

HÉTÉROPHONIES/68

THÉÂTRE DE LA COMMUNE AUBERVILLIERS

n°5 - mars 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-Du Cerceau, 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
Notre proposition	4
Thématique n°4 : <i>Hétérophonie ?</i>	4
Planning	6
ÉTUDES	7
Musique – F. Nicolas : <i>L'idée d'hétérophonie musicale - son ambition, sa portée</i>	7
ATELIERS	24
Chœur parlé : <i>Poèmes-68</i>	24
Cinéma : <i>Film-tract 2</i>	26
COMPOSANTES	28
Peinture – É. Brunier : <i>L'écran, à travers la peinture</i>	28
Théâtre – A. Droesch-Du Cerceau : <i>Du spectacle Adieu fatigue</i>	42
Poésie – <i>Questionnaire d'enquête</i>	46
SÉMINAIRE	48
Séance du 31 mars 2018	48
ACTUALITÉS	49
Parutions.....	49
Mai 68 en 2018.....	54
Théâtre	56
Cinéma	59
Divers	60

ORIENTATIONS

Notre proposition

Nous avons conçu notre semaine *Hétérophonies/68* à la lumière politique et à l'ombre idéologique de Mai 68, telle un vaste atelier mêlant études des révolutions modernes en politique comme en mathématiques et dans les arts, examens des méthodes d'enquêtes militantes (en architecture par exemple) et expériences de quelques faïces artistiques (faire du cinéma, du théâtre, faire choral...); associant spectacles, performances et concerts; occupant - référence à 68 oblige! - du matin jusqu'au soir (AG quotidienne) un théâtre ainsi livré à l'effervescence collective. Nulle nostalgie ou mélancolie commémorative en cette affaire, mais la proposition d'un lieu, géographique et temporel, pour que cent nouveaux projets d'émancipation s'épanouissent (en cette fraternité de joyeuses coopérations, saines émulations et tranquilles juxtapositions que nous nommons *hétérophonie*) et réorientent ainsi affirmativement les indispensables résistances de l'heure.

Précisons : toutes les activités de cette semaine seront librement ouvertes à chacun, sans condition d'inscription préalable et sans frais de participation.

Thématique n°4 : *Hétérophonie* ?

Après les thématiques de *reprise* (bulletin n°2), de *singularité* (n°3), d'opposition *moderne/contemporain* (n°4) et avant celles de *formalisation* (n°6) et de *révolution* (n°7), présentons celle d'*hétérophonie* qui intitule notre semaine.

Il s'agit ici, pour l'essentiel, d'une proposition venue de la musique – on trouvera, plus loin, l'exposé détaillé, présenté lors de notre séminaire du 17 février dernier, de ce que *hétérophonie musicale* veut dire. La manière dont cette idée musicale peut ou non inspirer les projets de chacun dans son propre art (cinéma, théâtre, peinture, architecture, poésie...) et stimuler une nouvelle forme de collectifs reste bien sûr très largement ouverte, même si, d'ores et déjà, nous nous attachons à caractériser sa teneur principale.

Deux propositions

Résumons nos hypothèses de travail en deux propositions principales :

- a) En musique, *hétérophonie* nomme la souple coexistence de joyeuses coopérations, de saines émulations et de tranquilles juxtapositions.
- b) Cette notion d'hétérophonie formalise musicalement une idée de fraternité (celle qui compatibilise paisiblement la camaraderie des unifications polyphoniques, la confrontation de dualités antiphoniques et la familiarité de côtes-à-côtes sereins).

Six corollaires

On peut en inférer six corollaires, orientant notre manière collective de travailler.

- 1) Il s'agit de nous unifier sur un type de questionnement, sur une manière de problématiser, et non pas nécessairement sur les réponses et solutions que chacun peut ensuite y avancer. Puisqu'il s'agit d'avancer – la simple critique est aujourd'hui stérile –, « que cent propositions s'épanouissent ! », à la seule condition, simple et minimale mais d'autant plus essentielle, qu'elles aient une mesure commune, autorisant qu'elles interagissent (hétérophoniquement) entre elles. À ce titre, on dira qu'un collectif hétérophonique se veut *commensurable* ou *archimédien* (l'axiome mathématique d'Archimède consiste à postuler l'existence d'une « rationalité » commune entre nombres d'un même type).
- 2) Les interactions entre les différentes « voix » d'un collectif hétérophonique sont, on l'a rappelé, diverses et variables. Mais elles excluent, par principe, la logique de la concurrence ou celle de la domination – voir ces sinistres cacophonies de la « Fête de la musique » où chacun pousse à fond son ampli pour mieux prendre le dessus sur le discours du voisin ! On dira qu'un collectif hétérophonique est *non-antagonique*.
- 3) Un collectif hétérophonique aime l'humour qui rapproche et rapporte fraternellement des positions éloignées comme il se méfie de l'ironie qui creuse un gouffre au plus près des appariements (cette ironie critique et ricanante dont la postmodernité a fait son miel pour corroder les subjectivations affirmatives et corrompre les orientations modernes).
- 4) Un collectif hétérophonique s'attache à parler et traiter hétérophoniquement des hétérophonies qu'il met en œuvre : il laisse ainsi place à de saines émulations ou à de tranquilles juxtapositions sur les manières même de travailler ensemble. On dira qu'un tel collectif tend à *réduquer* l'hétérophonie (tout de même qu'il convient de parler paisiblement de la paix ou humblement de l'humilité, et qu'à contrario il est absurde de traiter absolument du relativisme) et qu'à ce titre, il se méfie du sophistique « second degré » (« *ce que je dis n'est pas vraiment ce que je dis car mon dire nie mon dit...* »), celui-là même qui constitua l'étendard sarcastique de la postmodernité.
- 5) On le voit : les « voix » d'un collectif hétérophonique doivent s'entendre selon une grande diversité de types : il y a bien sûr les voix individuelles – par exemple ce bulletin publie des contributions signées individuellement – mais il y a aussi des voix collectives, internes au collectif global – dans ce bulletin par exemple, la voix du « groupe cinéma », ou du groupe « chœur parlé ». Mais si un tel type de collectif peut pratiquer cette diversité de voix (celle d'individus ou de sous-collectifs), c'est pour la raison essentielle qu'il s'agit là d'un *collectif de travail, non d'opinion* : les voix dont il est ici question ne sont pas des voix irresponsables, revendiquant leur liberté d'opinion, mais des voix s'engageant dans des travaux précis et s'en déclarant comptables, en particulier auprès des autres.
- 6) Au total, il y a une limite à cette diversité des voix, autant dire à notre précédente réduction, faute de quoi l'hétérophonie sombrerait dans le n'importe quoi, ou dans la grisaille d'un constant mélange indifférencié de toutes ses composantes. Cette limite tient à notre premier corollaire : à l'unification du collectif sur une problématique commune, c'est-à-dire à la fois sur un questionnement et sur sa mise au travail. En ce point du questionnement partagé, le collectif se réduit de facto à un collectif plus strictement polyphonique (pour lequel le thème est commun, chaque voix le déclinant et le variant tout en assumant en permanence un point de vue d'ensemble, en assurant donc sa compatibilité avec les autres voix). À ce titre, on dira qu'un collectif hétérophonique sait aussi parler d'une seule Voix (polyphonique) lorsqu'il s'agit de ses orientations et exigences d'ensemble – voir par exemple, dans ce bulletin, les contributions non signées ou non référencées... telle celle-ci – car chacune de ses voix assume à sa manière propre (« *chacun selon ses capacités !* ») le projet d'ensemble.

Planning

MAI 2018		MARDI 8 (férié)	MERCREDI 9	JEUDI 10 (Ascension)	VENDREDI 11	SAMEDI 12	DIMANCHE 13
10h-11h	Étude	Maths	Maths	Architecture Peinture	Maths	Maths	
11h-12h		Politique	Politique		Politique	Politique	
12h-13h	Ateliers	4 ateliers	4 ateliers	4 ateliers	4 ateliers		
13h	déjeuner						
14h30-16h	Ateliers	4 ateliers	4 ateliers	Poésie	4 ateliers	Politique	Clôture
16h-17h30		Rencontre	Rencontre		Rencontre		
17h30	pause						Pot
18h-19h	Spectacle	Jazz	[à déterminer]	Hétérophonie	Théâtre	Film	
19h	dîner						
19h15-20h45		Pot	A.G.	A.G.	A.G.	A.G.	
20h45							
21h-23h	Soirée	Ouverture	Atelier-Concert	Film	Théâtre	Politique	

[Ateliers : Chœur parlé – Cinéma – Théâtre – Méthodes d'enquête]

Légende des lieux :

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

ÉTUDES

Musique – F. Nicolas : *L'idée d'hétérophonie musicale - son ambition, sa portée*

Cet exposé ¹ s'organise en deux grandes parties :

- 1) présentation de l'idée d'hétérophonie musicale et de son ambition compositionnelle : il s'agit d'étendre la création moderne d'œuvres musicales en adjoignant des collectifs vocaux de type nouveau ² ;
- 2) thématization de la portée éventuelle de cette idée d'hétérophonie, par-delà son terrain musical de constitution, soit l'hétérophonie comme formalisation musicale de l'idée de fraternité.

1 - Hétérophonie musicale

L'idée générale est de composer un type nouveau de collectif qui allie librement coopération, émulation et juxtaposition des différentes voix (« voix » s'entendant ici en son sens musical – par exemple les voix d'une polyphonie jouée au clavecin - et pas seulement en un sens physiologique – les voix d'un chœur) et qu'on appellera un collectif *hétérophonique*.

L'enjeu d'un tel collectif hétérophonique est de composer une compatibilité des voix qui d'un côté ne se réduise pas à leur seule figure d'unification (celle de la coopération autour d'une même idée partagée) et qui, d'un autre côté, maintienne leur coexistence pacifique en excluant leur concurrence antagonisante. Autrement dit, l'enjeu est d'*étendre* les figures collectives traditionnellement traitées par la musique (essentiellement l'unification polyphonique et le défi antiphonique) en y *adjoignant* la tranquille indifférence d'un côté-à-côté (que le néologisme *juxtaphonie* épingle) en sorte de nouer polyphonies, antiphonies et juxtaphonies en une hétérophonie globale.

Formalisations

« *L'être vivant a un appétit de formes au moins aussi grand qu'un appétit de matière.* » Gaston Bachelard

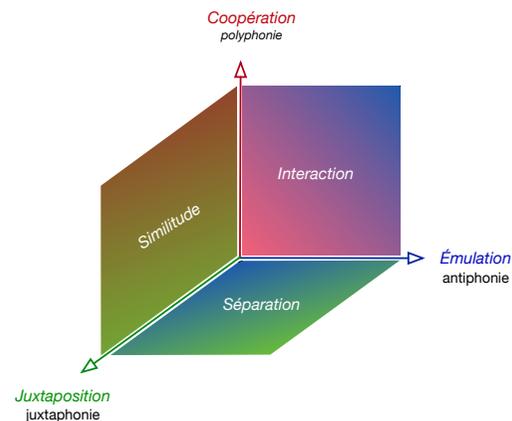
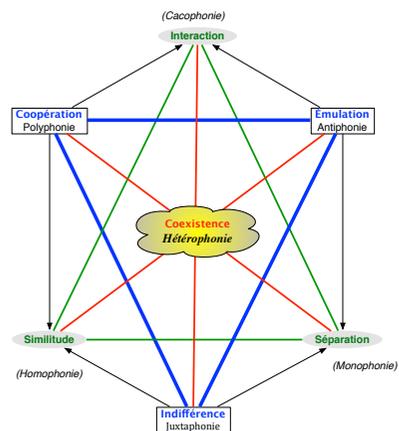
On peut formaliser cette idée de deux manières :

- d'une manière logique (selon l'hexagone logique des oppositions) ;

¹ séminaire *Hétérophonies/68*, 17 février 2018

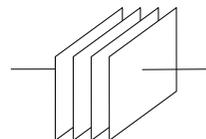
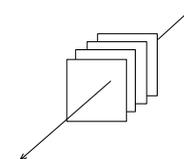
² « *On devra concevoir la transformation de la notion de voix, non pas envisager son abolition. [...] La notion de voix doit être radicalement repensée. [...] Élargie, la notion de voix nous permettra de rendre "poreuses" les catégories comme monodie, hétérophonie, polyphonie.* » Boulez (*Penser la musique aujourd'hui*, 1962)

- d'une manière géométrique (en un espace à trois dimensions).



