schneider : *Fin, maintenant,*

« Maintenant ». Le film s'ouvre sur ce mot, indiquant clairement un projet de capture du présent. Mais aussitôt s'amorce un décalage : apparaissent les quais de Seine recouverts de neige, pendant qu'une voix off, féminine, énonce : « Maintenant, c'est juillet », avant de répéter cette phrase, cette fois dans une adéquation image-son, sur la Place de la Concorde, et sous un soleil qui pourrait effectivement être celui de juillet. Il n'empêche, le spectateur est prévenu : le cinéma peut tout, il n'est pas contraint à une illustration servile de ce qui est montré par ce qui est dit. Face à un film de Jean Seban, le regardant accepte de s'embarquer sur une mer qui se réserve le droit d'être houleuse, joueuse, et de le ballotter à son gré.

La métaphore aquatique ne survient pas par hasard : l'eau, douce ou salée, de rivière ou de mer, constitue un fil conducteur qui court à travers le cinéma de Jean Seban, dans nombre de ses films. Elle entraîne la pensée, au son d'une rivière qui précipite le film vers sa suite.

Film qui se présente découpé en chapitres. Le premier, « Juin 2013. Invention n°1/XII. Portrait à l'ascenseur avec père et mère. XXIème s. », montre l'image du couple parental, entrouvrant puis refermant une porte. Un bruit d'eau courante, puis une image de rivière se superposent à eux, menaçant d'emporter ces visages aimés, déjà vulnérables. On l'a compris : tout coule. Et eux seront entraînés également. Mais Jean Seban ne prêche pas pour une banale acceptation de cet état de fait. En témoignent cet agrippement forcené aux visages, ces longs plans sur un œil démesuré, sur des lèvres mortelles, bien que jeunes et se faisant médiatrices de textes littéraires qui hantent et rythment le film ; sur des mains âgées, l'une heurtant de ses riches bagues une paroi de métal, martelant un refus dérisoire du risque qui plane sur elle ; les autres, deux, l'une aux ongles vernis, l'autre aux ongles nus, se cherchant et se nouant.

Les chapitres se succèdent, et les mois avec eux, suivant alors une sage chronologie qui nous aura conduits de juin 2013 à mai 2014, accompagnant donc une année. Mais quelle année ? Celle qui aura vu la naissance d'un enfant, annoncée dans l' « Invention n°5/XII. Octobre 2013. Portrait de deux fils et une fille » : « Il naîtra le mois prochain » passe soudain sur l'écran.

Et l'on comprend qu'il est question de cela, du rythme de la vie et de la mort, de cette eau toujours affairée qui apporte ou emporte, et que le réalisateur-poète s'emploie à métaphoriser en une succession d'images s'enchaînant à la manière d'un flux mental.

L'eau court, poursuit son babil, parfois cruel - Jean Seban donne à voir des images de guerre, un patineur tombé sur la glace, où son corps glisse comme un galet inerte, et dont le bras, une fois la glissade arrêtée, se tend désespérément vers le bandeau où s'inscrit le nom de la ville olympique -, parfois débordant d'humour - un plan sur l'image du nouveau-né endormi, une voix off énonçant : « Un despote. Un vrai despote », dans « Invention n°10/XI. Portrait d'un dieu. XXIème s. » -, parfois ironiquement méditatif - une galaxie tournoie dans un écran télévisé et semble produite par le bec de la théière placée devant ce poste à images...

Le flux intègre d'anciens films super 8, renvoyant à une autre enfance. Fuite éperdue du temps, de l'eau, qui revient toujours à l'image, toujours vive, jamais stagnante, jamais celle dans laquelle s'est absorbée Mouchette, l'héroïne de Bernanos. Cette eau court, va de l'avant, joue avec les garçonnetts qui s'imaginent naïvement que ce sont eux qui jouent avec elle, court vers le futur, vers l'année qui se construit, invente « l'Année 2018 »... On n'est pas surpris que le film se referme sur l'image du père, répétant, face caméra : « Je voudrais nager. Je voudrais de nouveau nager ». Cet homme semble savoir, avec son fils, dans quel élément se meut la divinité. « Fin. Maintenant ».