Cette formalisation géométrique figure plus aisément la possibilité de composer une hétérophonie par feuilletage de plans superposés ; par exemple :

- par juxtaposition d'interactions :
On reconnaîtra ici le principe des œuvres classiques en différents mouvements (Symphonie en 4 mouvements) ou en succession de pièces séparées (*Pierrot lunaire...*).
- par émulation antiphonique entre similitudes :
On reconnaîtra ici le principe du Rondeau alternant refrains et couplets.



Remarques

Compositions

On peut composer une hétérophonie de trois manières:

- par *collage* d'enregistrements sonores réalisés à de tout autres fins – voir, par exemple, les deux hétérophonies composées pour les séances Qui-vive : *Murs de Gaza* et *Hétérophonie presto* ;
- par *montage* d'enregistrements sonores réalisés ad hoc – voir, par exemple, la cadence hétérophonique de la Timée dans *Duelle* ;
- par *composition* et *interprétation* d'une partition écrite ad hoc - voir le *Rondeau hétérophonique* composé pour le CRR-93 en vue de l'atelier-concert du 9 mai 2018.

Ainsi, la page n°6 du *Rondeau* (voir ci-dessous à gauche) corrèle « hétérophoniquement » :

- une polyphonie entre les deux pianos,
- une antiphonie entre les trois violoncelles,

- une juxtaphonie entre ces deux composantes ou *Vox* ¹.

La page n°34 (ci-dessous au centre) corrèle « hétérophoniquement » :

- une polyphonie interne au second piano (deux voix),
- une polyphonie entre les trois violoncelles,
- une juxtaphonie entre ces deux *Vox*.

La page n°14 (ci-dessous à droite) corrèle « hétérophoniquement » :

- une homorythmie au premier piano,
- une polyphonie interne (à deux voix) au second piano,
- une monophonie à la flûte,
- une monophonie au basson,
- une juxtaphonie/antiphonie/polyphonie générale entre ces quatre *Vox*.

The image displays three pages of musical notation. The left page (page 14) features staves for Flute (Fl), Piano (P1), Bassoon (Ba), Violin I (Vc I), Violin II (Vc II), Violin III (Vc III), and Piano (P2). The middle page (page 34) features staves for Piano (P1), Bassoon (Ba), Violin I (Vc I), Violin II (Vc II), Violin III (Vc III), and Piano (P2). The right page (page 14) features staves for Flute (Fl), Piano (P), Bassoon (Ba), Violin I (Vc I), Violin II (Vc II), Violin III (Vc III), and Piano (P2). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, dynamics (pp, mp, mf, p), and performance instructions like 'Cin. mod.' and 'Espressivo'.

¹ Appelons « Vox » un ensemble délimité de voix individuelles, une voix collective donc (qui peut être un singleton).

Modèles sonores

On peut trouver des modèles sonores (et non plus musicaux) d'hétérophonie dans:

- les bruits d'une ville, d'une place ou d'une rue animées, d'une cour intérieure d'immeuble collectif ;
- les voix d'une ample manifestation défilant sous votre fenêtre ;
- les bruits d'une Nature fervente (forêt, mer...).

Enjeu musical

Extension de la musicalité

L'enjeu de tels collectifs vocaux de type hétérophonique est de contribuer à l'extension d'une modernité musicale devenue aujourd'hui très incertaine d'elle-même.

Continuer l'art musical (en étendant son ère moderne par adjonction de collectifs hétérophoniques), c'est trouver le moyen de relancer les trois dimensions constitutives de ce qu'on nommera la « musicalité » :

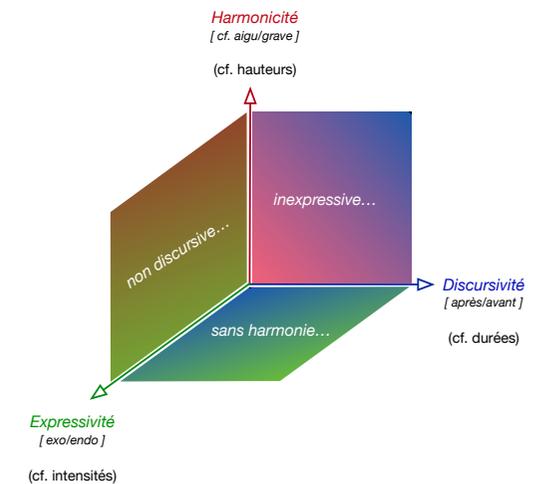
- la *discursivité* (c'est-à-dire la capacité musicale de discourir, de faire discours spécifique – bien sûr, le discours musical n'est pas plus un discours lingual que le discours du tableau ne l'est ¹) ;
- l'*harmonicité* (c'est-à-dire la capacité musicale d'articuler des harmonies et pas seulement des mélodies et des rythmes) ;
- l'*expressivité* (c'est-à-dire la capacité musicale d'extérioriser ce que toute musique présuppose d'excès intérieur, débordant sa nécessaire construction).

Formalisons cela en une géométrie à trois dimensions :

- La discursivité est ici formalisée horizontalement, selon l'opposition du avant et du après ;
- l'harmonicité est formalisée verticalement, selon l'opposition du grave et de l'aigu ;
- l'expressivité est formalisée comme orthogonale au plan de la feuille, selon l'opposition de l'endogène et de l'exogène.

Notre question est ainsi : comment relancer une musicalité moderne qui conjoigne de nouveaux types de discursivité, d'harmonicité et d'expressivité ?

Soyons clair : il s'agit ici d'exposer un vaste projet, non de partager des résultats acquis. Il s'agit, aujourd'hui puis lors de notre semaine, de présenter des hypothèses stratégiques de travail, et, simultanément, de déclarer leur plan d'épreuve, c'est-à-dire ce à quoi elles entendent se mesurer selon un régime ad hoc de conséquences.



¹ Voir *Le discours du tableau* de François Wahl...

Méthodes de recherche

« Aucune valeur n'est spécifiquement humaine si elle n'est pas le résultat d'un renoncement et d'une conversion. » Gaston Bachelard

Posons cette première thèse : pour ne pas céder sur le fond d'un procès subjectif, pour relancer l'essentiel en dégageant comment le refonder, il faut savoir renoncer à un point précis qui opérera comme symbole négatif circonscrit de la résurrection affirmative visée.

Cette thèse s'adosse aux mathématiques modernes, par exemple à Galois : pour relancer l'algèbre des équations polynomiales et ne pas l'abandonner (comme le conseillaient alors Lagrange et Cauchy) aux seuls calculs numériques, il fallait que l'algèbre renonce à son idée constituante qu'une équation polynomiale n'était destinée qu'à être algébriquement résolue pour mieux affirmer une nouvelle conception algébriquement étendue de la même équation : comme constituante d'un groupe de symétries entre ses racines. Solutionner une équation (en définissant son groupe) devenait ainsi la nouvelle mesure algébrique du problème posé par l'équation, à mesure précise du fait qu'on renonçait à la résoudre par détermination algébrique de ses racines (« par radicaux »). Ici, renoncer à la *résolution* permettait de ne pas céder sur la *solution* : renoncer à la détermination algébrique individuée des racines permettait de ne pas céder sur leur définition algébrique groupée. Au total, l'algèbre se redéployait courageusement, selon une puissance décuplée, dans l'étude des définitions indéterminées et des solutions irrésolubles (tout comme, peu après, l'analyse allait se redéployer dans l'étude des continuités indifférentiables, l'arithmétique dans l'étude des réels irrationnels, la géométrie dans l'étude des invariants non-euclidiens, etc.).

Cette thèse s'adosse tout autant à l'intellectualité politique moderne s'il est vrai que la Révolution culturelle tout autant que Mai 68 nous a appris, au fil du patient travail politique des années 70, que relancer aujourd'hui une politique d'émancipation qui ne cède pas sur le fait qu'il n'y a de politique qu'organisée implique de renoncer à la forme *Parti* de l'organisation politique.

Productivité du négatif

Ajoutons cette thèse corollaire : identifier le point précis auquel renoncer oriente la recherche de la nouvelle affirmation. Il y a donc, à ce titre, une réelle productivité du négatif : il borne le terrain où travailler affirmativement.

À nouveau, les mathématiques ici nous éclairent : pour comprendre une notion mathématique, ce qu'elle saisit en propre, le type d'objet dont elle affirme l'existence et surtout son intérêt, il faut examiner ce qu'elle exclut explicitement, la borne qu'elle fixe à cette nouvelle existence, mathématiquement dit : son « zéro ».

Exemples

Trois petits exemples ¹:

- le produit scalaire de deux vecteurs (qui associe aux deux vecteurs \vec{x} et \vec{y} le nombre $a=\vec{x}.\vec{y}$) mesure leur orthogonalité car il est nul lorsque les deux vecteurs sont orthogonaux ;

¹ Je dois les deux premiers aux amicales remarques de Camell Kaddour...

- le produit vectoriel de deux vecteurs (qui associe aux deux vecteurs \vec{x} et \vec{y} le vecteur $\vec{z} = \vec{x} \wedge \vec{y}$) mesure leur colinéarité car il est nul lorsque les deux vecteurs sont colinéaire ;
- le déterminant Δ d'une équation (par exemple le déterminant $\Delta=b^2-4ac$ de l'équation $ax^2+bx+c=0$) mesure la capacité de l'équation à déterminer individuellement chacune de ses racines puisque sa nullité indique que plusieurs de ses racines sont confondues.

Dans chacun de ces cas, le zéro est le point négatif délimitant la propriété spécifique dont mesure affirmative est prise.

Autre exemple mathématique, de plus grande portée conceptuelle : une symétrie est une transformation totale de l'objet X qui ne transforme pas sa forme globale ! On ne comprend donc la spécificité d'une transformation symétrique qu'en comprenant non pas tant ce qu'elle transforme que très exactement ce qu'elle ne transforme pas : de la même manière qu'un impossible fixe un réel, le point négatif de la transformation symétrique en fixe l'enjeu.

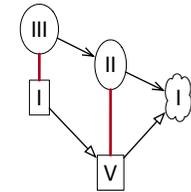
À quoi renoncer ?

Pour ne pas céder sur une musicalité articulant discursivité, harmonicité et expressivité, pour renouveler aujourd'hui une telle musicalité *moderne*, quels sont donc les points précis sur lesquels il faut décider de renoncer ?

Le classicisme du ton, du mètre et du thème

La réponse proposée va tenir compte du fait que, dans la musique classique,

1. la discursivité relevait massivement du thématisme : discourir, c'était pour l'essentiel développer et varier des thèmes ;
2. l'harmonicité relevait essentiellement de la *tonalité* : le système tonal structurait une fonctionnalité harmonique basée sur l'opposition tonique-dominante (I-V) et organisait l'ensemble du morceau de musique selon la formule canonique de la tonalité avancée par Schenker :
3. l'expressivité relevait pour une bonne part du *mètre* (le système métrique était ainsi la condition de possibilité pour l'existence du *rubato*, paradigme de l'expressivité musicale - pensons, par exemple, aux interprétations musicales des danses qui s'opposent aux exécutions militaires des marches).



Trois renoncements modernes

L'idée serait alors de renoncer :

1. au *développement* (en particulier thématique) et, plus généralement, à une conception constructiviste de l'enchaînement discursif (par « déduction »¹) pour le concevoir plutôt comme déploiement d'interactions ;
 [Notons que la physique moderne –celle de la relativité générale et de la mécanique quantique – tend ainsi à renoncer à une logique de la cause et de ses effets pour promouvoir une géométrie de l'interaction.]

¹ Voir Boulez...

Le point devient : comment orienter un discours musical sous un autre paradigme subjectif que celui d'une conscience de soi via ses « objets »¹ de prédilection ?

2. à la fonctionnalité harmonique au profit d'une harmonie orientée de manière non fonctionnelle ;

[Notons que la géométrie moderne – riemannienne en l'occurrence – déploie ses « variétés » en excédant de toutes parts les limites de surfaces classiques définies par leur fonction ou leur équation...]

Le point devient : comment déployer une orientation harmonique sous un autre paradigme subjectif que celui de la confrontation à une naturalité acoustique donnant mesure de l'opposition entre consonance et dissonance ?

3. au rubato métrique pour avancer une expressivité rythmique basée sur la fluidité et la flexibilité des gestes ;

[Notons l'exemple intéressant du jazz qui ignore systématiquement le tempo rubato pour mieux déployer l'expressivité propre de son *swing*²...]

Le point devient : comment donner droit à une expressivité musicale sous un autre paradigme subjectif que celui de la déformation d'un cadre métrique, d'une énergie subjective se révoltant contre un esplacement formel ?

Périls attachés aux renoncements

Trois périls s'attachent immédiatement à ces trois renoncements circonscrits :

1. le péril de remplacer le développement thématique par une discursivité narrative (où le développement devient assuré, de manière extrinsèque, par un récit d'ordre lingual) ou par une simple temporalité « impressionniste » (voir « le sentiment océanique » dont parlait déjà Romain Rolland et qui a fait un retour en force dans les années 70 du XX^e : la musique, ici, ne compose plus d'orientation temporelle mais offre une immersion jouissive dans un pur moment présent) ;
2. le péril de remplacer la fonctionnalité harmonique par l'étalement d'un spectre sonore (conception acoustique de la verticalité musicale) ou d'un mode mélodique (retour à l'horizontalité musicale comme seule génératrice de verticalité consonante) ;
3. une fois acté le renoncement au rubato, le péril du constructivisme rythmique (tel celui d'un certain Stravinsky, dirigeant ses auditeurs comme un Hitchcock peut diriger, selon Truffaut, ses spectateurs : en les menant par le bout de leur nez...).

Renoncer, c'est relativiser et recentrer, pas nécessairement détruire ou abandonner

La question n'est donc pas simple. Elle l'est d'autant moins que renoncer à un point précis ne veut nullement dire délaisser systématiquement le matériau convoqué par le point en question : ainsi, renoncer à orienter l'algèbre moderne selon la résolution des équations polynomiales n'implique nullement d'ignorer désormais cette question de la résolution mais seulement de lui ôter son caractère central et de relativiser son intérêt. Renoncer au développement thématique, à la fonctionnalité harmonique et au rubato métrique n'impose donc pas de s'en priver partout et toujours mais seulement de ne plus les adopter comme boussole de ce que composer de la musique veut dire.

¹ L'ego, en premier lieu...

² Le célèbre pianiste Eroll Garner offre un intéressant contre-exemple avec son jeu rubato dans un tempo implacable.

Trois questions

Ceci nous lègue donc trois questions, qui sont de vraies questions (c'est-à-dire sans réponses toutes prêtes et rhétoriquement gardées dans la manche) délimitant un programme stratégique de composition :

1. qu'est-ce qu'une discoursivité hétérophonique qui ne se mesure plus au développement thématique mais à un déploiement d'interactions ?
2. qu'est-ce qu'une harmonicité hétérophonique qui ne se mesure plus à une fonctionnalité mais à des enchaînements créateurs de nécessités rétrospectives ?
3. qu'est-ce qu'une expressivité hétérophonique qui ne se mesure plus à la déformation subjective d'un cadre métrique mais à la fluidité hasardeuse d'une continuité ?

2 - Portée plus générale

L'hypothèse de *Hétérophonies/68* est que cette catégorie musicale peut stimuler d'autres intellectualités artistiques, mais aussi, pourquoi pas, des intellectualités d'autres ordres (politiques, amoureuses...).

Et, conformément à l'idée d'hétérophonie avancée ci-dessus, il ne saurait s'agir ici ni de prescription (homophonie), ni de nécessaire unification (polyphonie) mais plutôt d'une problématique en partage, d'un questionnement commun autorisant une même mesure de la coexistence apaisée entre différentes orientations (celles qui, au choix collaborent, s'émulent ou s'indiffèrent réciproquement).

Fraternité

Reformulons notre hypothèse générale : l'hétérophonie musicale est une coexistence paisible de joyeuses coopérations, saines émulations et tranquilles juxtapositions.

Son bord s'attache à l'exclusion de l'ironie (quand l'humour, par contre, est ici de mise) car l'ironie est la porte d'entrée musicale dans un antagonisme que la musique ne sait guère pratiquer.

La coexistence paisible dont il est ici question a pour modèle directe la fraternité (qui n'est pas exactement la camaraderie, laquelle présuppose une unification qui ressort plus spécifiquement de la polyphonie). On posera donc que l'hétérophonie est la formalisation musicale de l'idée de fraternité.

Gerbe de modernités en trois étapes

Cette hypothèse générale de l'hétérophonie s'appuie sur une seconde hypothèse générale : celle d'une gerbe de modernités à reprendre, cinquante ans après 68.

Résumons ici cette hypothèse, déjà thématifiée dans le cadre de H68 comme dans celui de *mamuphi*.

Posons que nos différentes modernités (évitons ici l'usage totalisateur du terme « La Modernité », comme celui de ses déclinaisons diachroniques en « Première/Seconde/Troisième Modernités »¹) sont aujourd'hui confrontées à la question d'une troisième étape qu'on symbolisera ainsi *M-III* (à entendre comme la troisième étape de la modernité *M* considérée : au choix musicale, algébrique, picturale, politique, cinématographique, géométrique, théâtrale, logique, architecturale, amoureuse...) venant relever une deuxième étape *M-II*, ensablée (le plus souvent dans une impasse formaliste) et oubliée - voire forclosée - par un contemporanéisme activement nihiliste.

C'est de l'intérieur même de cette question d'une possible reprise des différentes modernités que la proposition hétérophonique prend sens, y compris comme esquisse d'une hétérophonie entre les différentes *M-III* (en cours ou à engager).

Pour aller au plus bref, au risque de simplifier à l'extrême des choses évidemment d'une grande diversité, on posera qu'il s'agit de reprendre des modernités qui ont déjà inventé leurs deux premières étapes (qu'on symbolisera ainsi : *M-I* et *M-II*) et qui se sont en partie égarées depuis les années 60 (en partie seulement s'il est vrai que, par exemple, les travaux de Boulez, de Godard et de Soullage dans les années 80, de Grothendieck au cœur des années 60, de Badiou et de Gérard depuis la fin des années 60 constituent des points d'appui décisifs – de type *M-III* - au cœur même des différentes modernités concernées).

Simplifions, simplifions !

- *M-I* est le temps d'ouverture où l'affirmation moderne opère principalement par soustractions-abandons-renoncements et déplacements corrélatifs.
- *M-II* est le second temps nécessaire de reconstruction où l'affirmation moderne avance par formalisation positive de ses propres espaces et logiques de pensée, formalisation qui nécessairement s'attache aux nouvelles constructions (axiomatisation en mathématiques, sérialisme en musique, cubisme en peinture, marxisme-léninisme en politique...). Cette séquence va progressivement se rigidifier et s'ensabler selon une déviation formaliste où la formalisation oublie ou même forclôt ce qu'elle formalise en autarcisant la puissance propre de ses formalismes. D'où que l'autonomie (relative) de pensée durement conquise contre le réalisme ou le figuralisme s'enkyste en autarcie (autonomie absolue) stérile, en maniérisme puis en académisme d'un type nouveau (« moderne » !).
- Retenons symboliquement 68 comme moment de basculement où la juste critique des dogmatismes formalistes sur lesquels les *M-II* ont débouché² ouvre ce qu'on propose d'appeler un *entre-temps*³.

¹ Ces nominations peuvent avoir, bien sûr, leur propre pertinence dans de tout autres modalités de pensée que celle de l'intellectualité musicale. Natacha Michel a, par exemple, tiré parti, dans son intellectualité littéraire propre, de la notion de « Seconde Modernité ».

² Songeons au formalisme marxoïde du PCF, du PCI et du PCUS mais aussi à un certain boubakisme en mathématiques ou à une conception bornée du sérialisme, coupée de toute réalité auditive...

³ Au mitan des années 80, j'ai fondé, avec d'autres compositeurs du CNSM, une revue de musique contemporaine portant ce nom. La revue *Entretemps* a ainsi publié dix numéros (1986-1992).

- Le 50° anniversaire de 68 devient alors – c’est là notre prescription de nature militante – le moment de prendre acte que cet entre-temps est terminé, et ce depuis suffisamment longtemps pour que cette sortie ait eu le temps de se rédupliquer : en effet, non seulement nous sommes sortis de l’entre-temps qui interrogeait les différentes modernités mais ces questions même de l’entre-temps sont aujourd’hui tenues pour définitivement closes – la réponse négative de l’énoncé (« la modernité est finie ») se réduplique ainsi dans une énonciation qui n’est même plus questionnante (« la modernité ne fait plus question. »).

Nous sommes ainsi en retard notable sur l’adversaire, voire l’ennemi, et ce retard est avant tout de notre fait. Rien ne sert donc ici de dénoncer l’ennemi : il fait son travail ; à nous de faire le nôtre !

Dans l’esprit simplificateur qui préside à cette grossière « esquisse », posons que notre tâche propre est de relancer les dés, une troisième fois – tant que nous ne renonçons pas à relancer les dés, la partie n’est pas jouée !

Réengager les différentes modernités dans une troisième séquence de leur affirmation autonome, c’est compléter les révolutions modernes selon un temps d’adjonction-extension (E), venant consolider leur premier temps d’abandon-déplacement (D) et leur second de destruction-reconstruction (R). Autant dire que nos modernités vaudraient révolution de type nouveau dont les enchainements chronologiques seraient symbolisables comme D.E.R.¹

Des trois étapes de la modernité musicale

Illustrons tout ceci par ce qu’il en est en musique.

- 1) M-I : le Schoenberg de 1908-1922 (celui de l’expressionnisme atonal, athématique et en partie amétrique).
- 2) M-II : de 1923 (naissance du dodécaphonisme) à 1965 (moment où Boulez prend ses distances avec une composition sérielle, dont il mesure l’ensablement, pour se consacrer un temps – un entre-temps ! – à la direction d’orchestre).
- 3) Entre-temps : 1968-2012/2016 (dates purement symboliques - morts d’Elliott Carter puis de Boulez – puisque la vraie clôture de cet entre-temps est bien antérieure).

1968 comme carrefour stratégique pour la modernité musicale

Sans m’étendre ici sur l’analyse détaillée de ce point, listons simplement neuf traits frappants des bifurcations musicales survenant autour de l’année 68 :

1. *Sinfonia* de Berio (1968) inaugure, avec le faste et la splendeur virtuose qu’on sait, la post-modernité musicale.
2. *Aus den sieben Tagen* de Stockhausen (1968) inscrit le ralliement du génie sériel à l’insignifiance musicale de « la partition graphique » et de « l’art conceptuel ».

¹ Nommer R.E.D ces révolutions de type nouveau n’implique nullement que l’ordre des lettres vaille ordre chronologique des opérations : l’ordre des lettres vaut comme symbole de ce que les révolutions en question sont des révolutions « rouges » et non pas réactionnaires (comme la « révolution conservatrice » dans l’Allemagne de Weimar, le « Parti de la révolution institutionnelle » dans le Mexique de l’après-guerre, les « révolutions de couleur » de la CIA dans les ex-pays de l’Est au cours des années 90, la « révolution libérale » de Thatcher-Reagan-Mitterrand-Macron, etc.)