# Théâtre

La Commune  
centre dramatique national  
Aubervilliers

# La Commune Aubervilliers

2 rue Édouard Poisson  
93 300 Aubervilliers  
+33 (0)1 48 33 16 16

## Au programme de février

### *2 ou 3 choses que je sais de vous*

mis en scène par Marion Siéfert  
du 2 février au 4 février 2018



*2 ou 3 choses que je sais de vous* est à la fois un portrait du public et un autoportrait. Une étrangère déboule dans le Web 2.0 et, dans l'espoir de se faire des amis, explore les réseaux sociaux. Elle décrit, observe et analyse ce qu'elle trouve sur Facebook, traque des récits et invente des suites possibles. Avec ce premier opus réécrit spécialement pour chaque représentation, Marion Siéfert place la question du public au centre de la démarche de création : les spectateurs sont tout autant voyeurs que dévoilés, curieux qu'objets de curiosité. Ils passent de l'autre côté du miroir et entrent dans le monde onirique et réel, trivial et poétique, de leurs publications, photos et commentaires. À travers cette pièce qui mêle écriture, performance et cinéma, c'est notre rapport intime et affectif aux images qui est interrogé, leur charge émotionnelle et leur part maudite.

## **Hansel et Gretel**

réalisé et mis en scène par Samuel Hercule et Métilde Weyergans  
du 7 au 9 février 2018

Hansel et Gretel, deux magiciens retraités, vivent en bordure d'un terrain vague dans la caravane de leur fils, Jacob. Mais la crise financière fait rage et Jacob a de plus en plus de mal à les garder auprès de lui. Jusqu'au soir où, au-milieu d'une insomnie, sa femme Barbara lui suggère de les perdre en forêt.... Avec ce ciné-spectacle, Samuel Hercule et Métilde Weyergans inversent les rapports parents/enfants qui existaient chez les frères Grimm, pour mieux questionner la place des personnes âgées dans notre société. Entre réalisme et rêve, cinéma et théâtre, voilà un sacré conte, tendre et cruel, dont on peut dire qu'il est, selon la formule... pour toutes les générations !  
avec Julien Picard, Pauline Hercule, Florie Perroud



**Et...**

## **Adieu fatigue**

*Adieu Fatigue est un ballet de comédien.ne.s, ricochet de l'exposition Soulèvements orchestrée par le philosophe et historien de l'art Georges Didi-Huberman. Quatre comédien.ne.s, les fronts butés contre un enchaînement appris, esquissent, sous l'ordre des choses, la danse de leur propre puissance. Sous l'injonction, leurs désirs aboient, cherchent surface et réclament vie par le mouvement imprévisible, l'élan des affects, la physique de la turbulence et de la joie dilatant l'espace.*

Mise en scène : Cloé Lastère

Collaboratrice artistique : Aurélie Droesch-Du Cerceau

Avec : Solène Cizeron, Fatou Malsert, Alexandre Paradis, Flora Souchier

Création de la partition sonore : Pierre Lemerle

Interprétation de la partition sonore : Aurélie Droesch-Du Cerceau

Comédie de Saint-Etienne : Place Jean Dasté, 42000 Saint-Etienne.

Réservation conseillé au : 04 77 25 14 14

Durée : 1h30



## Divers



(mathématiques-musique-philosophie)

<http://www.entretemps.asso.fr/2017-2018>

### Séminaire 10 février 2018 (Ircam, Paris)

*De la singularité du vivant à la mathesis singularis*

- **Giuseppe Longo** : *La singularité physique du vivant : où en sommes nous ?*
- **Alessandro Sarti** : *Hétérogenèse différentielle et dynamiques post-structurelles: un cadre théorique/mathématique*
- **Andrea Cavazzini & Mathias Béjean** : *Dialogue sur l'idée et les enjeux d'une mathesis singularis*