3. *La Messe du temps présent* de Pierre Henry triomphe à Avignon (été 1968), promouvant ainsi la « démocratisation » de la musique électro-acoustique.¹
4. Parallèlement au « théâtre instrumental » de Mauricio Kagel (*Staatstheater*, 1967-1970), le théâtre musical², qui oppose sa mixité des arts à l'orientation totalisante de l'opéra, s'impose l'été suivant à Avignon (*Orden* de Lavelli-Bourgeade-Arrigo).
5. *L'apothéose de Rameau*, épais article d'Henri Pousseur (1968), fait retour du compositeur vers le projet d'une nouvelle fonctionnalité harmonique.
6. Création du *New Phonic Art*³ (1968) déployant la dimension improvisée au sein même de la musique contemporaine.
7. Création de l'*Art Ensemble of Chicago*⁴ (1969 à Paris !) signant la fin du free-jazz et inscrivant désormais la grande musique afro-américaine de plein pied dans la musique contemporaine sous sa modalité improvisée (voir point précédent).
8. Suicide musical du *Requiem pour un jeune poète* de Bernd Alois Zimmermann (1969) préfigurant le suicide du compositeur l'année suivante (1970)⁵.
9. *Last but not least*, Boulez s'est retiré de la composition musicale depuis le milieu des années 60 et retranché dans des tâches de chef d'orchestre qui lui permettent de se ressourcer musicalement et de préparer sa reprise de la composition à partir de la fin des années 70, reprise qui s'opèrera sur de nouvelles bases visant à élargir sa conception du sérialisme (confrontation constructiviste de la composition à l'informatique – Ircam – et tentative de relancer « le langage musical » par un thématisme de type nouveau – cours au Collège de France).

On pourrait prolonger la monographie en examinant le nouveau tour que la composition va prendre chez Luigi Nono (amplification de la musique « bruitiste ») ou Jean Barraqué⁶ tout comme les nouvelles orientations compositionnelles qui vont progressivement émerger avec par exemple Lachenmann (déconstruction), Ferneyhough (maniérisme sériel) puis Grisey (spectralisation sonore) : dans tous les cas⁷, ce qui se passe en musique autour de 68 fait bien carrefour stratégique pour la modernité musicale antérieure (dite *M-II*).

¹ Pour rappel, les premiers mots écrits par Pierre Henry - ceux qui, en 1950, débute son premier article (*Pour penser à une nouvelle musique*) – sont les suivants : « *Il faut détruire la musique !* ».

² venu d'un Cage à l'inlassable inspiration potache : « *assis à une table, la pipe à la bouche, John Cage corrige inlassablement des partitions, tandis qu'à ses côtés Cathy Berberian mange un gros plat de spaghetti qu'elle vient de faire cuire sur scène.* » (*Variations II*, 1961)

³ Jean-Pierre Drouet, Vinko Globokar, Michel Portal et Carlos Roque-Alsina

⁴ Lester Bowie, Joseph Jarman, Roscoe Mitchell et Malachi Favors (puis Don Moye, Muhal Richard Abrams...)

⁵ Année également où se suicide le poète Paul Celan, emblématique de la modernité poétique...

⁶ Création en avril 1968 (Royan) de *Temps restitué* (vaste entreprise, inachevée, basée sur *La mort de Virgile* d'Hermann Broch).

⁷ Pensons aussi à Robert Murray Schafer, le promoteur de l'environnement et de l'écologie sonores, publiant en 1968 son « *The New Soundscape* ». Sa notion de « paysage sonore » orchestre l'affirmation suivante : « *la fusion entre la musique et les sons de l'environnement peut ressortir comme la caractéristique la plus frappante de toute la musique du XX^e siècle* ».

De trois étapes dans d'autres modernités

politique

La politique communiste s'accorde également avec ces trois moments : Marx (M-I), Lénine (M-II) et, depuis Mao, la question d'une réactivation du communisme (M-III), à distance de l'État et de la forme-Parti (voir, bien sûr, *L'hypothèse communiste* d'Alain Badiou).

mathématique

On peut esquisser une semblable périodisation en mathématiques en indexant M-I aux noms de Galois, Riemann, Dedekind et Cantor, M-II à ceux de Hilbert, Bourbaki, Artin et Gödel et en notant alors que M-III s'avère engagé dès les années 60 sous les noms de Cohen, Grothendieck, Lawvere et Langlands.

D'où l'idée de prendre appui sur les mathématiques modernes qui n'ont pas enregistré le retard qu'on constate en bien des arts et qui peuvent ainsi éclairer la voie aux troisièmes séquences modernes.

Remarquons, à ce titre, que ce qui de la troisième séquence de la modernité mathématique concerne plus spécifiquement la géométrie algébrique combine également trois mini-étapes internes :

- son engagement dans les années 60 sous le signe de sa refondation par Grothendieck ;
- sa stagnation (toute relative) à partir du milieu des années 70 jusqu'au début du XXI^e siècle ;
- son nouvel élan depuis une dizaine d'années grâce d'une part aux premiers grands théorèmes de la théorie des motifs ¹ (jusque-là restée à son stade essentiellement conjoncturel ²), et d'autre part à une réactivation de la théorie des topos sous le signe par exemple de la problématique des topos classifiants ³ (dont nous dirons un mot un peu plus loin).

Les points d'appui de l'intellectualité musicale

Où l'on retrouve le slogan, particulièrement approprié aux tâches de ce cinquantième anniversaire de 68 : *déployer une intellectualité musicale à la lumière des mathématiques et à l'ombre de la philosophie.*

L'ombre n'est pas la lumière. Posons que la lumière apportée par les mathématiques tiennent aux *possibilités* qu'elles dévoilent, suggèrent, proposent, encouragent aux intellectualités non scientifiques - on en a donné précédemment différents exemples - quand l'ombre portée par la philosophie instruit les *conditions de possibilité* : à quelles conditions peut-on s'attacher à telle possibilité jusque-là inaperçue et suggérée par la création

¹ Voir en particulier le travail de Joseph Ayoub...

² Yves André aime à dire que la théorie des motifs a relevé pendant longtemps de la science-fiction pour devenir pendant quelque temps une fiction utile et qu'elle n'a accédé que récemment au statut véritable de théorie à part entière (doté de ses propres résultats et théorèmes).

³ Voir ici le travail d'Olivia Carmello, et désormais d'Alain Connes et de Laurent Lafforgue...

mathématique, à quelles conditions peut-on envisager de forcer tel interdit déguisé en impossible, à quelles conditions peut-on soutenir telle orientation dans un temps donné de la pensée ? ¹

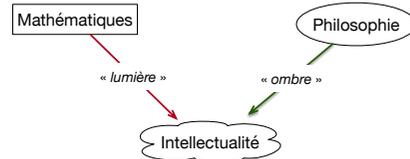
Il y a, bien sûr, une unité dialectique de l'ombre et de la lumière : dans notre cas, l'ombre philosophique est d'autant plus nécessaire qu'elle permet d'instruire ce que la luminosité mathématique peut être dans un contexte où musique et mathématique n'ayant nullement le même « transcendantal » et relevant de discours disparates (plus généralement, et pour le dire d'un seul mot, les sciences avancent quand les arts s'étendent), toute transposition immédiate et toute transitivity mécanique sont périlleuses pour la pensée.

Bien sûr, il revient à chaque intellectualité (ici musicale, mais peut-être également à des intellectualités d'autres types) de choisir ce que des mathématiques va éclairer son projet propre et à l'ombre de quelle philosophie déployer son travail de pensée.

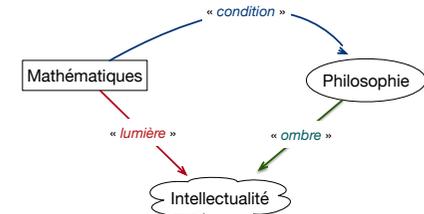
Dans mon cas, il s'agit de la philosophie d'Alain Badiou qui a, parmi ces nombreux mérites, celui d'être une philosophie moderne de la troisième séquence (après la phénoménologie husserlienne et l'herméneutique heideggerienne) qui a su prendre la relève du structuralisme des années 60 en déployant une problématique philosophique du sujet de vérité.

À ce titre, il est très frappant et très encourageant que cette philosophie ait commencé d'émerger comme telle en plein Mai 68 ² avec *Le concept de modèle* c'est-à-dire comme relève philosophique de la formalisation théorique contre sa réduction à un scientisme positiviste (voir les mal-dits « modèles » des sciences mal-dites « humaines »...).

Diagrammatisons notre slogan :



On est alors tenté de compléter le diagramme d'une nouvelle flèche allant des mathématiques à la philosophie qui formaliserait alors que les mathématiques opèrent comme condition de la philosophie, singulièrement de la philosophie de Badiou.



Le point essentiel à bien comprendre est alors que ce diagramme ne commute pas (comme disent les mathématiciens de la théorie des catégories) c'est-à-dire qu'il ne revient pas du tout au même de passer directement des mathématiques à l'intellectualité par leurs lumières propres ou de passer des mathématiques servant de condition à une philosophie donnée puis de cette philosophie à l'intellectualité en question par ombre portée !

¹ Dans *Le monde-Musique*, j'ai métaphorisé la chose en posant que la philosophie assemble une *météorologie* (instruisant le temps de la pensée), une *cartographie* (instruisant les grandes orientations et carrefours de la pensée) et une *géologie* (instruisant selon quelles exigences d'énonciation il est possible de soutenir tel ou tel type d'énoncé)...

² Rappelons que cet ouvrage, paru en 1969, reprend le contenu de deux conférences, la première donnée à l'Ens le lundi 29 avril 1968, la seconde prévue le lundi 13 mai n'ayant jamais eu lieu en raison des événements parisiens qu'on sait...

Autrement dit, les mathématiques susceptibles d'éclairer une intellectualité donnée ne sont a priori nullement les mêmes que les mathématiques conditionnant la philosophie à l'ombre de laquelle cette intellectualité décide de se déployer. Et, plus généralement, ces flèches ne se composent pas entre elles car elles sont de natures trop hétérogènes : une condition mathématique pour une philosophie donnée ne se compose pas avec une ombre philosophique pour une intellectualité donnée.

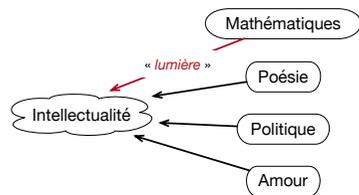
Généralisation

Généralisons.

Pour Badiou, la philosophie est conditionnée par quatre procédures de vérité. Formalisons cela ainsi :

→

Posons qu'une intellectualité donnée peut également entrer en rapports différenciés avec ces quatre domaines de pensée :



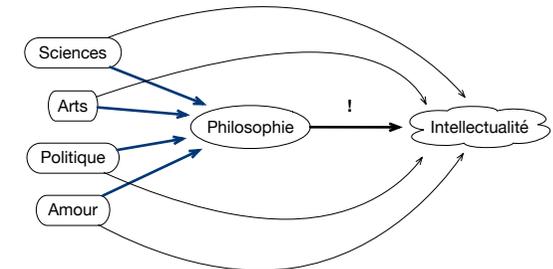
dans mon cas, en rapport de *lumière* avec les mathématiques, en rapport d'*émulation* avec la politique communiste, en rapport de *fraternité* avec la poésie, en rapports de *coopération* plus intime avec la question amoureuse.

Formalisons cela de cette autre manière :

←

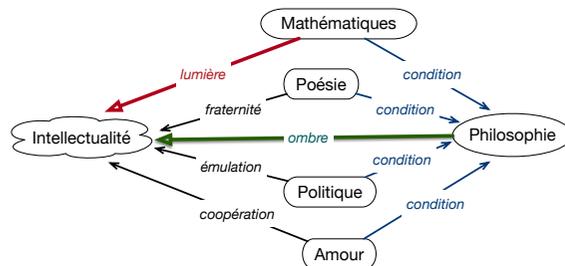
La tentation serait d'assembler les deux diagrammes en celui-ci :

→



Ce diagramme, en effet, formalise deux points qui, à mon sens, sont non seulement inexacts (Badiou d'ailleurs ne les soutient nullement) mais plus encore néfastes pour la pensée :

- la philosophie serait ici la colimite de ses quatre procédures de vérité ;
- l'ombre portée par une philosophie choisie sur une intellectualité donnée serait ici unique et procéderait d'une commutativité des flèches du diagramme.



Je propose donc de formaliser autrement le réseau complet, selon le diagramme suivant :

←

Il faut ici bien prendre en compte le fait que ce ne sont pas les mêmes mathématiques qui interviennent de part et d'autre (à droite comme condition pour la philosophie, à gauche comme lumière pour l'intellectualité), que les autres flèches « conditions » ne sont pas de même nature que les flèches à gauche (*fraternité*, *émulation*, *coopération*), et donc que la flèche « ombre » ne se déduit nullement du reste du diagramme par composition des différentes flèches : la flèche *philosophie* → *intellectualité* opère ici comme flèche en plus, d'un type d'ailleurs tout à fait spécifique (que nous appelons « ombre »).

Ces considérations visent donc à éviter que les hypothèses de travail avancées précédemment ne se rigidifient et ne se systématisent au détriment de leur visée propre : instruire le travail spécifique à mener en composition musicale pour la dégager de l'ornière sérielle sans céder sur la modernité musicale comme « l'art contemporain » de la performance, de la numéricité et de la plasticité voudrait nous le faire croire. ¹

Lutte sur deux fronts

Mais n'oublions pas qu'ici comme ailleurs, la lutte ne peut être qu'une lutte sur deux fronts : contre le contemporanéisme et contre les différents « néo » (néo-modernes, néo-romantiques, néo-classiques, néo-baroques, et plus largement néo-tonaux, néo-modaux...) qu'il serait dangereux d'assimiler trop hâtivement à de nouveaux académismes : il est de bonne méthode de donner droit de principe à de réelles inventions du côté de tels « retour à... » ².

Hypothèse complémentaire

À ce titre, ajoutons cette très importante hypothèse : notre nouveau temps, qui n'est plus l'entre-temps ouvert par 68, doit être abordé comme susceptible d'articuler affirmativement les trois dispositions *classique-moderne-contemporain* (la musique *moderne* ne se dit-elle pas aussi musique *classique contemporaine* ?), sans confondre en particulier disposition *contemporaine* et orientation *contemporanéiste* ³. On ne peut en effet aborder cette nouvelle ère en intériorité créatrice qu'en évitant de se cantonner unilatéralement à un seul de ses aspects, et ce d'autant plus que le versant moderne est aujourd'hui, comme on l'a vu plus haut, à ressusciter sous des modalités encore inconnues.

Ceci posé, revenons aux méthodes propres de l'intellectualité musicale.

Les résonances de l'intellectualité musicale

La question générale posée en cette seconde partie de mon exposé (*quelle portée extra-musicale de l'idée d'hétérophonie ?*) concerne moins les flèches ayant l'intellectualité musicale pour cible que celles qui sont susceptibles de la prendre pour source : la notion musicale d'hétérophonie peut-elle éclairer d'autres intellectualités, peut-elle constituer une ombre portée sous laquelle d'autres intellectualités pourraient travailler ?

Bien sûr, en ce point, ce n'est plus vraiment à moi de parler. Je ne puis que tendre un éventuel relais à d'autres intellectualités.

Deux remarques cependant pour conclure, l'une d'autolimitation, l'autre d'encouragement.

¹ Voir le livre *La Révolution digitale dans la musique* de Harry Lehmann (Éditions Alea, 2017)

² Voir les nouveautés réactives dans la philosophie d'Alain Badiou (*Logiques des mondes*).

³ Nulle raison, par exemple, d'exclure a priori toute forme de performance même si chacun peut en pressentir les dérives : si l'enjeu est bien du côté de nouvelles affirmations à inventer, il ne sert à rien de se multiplier les interdits !

Danger du musicème

Il y a d'abord que rendu en ce point, le musicien pensif se trouve, tel Rameau en 1749, tenté d'ériger ce qu'il a pratiquement découvert en une loi prétendument universelle : ainsi, face à la montée des Encyclopédistes, Rameau n'a su résister à cette dérive, enfermant progressivement la pensée des Lumières dans une légifération générale dictée par les principes de la musique.

La leçon ici est claire : il convient de savoir s'autolimiter et d'éviter ces généralisations abusives et intrusives qu'on appellera ici *musicèmes* (comme il peut exister des *philosophèmes* c'est-à-dire des énoncés d'origine philosophique mais qui, extraits de leur énonciation philosophique, peuvent faire croire qu'ils seraient immédiatement appropriables comme tels dans d'autres régimes discursifs). Et tout de même que la lumière des mathématiques (dont l'intellectualité musicale se nourrit) ne relève nullement d'une application à la musique de résultats mathématiques – ce type d'application relève de la subjectivité de l'ingénieur, non du musicien –, tout de même ce qu'une intellectualité musicale peut dégager pour elle-même – ici la notion d'hétérophonie – n'est nullement à « appliquer » dans un autre domaine.

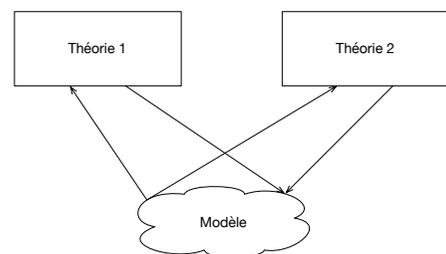
La notion de *raisonance* vise à éviter cet écueil : elle veut indiquer que le dynamisme interne d'une intellectualité peut résonner avec d'autres dynamiques intellectuelles, par « sympathie »¹.

Raisonances d'un type nouveau

« De l'auteur au lecteur devrait jouer une induction verbale qui a bien des caractères de l'induction électromagnétique entre deux circuits. Un livre serait alors un appareil d'induction psychique qui devrait provoquer chez le lecteur des tentations d'expression originale. » Gaston Bachelard

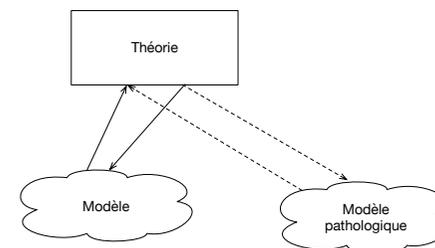
Les mathématiques modernes – très précisément les plus actuelles, celles de leur troisième moment – viennent nous suggérer des raisonances d'un type différent de celles que leur second moment nous avait jusque-là suggérées.

La théorie logique des modèles, caractéristique du moment M-II, suggérait, via des théorèmes tels ceux de Lowenheim-Skolem, des *raisonances* entre différents modèles d'une même théorie. Ce type de *raisonance* est particulièrement approprié aux raisonances de théories mathématiques vers la musique puisque la musique constitue dans ce cas un modèle « pathologique » d'une théorie mathématique conçue à de tout autres fins.



Une toute nouvelle théorie logico-mathématique, emblématique du moment M-III - celle dite des « topos classifiants »² - suggère des raisonances duales des précédentes : cette fois entre différentes théories d'un même modèle - la mathématique parle alors du modèle comme « pont » entre différentes théories.

← Ce type nouveau de *raisonance* pourrait s'avérer plus approprié à la formalisation de *raisonances* nour-



¹ La facture instrumentale parle de « cordes sympathiques » ou « vibrant par sympathie » pour désigner des cordes libres entrant en résonance acoustique avec les cordes directement agies par le jeu instrumental.

² Voir le tout récent livre d'Olivia Caramello *Theories, Sites, Toposes* (Oxford University Press, 2018) présenté plus loin dans la rubrique *Actualités/ Parutions* de ce bulletin.

ries par la musique en direction d'autres domaines de pensée, celles-là même dont la possibilité est en jeu avec notre notion musicale d'hétérophonie : l'expérimentation musicale de l'idée d'hétérophonie (niveau du modèle) pourrait dégager une parenté – une fraternité à nouveau ? - entre formalisations théoriques hétérogènes, séparément édifiées à de tout autres fins.

Et, dans tous les deux modalités, il n'est question que de resonances et d'interactions entre travaux intellectuels de différents types.

Programmes de travail

L'essentiel pour nous serait alors de revaloriser le travail dans les différentes orientations programmatiques : si programme il doit encore y avoir en une troisième séquence des modernités, ce ne sera plus des programmes esthétiques (comme dans M-II) mais des programmes de travail, autant dire des plans diversifiés de recherches et d'études (diversifiés et non pas exactement coordonnés, hétérophonie oblige !).

Qui dit *travail* doit en effet le mettre en avant sous sa double forme :

- celle d'un *faire* (faire de la musique, faire des mathématiques, faire de la politique...) qui n'est pas à proprement parler un agir, moins encore celui de l'activisme ;
- celle d'un *étudier*.

Somme toute, tel serait bien le programme de notre semaine : à l'épreuve des cinquante ans de 68, travailler à dégager ce qu'il y a à faire et à étudier, pour les dix années qui viennent, dans chacun de nos domaines de pensée ; et inventer la forme collectivement organisée de leur gerbe hétérophonique.

ATELIERS

Chœur parlé : *Poèmes-68*

Continuons de présenter les poèmes de langue française, écrits autour de l'année 68, qui seront au programme de travail de l'atelier.

Michèle Lalonde : *Speak White* (1968)

il est si beau de vous entendre
parler de Paradise Lost
ou du profil gracieux et anonyme qui tremble
dans les sonnets de Shakespeare
nous sommes un peuple inculte et bègue
mais ne sommes pas sourds au génie d'une langue
parlez avec l'accent de Milton et Byron et Shelley et Keats
speak white
et pardonnez-nous de n'avoir pour réponse
que les chants rauques de nos ancêtres
et le chagrin de Nelligan
speak white
parlez de choses et d'autres
parlez-nous de la Grande Charte
ou du monument à Lincoln
du charme gris de la Tamise
De l'eau rose de la Potomac
parlez-nous de vos traditions
nous sommes un peuple peu brillant
mais fort capable d'apprécier
toute l'importance des crumpets
ou du Boston Tea Party

mais quand vous really speak white
quand vous get down to brass tacks
pour parler du gracious living
et parler du standard de vie
et de la Grande Société
un peu plus fort alors speak white
haussez vos voix de contremaîtres
nous sommes un peu durs d'oreille
nous vivons trop près des machines
et n'entendons que notre souffle au-dessus des outils
speak white and loud
qu'on vous entende
de Saint-Henri à Saint-Domingue
oui quelle admirable langue
pour embaucher
donner des ordres
fixer l'heure de la mort à l'ouvrage
et de la pause qui rafraîchit
et ravigote le dollar
speak white
tell us that God is a great big shot
and that we're paid to trust him

speak white
parlez-nous production profits et pourcentages
speak white
c'est une langue riche
pour acheter
mais pour se vendre
mais pour se vendre à perte d'âme
mais pour se vendre
ah! speak white
big deal
mais pour vous dire
l'éternité d'un jour de grève
pour raconter
l'histoire de peuple-concierge
mais pour rentrer chez-nous le soir
à l'heure où le soleil s'en vient crever au dessus des ruelles
mais pour vous dire oui que le soleil se couche oui
chaque jour de nos vies à l'est de vos empires
rien ne vaut une langue à jurons
notre parlure pas très propre
tachée de cambouis et d'huile
speak white
soyez à l'aise dans vos mots
nous sommes un peuple rancunier
mais ne reprochons à personne
d'avoir le monopole
de la correction de langage
dans la langue douce de Shakespeare
avec l'accent de Longfellow
parlez un français pur et atrocement blanc
comme au Vietnam au Congo
parlez un allemand impeccable

une étoile jaune entre les dents
parlez russe parlez rappel à l'ordre parlez répression
speak white
c'est une langue universelle
nous sommes nés pour la comprendre
avec ses mots lacrymogènes
avec ses mots matraques
speak white
tell us again about Freedom and Democracy
nous savons que liberté est un mot noir
comme la misère est nègre
et comme le sang se mêle à la poussière des rues d'Alger ou de Little
Rock
speak white
de Westminster à Washington relayez-vous
speak white comme à Wall Street
white comme à Watts
be civilized
et comprenez notre parler de circonstance
quand vous nous demandez poliment
how do you do
et nous entendez vous répondre
we're doing all right
we're doing fine
We are not alone
nous savons
que nous ne sommes pas seuls. ¹

¹ Voir ce poème dit par son auteur en 1970 :
<https://www.youtube.com/watch?v=sCBCy8OXp7I>

Cinéma : *Film-tract 2*

[Suite du travail annoncé dans le bulletin n°4]



À l'antagonisme politique doit répondre une ligne de partage de l'intérieur du cinéma.

Répondre, et non correspondre : on peut être un militant « de gauche » sincère et se révéler, en un anodin mouvement de caméra, un cinéaste « faquin ». Selon quel(s) critère(s) décider ?



Un célèbre texte de Jacques Rivette (« De l'abjection », *Cahier du cinéma* n°120, juin 1961), dit « du travelling de *Kapo* », fournit encore aujourd'hui de précieuses orientations : « *il est des choses qui ne doivent s'aborder que dans la crainte et le tremblement* ». Ce texte, qui fut structurant pour nombre de critiques et cinéastes de l'époque (la Nouvelle Vague, les Cahiers, la politique des auteurs), est un texte qui divise : il y a ceux qui y reconnaissent immédiatement et intégralement une « table de la loi », un commandement cinématographique inviolable, et il y a ceux qui ne voient pas où est le problème. On notera que Rivette n'a nul besoin de se lancer dans une interminable analyse d'images pour expliquer en quoi le geste de Pontecorvo dans *Kapo* est abject : il suffit de le dire. « *Toute approche du fait cinématographique qui entreprend de substituer l'addition à la synthèse, l'analyse à l'unité, nous renvoie aussitôt à une rhétorique d'images qui n'a pas plus à voir avec le fait cinématographique que le dessin industriel avec le fait pictural.* »

Contre ceux qui « *résolvent tous les problèmes formels à l'avance en n'en posant aucun* », contre ceux qui veulent gagner sur tous les tableaux (par exemple, éduquer les masses incultes américaines sur l'horreur des camps tout en gagnant beaucoup d'argent), réaffirmer la puissance et l'humilité de ceux (Chaplin, Keaton, Mizoguchi, et il y en a bien d'autres) qui demeurent notre terreau, en amont de toute « modernité » cinématographique.

En suspens : que serait la ligne de partage aujourd'hui ?, qui sont les ennemis qu'il importe réellement d'épingler ?, et qui sont les amis ?

COMPOSANTES

Peinture – É. Brunier : *L'écran, à travers la peinture*

Ce texte est celui d'une intervention faite le 9 février dernier au séminaire « L'écriture : traversées visuelles et sonores » organisé par le Centre d'Étude de l'Écriture et de l'Image à l'université Paris Diderot-Paris 7. Il s'agissait pour moi de parcourir la catégorie d'écran, transverse à l'écriture et à la peinture, pour mieux saisir ce qu'il y a de spécifique à la peinture.

*

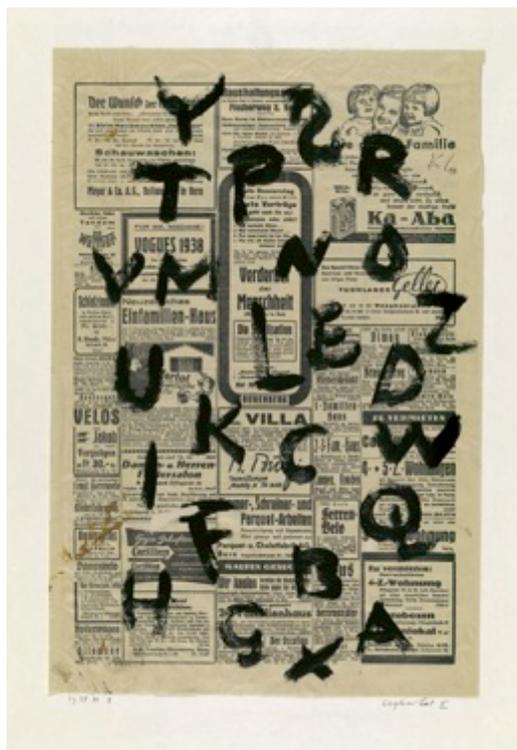
La peinture, et singulièrement le tableau, me semblent aujourd'hui dominés par une orientation mélancolique. On affirme sa disparition ; et surtout, même les peintres épousent des motifs qui en proclament l'impasse. Ainsi le jeune Gerhard Richter réalise-t-il dans les années 60 des tableaux dans lesquels la peinture comme illusion, clôture, platitude est proclamée. Ainsi dans ce tableau nommé *Umgeschlagenes Blatt*, 1965 (Kleve), la réalité fictive que réalise un tableau disparaît-elle au profit d'une fiction qui se donne comme le réel du tableau : une feuille accrochée à un mur. Dans un premier temps, l'on n'est plus dans la convention picturale mais dans celle du monde empirique ; on n'est plus dans l'enchantement mais dans la désillusion. Ainsi, ma réflexion ici voudrait suivre une autre orientation dans laquelle le tableau est toujours désirable et toujours possible.

De quoi s'agit-il quand on parle d'écran ? Quel rapport peut-il y avoir entre une « pensée de l'écran » et la peinture ¹ ? On dira *l'image*. L'écran, chez A.M. Christin, c'est l'écriture faite image, l'écriture comprise et appréhendée sous l'angle de la visibilité. C'est même l'imaginaire qui a permis à l'écriture d'avoir lieu, de se former. Ainsi la « pensée de l'écran » serait mieux appelée une imagination de l'écran : « *La création des images est la conséquence d'une invention aussi prodigieuse sans doute que celle de l'outil ou du langage et qui les ignore l'une et l'autre : celle de l'écran. Espace abstrait, prélevé arbitrairement sur l'apparence du réel,*



¹ Anne-Marie Christin, *L'Image écrite ou la déraison graphique*, 1995 : « Il apparaît alors que l'écriture est née de l'image dans la mesure où l'image elle-même était née auparavant de la découverte – c'est-à-dire de l'invention – de la surface : elle est le produit direct de la pensée de l'écran » (p.6).

que détermine la double convention d'une étendue continue et d'observateurs situés tous à une distance égale de sa surface. C'est de l'imaginaire de l'écran que sont nées l'astronomie et la géométrie. »¹



Toutefois, si l'on peut concevoir que l'écran pour celui qui écrit soit imaginaire, si l'on peut concevoir que la formation d'une lettre ou d'une figure écrite puisse, pour celui qui l'effectue, s'opérer sur un support inexistant ou transformé de manière imaginaire, si l'on peut concevoir que le langage écrit suppose, je dis bien suppose, c'est-à-dire rend plausible voire même nécessaire l'hypothèse de l'écran, d'une fonction imaginaire de l'écran, en va-t-il de même pour celui qui peint – ou même dessine, grave – aux sens traditionnels de ces termes ? N'y aurait-il pas là un leurre ? L'origine commune entre la peinture et l'écriture que dit le mot grec de *graphein* ne doit pas nous tromper sur la différence radicale qu'il y aurait entre peindre et écrire dans le sens où l'on entend aujourd'hui ces deux activités. Je voudrais, pour montrer cette différence, m'appuyer sur des exemples tirés de la peinture de Klee. Autour des années 1936, ce dernier va développer une peinture qui, dit-on, emploie des signes, ces signes s'apparentant à des idéogrammes ou même des lettres alphabétiques. Quand l'on regarde *Alphabets II*, 1938 (Berne), on s'aperçoit qu'il manque la lettre « J ». Le tableau fait voir les lettres du journal et le rapport des lettres entre elles. On remarque ainsi l'abondance des « V ». Ainsi, grâce aux lettres peintes, le support s'impose ; il n'est plus traité comme un fond indifférent ou neutre, et il est bien loin d'être imaginaire. Selon moi, l'enjeu de cette peinture d'alphabet sur une feuille de journal est de vérifier la capacité des lettres à être des points de focalisation sur une surface. Il s'agit moins de savoir si l'on peut lier les lettres entre elles, de comparer des modalités différentes du lien linguistique et du lien pictural, que de maintenir la localité des lettres sur la feuille. En fait, je crois que Klee vérifie qu'une lettre peinte n'est pas une lettre écrite et que les lettres qu'il emploie sont autant d'atomes, figuratifs en un certain sens, qui

stabilisent le regard, l'amènent à être convergent quand la superficie peinte produit l'effet inverse, son flottement. Klee fait coexister sur cette toile deux modalités du regard pictural, un regard étoilé et un regard étale, en opposant la lettre peinte qui est un atome figuratif et la lettre imprimée qui devient ici une texture lumineuse.

Ainsi, s'il y a un écran dans l'écriture, écran lié à la pratique même de la lecture selon A.M. Christin², celui-ci dans la peinture est différent. Car, pour le peintre, l'écran ne relève pas de l'imaginaire mais de la réalité matérielle de son support, la surface plane - bois, toile, feuille, mur – sur laquelle il peint. L'écran de la peinture est un autre nom donné à la toile, le rectangle plat sur lequel la peinture se fait.

¹ *Ibid.* p.17-18.

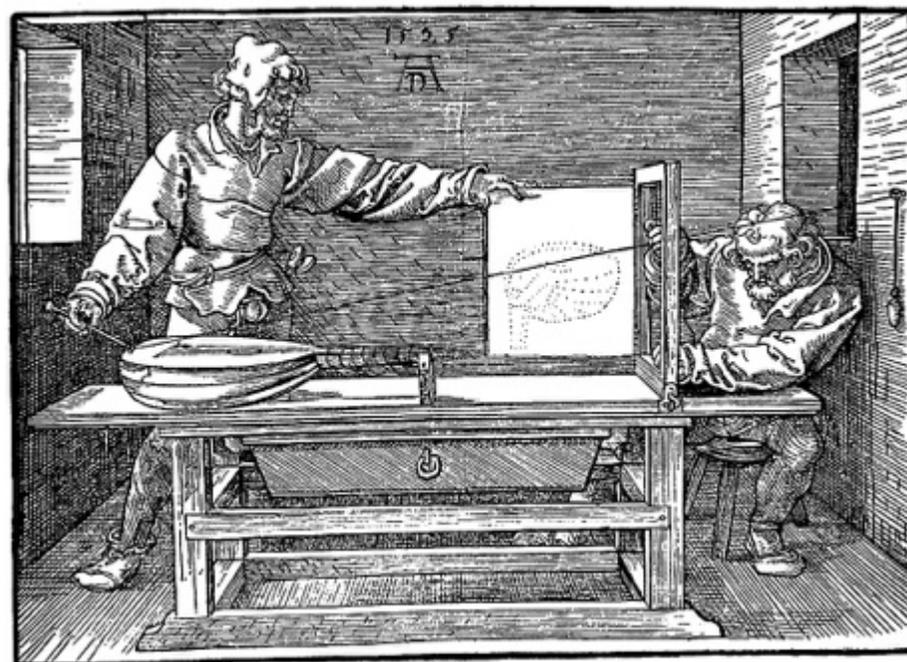
² « Le sujet de l'écriture ne saurait être un locuteur mais un lecteur », *ibid.* p.6.



C'est à partir de ces positions que je vais faire l'éloge de l'écran en peinture.

Faire l'éloge de l'écran en peinture c'est tenter d'expliquer comment la peinture a pu faire œuvre à partir d'une fonction de l'écran, montrer ce que la peinture a fait de l'écran pour son propre compte. Comme je l'ai indiqué, l'écran pour la peinture, Alberti l'appelait *velo* dans le traité *De Pictura* (1436). Il apparaît quand il s'agit de maintenir une circonscription parfaite, c'est-à-dire une délinéation parfaite des contours : « *on ne peut rien trouver de plus approprié que ce voile que j'ai moi-même l'habitude avec mes proches d'appeler "intersecteur". Il est ainsi fait : un voile de fils très fins au tissage lâche, teint d'une couleur quelconque, divisé par des fils plus gros en autant de carrés alignés que tu voudras, et tendu sur un cadre. Je le place entre le corps à représenter et l'œil, en sorte que la pyramide visuelle pénètre par les jours du voile.* »¹ Il s'agit donc d'un plan quadrillé placé de manière équidistante entre l'œil qui voit et le modèle à dessiner. Ce voile est la base de la pyramide visuelle comme l'on disait à cette époque. C'est, si l'on veut un plan symétrique qui divise d'un côté la pyramide qui va de l'œil au plan, et de l'autre du point de convergence des perpendiculaires jusqu'au plan. Ou encore, plus simplement, c'est le plan qui traite comme symétriques le

Cependant, pratiquer la peinture n'est pas laisser cette toile, cette superficie, pour ce qu'elle est. Il s'agit de la transformer. Plutôt que d'en faire un intermédiaire ou une interface imaginaire, le peintre l'amène par des opérations réglées et décidées à coopérer à son œuvre. Peindre oblige en partie à intégrer la surface aux opérations de mise en forme. Je crois que cette coopération est de trois natures dans l'histoire du tableau, d'abord ce que l'on a appelé le voile intersecteur, le *velo* en italien, ensuite le plan de projection ou le fond et enfin le plan moderne ou surface. Trois natures qui correspondent à trois positions dans l'espace : entre, au fond et devant.



¹ Alberti, *La Peinture*, trad. Golsenne et Prévost, Seuil, 2004, p.119.

point de vue situé du côté de l'œil, et le point de fuite situé du côté du modèle. Dürer proposera deux gravures montrant un dessinateur au travail, avec un nu pour la première et un luth pour la seconde. Dürer montre bien que l'enjeu de l'écran est de fixer l'œil afin que d'une séance à l'autre, le dessin puisse s'effectuer selon les mêmes paramètres de perspective.

Je voudrais soutenir que certaines peintures, par la suite, n'ont cessé de thématiser cette idée que l'image sur le tableau procède de l'interposition d'un écran transparent entre l'œil et sa visée. Je vais donner deux séries d'exemples qui vont nous aider à mieux définir ce qu'est l'écran ici. On voit



dans ce dessin de Dürer qu'il fait de la feuille ce qui voile et dévoile puisque le corps de la femme nue du recto est repris au verso mais cette fois sans le voile qui normalement déroberait son sexe à notre regard. La pensée de l'écran ici à l'œuvre est double : c'est d'une part un processus d'idéalisation puisque du recto au verso le trait s'est affiné et donc l'écran est ce qui permet le trait de contour le plus fin, le plus idéal ; et d'autre part, c'est un écran réel : retourner la feuille, c'est aussi retourner la femme. Dans ce dessin, l'assimilation de la feuille à un écran-voile est tel qu'alors que la femme présentée de dos a un voile qui cache son corps de face, retournée et présentée de face, le voile qui aurait dû la masquer demeure comme accroché à la feuille, et la dévoile. On peut dire aussi que l'on a là un imaginaire lié à l'érotisation de l'œil. Ainsi, l'écran en peinture, c'est un voile qui fait voir ou donne à voir. Donner à voir pour Dürer, mais de même globalement pour toute la peinture classique, c'est fixer un contour que l'on fera aussi fin, précis et linéaire que possible, un contour que l'on peut dire continu et dénudé. On peut donc penser une certaine équivalence ici, selon une forme qui établit une relation symbolique entre la finesse du contour et la nudité du corps féminin.

La femme est nue à mesure de la fermeté du trait. Mais ceci me semble aussi concerner le fond, car entre le recto et le verso, le support et la feuille n'ont plus la même qualité sensible. Au recto, la feuille supporte aussi un relief par l'écart entre le trait, le fond crème et les hachures alors qu'au verso, le corps devient aussi plus plat. Quand la feuille se creuse sous l'aspect du trait et du corps, alors l'écran apparaît.

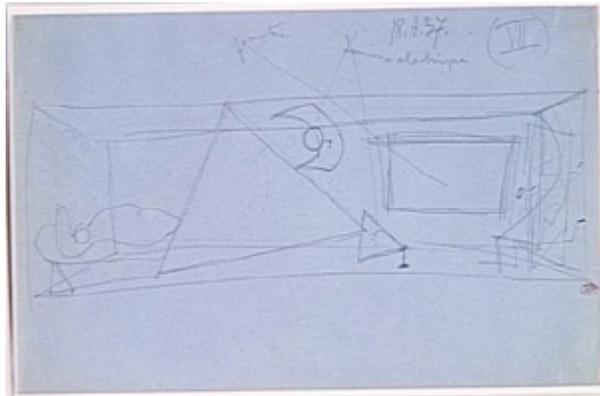


Le tableau ou le dessin ici, à mon sens, fait du support une réalité matérielle dans l'opération même de la peinture. Loin de nier le support, le tableau classique intègre la matérialité de celui-ci et le transforme en écran, soit en jouant sur la transparence comme dans le dessin de Dürer, soit en s'appuyant au contraire sur sa qualité de surface opaque (et le dessin de Dürer aussi intègre l'opacité du support notamment le grain de la feuille pour créer du relief). Le tableau d'Ingres, appelé *Angélique* (Louvre, 1819) exhibe parfaitement ce rapport du corps à la surface colorée. Dans le tableau final, Angélique est accrochée à un rocher émergeant des flots démontés et attend que Roger au premier plan tue le monstre marin. Dans cette version, l'anecdote est effacée et l'on peut se concentrer sur les problèmes de peinture. Pour Ingres, l'enjeu serait de faire exister le corps féminin indépendamment du rocher, de lui donner la même corporéité. L'écran dans cette peinture s'est déplacé uniquement du côté du fond du tableau, notamment dans le rectangle orangé qui aide à créer le sentiment du relief du corps féminin. Ainsi, celui-ci provient moins du jeu des ombres sur le corps que de l'écart, de l'intervalle, de l'effet de distance produit entre les surfaces colorées et le contour du corps peint. On peut d'ailleurs remarquer une variation entre la droite et la gauche,

selon que le corps se démarque sur un fond gris ou orangé. Par rapport à un dessin qui montre que la pause de la jeune femme provoque une saillie du bassin du côté de la jambe avancée, la peinture par la tension avec les couleurs permet de gommer cet effet et de nous faire croire que le corps est présenté de face. Ingres, pour ainsi dire, déplacerait l'écran sur le côté du motif même si, dans la perception globale de l'œuvre, l'écran est toujours un intermédiaire entre la chose vue et l'œil qui perçoit. Dans cette peinture, la surface orangée coexiste, comme écran, avec le corps d'Angélique. Ingres ne peint pas un fond sur lequel le corps se détache mais une surface qui renforce l'effet de relief de la peinture.

Ce thème de l'écran à la fois comme voile entre l'œil du peintre et la chose à peindre, le motif ou le modèle pour parler comme les peintres, à la fois donc comme voile et comme surface rectangulaire, la peinture va le poursuivre, le varier jusque dans la modernité. C'est même l'un des thèmes les plus productifs dans l'œuvre de Picasso.

Je commencerai par *Le peintre et son modèle* (1953) de la Fondation Beyerler. Si l'on regarde le dispositif représenté, la toile s'interpose entre le modèle et le peintre, un peu comme dans la gravure de Dürer. Mais l'écran, dans ce dessin à l'encre, c'est aussi la feuille qui nous fait face et qui va se concrétiser ou se figurer comme la chair d'un corps de femme, la tranche d'un tableau, la surface d'une palette et même l'air du dehors dans le rectangle d'une fenêtre. Déjà dans un dessin de 1937, Picasso montrait la complexité du modèle qu'il avait en tête quand il s'attaque à ce thème. Picasso, comme Dürer, montre une vision latérale de la profondeur de la perspective. Et il fait néanmoins coexister une vision frontale du rectangle, mais ici totalement vide. Ce dessin montre selon moi une division du regard du peintre, regard sur un modèle charnel et réel que le peintre peut toucher mais qu'il ne peint pas et un regard sur le tableau. Malgré la construction en transparence de Dürer, celle-ci n'est qu'une illusion et l'écran qu'est le tableau divise le regard entre le modèle et la surface. Enfin dans une troisième version de 1926 (Musée Picasso) on trouve déjà tous les éléments



du thème, le peintre assis dans un fauteuil sur le côté droit, sa palette, la toile, puis le modèle féminin couché semble-t-il face au peintre mais aussi, ou pour cela même, répandu sur toute la surface, corps devenu contour et même tracé qui envahit l'ensemble de la toile, la parcourt afin de bien en souligner la qualité de surface. Le relief ici a disparu, mais avec sa disparition est apparu le risque de l'abstraction. En fait Picasso, en reprenant le thème classique hérité de Dürer du peintre et son modèle, transforme la transparence qui l'accompagne en une dualité de la toile, surface quasi abstraite, et de l'œil mobile et curvilinéaire. Finalement, je ne suis plus très sûr que l'on puisse encore là parler d'une « pensée de l'écran ».



Pour penser l'écran, mon cheminement part d'un modèle classique où la toile est confondue à un écran qui est en même temps voile, transparence et support et je regarde comment il a été transformé par la modernité. Je vais maintenant suivre le même cheminement mais cette fois l'écran est la surface de projection située au fond de la *camera obscura*. Plutôt qu'un voile, il s'agit maintenant d'une surface au fond d'une boîte sur laquelle vient se projeter le spectacle du monde. Dans ce modèle, le peintre est cette fois placé entre le monde auquel il tourne le dos et l'écran sur lequel il peint.

Pour en saisir l'enjeu, je me référerai à Rousseau qui écrit dans le préambule dit de Neuchâtel des *Confessions* : « *Si je veux faire un ouvrage écrit avec soin comme les autres, je ne me peindrai pas, je me farderai. C'est ici de mon portrait qu'il s'agit, et non pas d'un livre. Je vais travailler pour ainsi dire dans la chambre obscure ; il n'y faut point d'autre art que de suivre exactement les traits que j'y vois marqués.* »¹ Il semble nécessaire de faire quelques remarques à partir de cette orientation de Rousseau.



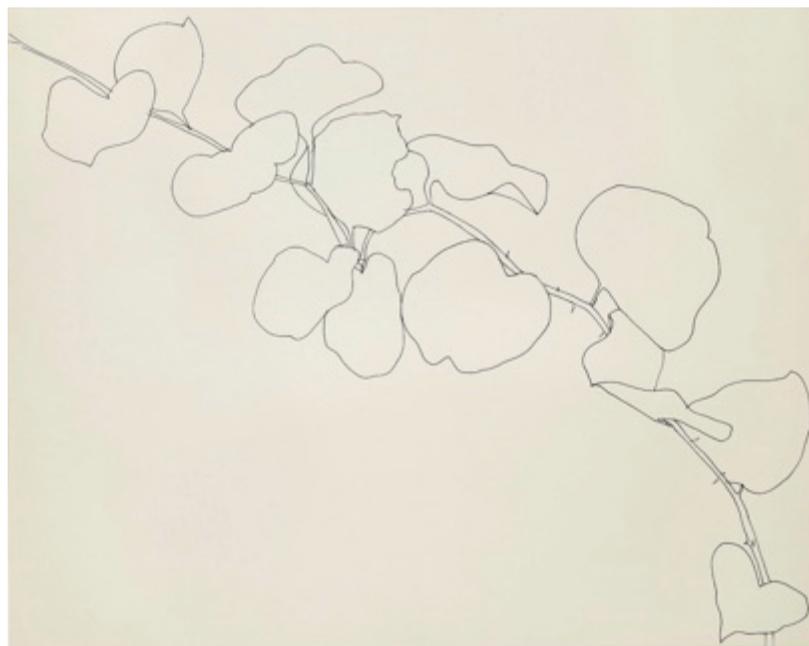
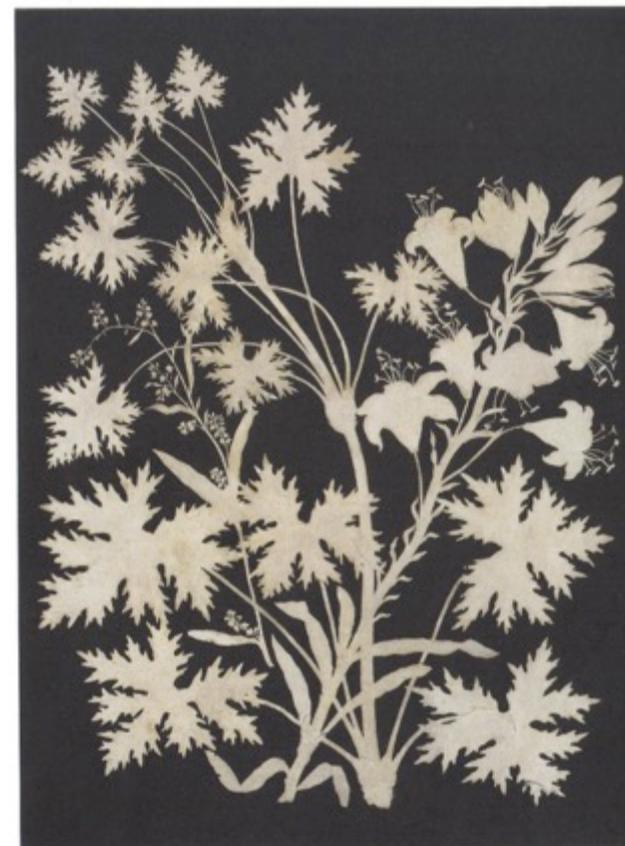
D'abord l'enjeu : Rousseau oppose, à la fausseté du fard, la vérité dont est capable la peinture, c'est-à-dire que la comparaison avec la peinture permet d'affirmer la vérité des *Confessions*. Ensuite la méthode : la vérité dont est capable la peinture repose sur l'utilisation de la *camera obscura*. Celle-ci sélectionne du spectacle du monde le contour des choses. La vérité est donc celle du tracé par opposition à la fausseté des couleurs. Il n'y a au fond rien là que de très classique. Je fais donc l'hypothèse que ce qu'écrit Rousseau, que son analogie, dit aussi la vérité de la peinture. Au XVIIIe s. on voit la vérité de la peinture dans le contour qu'elle trace des choses du monde ; toutefois cette vérité n'est plus celle de l'*idea* de la Renaissance. Enfin, troisième remarque qui concerne le monde sensible : il est à la fois présent ici dans ce que je regarde, et présent là, au fond de moi, comme gravé dans mon cœur ou ma mémoire. Travailler dans la chambre obscure pour Rousseau, cela revient à se livrer avec la même sensibilité aux choses et aux souvenirs que l'on en a, « *je peindrai doublement l'état de mon âme, écrit-il, savoir où l'événement m'est arrivé et au moment où je l'ai décrit.* »² Ainsi donc la vérité d'un souvenir que l'on confesse est en relation avec la sensibilité qui nous le fait énoncer. Je propose de traduire ainsi pour le peintre : la vérité du regard est dans la correspondance entre la réalité de la peinture et l'œil sensible, l'impression que fait naître sur l'œil le contour est la même pour le spectateur que l'impression que fait naître le spectacle du monde pour le peintre. On peut encore le dire autrement : l'œil est saisi, déterminé par la réalité du tableau dans la mesure où la vérité du monde est dans le contour des choses.

¹ Rousseau, *Les Confessions*, vers 1768, éd. Flammarion, 2011, p.790.

² *Ibid.*, p.791.

Je pense que cette orientation que Rousseau dégage de l'utilisation de la *camera obscura* ne convient pas à la conception de la peinture qui précède (essentiellement son utilisation au XVIIIe s. dans la peinture flamande). Elle anticipe par contre l'orientation que développera le romantisme. Ainsi, il me semble que Runge va réaliser ce programme d'une peinture qui établit la continuité sensible entre le monde et l'œil, notamment dans la série de papiers découpés qui montrent des plantes (ici *Lis bulbifère avec des plantes vivaces*, 1805, Hambourg). Certainement que ces papiers découpés ont été réalisés à la chambre obscure, à partir du relevé exact des traits projetés sur l'écran du fond. Les fleurs sont découpées dans du papier puis collées sur un papier de couleur grise. Par endroit, pour créer le sentiment du relief, un pli est visible formant ainsi la courbure d'une feuille.

La première impression est l'opposition entre le positif et le négatif. On pourrait croire que l'on a une empreinte, une sorte de fossile d'une feuille ou d'une fleur. On peut aussi penser à une silhouette. Mais à y regarder de plus près, les croisements de lignes, les plis, les changements de direction créent un effet de relief absent des silhouettes. Le fond sombre accroit ce sentiment de relief puisqu'il est, quant à lui, absolument plat à cause de l'absence de lumière. L'écran, ici, ne se confond plus avec le fond ; au contraire, ce sont les fleurs, les pétales et les tiges qui viennent



en avant, dans une sorte d'épaisseur, dans laquelle le motif est venu s'imprimer. L'écran maintenant se laisse décrire comme ce qui vient créer le relief sur un tableau, ce qui apparente le tableau à la sculpture en bas-relief, au moins au niveau de l'effet optique. Toutefois, si l'on compare cette série de végétaux de Runge à celle que fera Kelly dans les années 1960, l'on voit que Runge recherche un effet spécifique, qui n'est pas inhérent au motif. Ainsi, Kelly, dans ces *Ronces* de 1961 (Hartford) produit l'effet inverse par la mise à plat. Même si, à un niveau visuel, le blanc dans lequel des ciseaux ou un trait viennent découper une feuille demeure un fond uni, la découpe chez Runge crée une qualité, une sorte de coloration de ce blanc, alors que Kelly s'attache à lui laisser la neutralité ou la transparence du support, ce qui lui permet d'atténuer l'effet de relief.

Il me semble qu'entre ces deux conceptions que j'ai données de l'écran - celle du voile et celle de la surface de projection -, on peut noter plusieurs points communs : d'abord l'importance du contour, contour qui produirait le sentiment du relief ; ensuite la transformation du support matériel du tableau (ou du dessin) en figure (en élément figuratif du tableau). Picasso, dans ses différentes séries du peintre et de son modèle, montrerait par les rectangles sans figure - rectangle que l'on appelle le miroir sans tain¹ - les risques d'abstraction de cette figure matérielle (voir par exemple, le tableau, *Le Peintre et son modèle*, 1928, Moma). On a ainsi un parcours à trois termes de la pensée de l'écran en peinture : voile transparent et idéal chez Dürer, surface imaginaire de projection chez Runge, et enfin écran matériel, opaque et réel chez Picasso. L'écran, en peinture, permettrait donc de circuler entre ces trois pôles de l'imaginaire, du symbolique et du réel. Cet écran serait l'effet produit par la transformation de la toile ou de la surface sur laquelle le peintre travaille, sur laquelle il est bien obligé de travailler (sauf à renoncer à peindre) et qu'il doit intégrer d'une manière ou d'une autre à son œuvre, qu'il intègre donc soit comme voile, c'est-à-dire comme vecteur de symbolisation, soit comme surface de projection, écran imaginaire sur lequel les choses et leur sentiment se peignent, soit comme support opaque, dense et résistant, indice de la matérialité de la réalisation d'une peinture.



Sauf qu'il s'agit là d'une dialectique du matériel visuel de la peinture et non d'un matérialisme pictural. Il me semble que l'on saisit là des éléments liés à l'apparition de la peinture mais non de sa production. L'on n'est donc pas ici tout à fait incorporé au travail de la peinture. C'est le biais induit par la lecture : « *le sujet de l'écriture [...] est un lecteur* » dit Christin. Le sujet du tableau, selon cette analyse, serait aussi un lecteur, et le peintre lui-même serait le lecteur de son œuvre, de son œuvre en cours, en train d'être faite, inscrite ici de manière latente sur l'écran et que le peintre, avec patience, viendrait mettre au jour. Parvenu ici, je crois qu'il faut séparer peinture et écriture, résister au mythe de l'origine commune, déclarer que l'activité picturale, ni pour le peintre, ni pour le spectateur, ne relèvent d'une lecture. Il faut donc passer d'un matérialisme visuel à un matérialisme pictural. Il se peut que des œuvres de peinture relèvent d'un matérialisme visuel, comme des œuvres musicales sont pensées, conçues et écoutées comme un matérialisme sonore. Mais cela ne signifie pas que l'œuvre picturale ou musicale relève, dans son existence propre, d'un tel matérialisme. Parvenu en ce point, je pense que le modèle de l'écran gravé par Dürer est une transposition pratique de la perspective. L'essentiel, dans cette affaire, n'est pas tant l'écran visible sur la gravure que l'opération de quadrillage géométrique de la surface et de stabilisation de l'œil qui

¹ Voir Y.-A. Bois, conférence du 8 avril 2016, consultée le 18/02/2018 : <https://www.youtube.com/watch?v=kr1I3kaTnfY>

l'accompagne. En fait cette gravure montre la relation stable et immanente à l'œuvre de l'œil à l'objet qu'il vise. Je propose donc d'esquisser un nouveau chemin, mais en quête d'un matérialisme pictural, sans donc la catégorie d'écran¹.

Il demeure nécessaire d'intégrer au matérialisme pictural ce que la catégorie d'écran tentait de donner à comprendre, à savoir l'intégration dans l'opération de la peinture de son fond, la toile, le support. Si l'on revient à la perspective, qu'en est-il du fond du tableau ? Il est intégré et transformé par la construction perspective de manière à conduire vers le point situé à l'infini. Piero della Francesca d'ailleurs, à propos du plan de projection – l'équivalent du *velo* albertien –, parle de « terme » : plan ou lieu déterminé de l'infini². La perspective, même si c'est là un paradoxe, rend



l'infini « figuré », le met pour ainsi dire à portée de main. On peut voir, il me semble, ce moment où coexistent encore deux systèmes, celui de l'icône et celui du tableau, dans *L'Annonciation* d'A. Lorenzetti de 1344. Dans ce tableau de Lorenzetti, l'un des premiers exemples de perspective linéaire, la colonne non seulement dissimule le point de convergence des lignes du pavement au sol mais figure l'infini, non pas seulement comme symbole mais graphiquement par la torsade inscrite à la surface. Disons que cette colonne assure le lien entre le haut du tableau dans lequel écriture et figure peinte se confondent et le bas qui relève à part entière du nouveau système perspectif. La colonne est à la fois un signe (en haut) que l'on peut lire comme la représentation du mystère de l'incarnation et une figure créée par la perspective. Cette ambivalence ou cette appartenance à un double système me semble marquée dans le dessin de la torsade qui inscrit la colonne à la surface du tableau.

¹ On peut sans doute considérer que cette catégorie sert avant tout à penser une fonction, fonction ici essentiellement stabilisatrice, fonction invisible de la projection perspective et que Dürer chercherait à illustrer ici. Il ne faudrait donc pas établir de relation entre l'écran et le *velo* d'Alberti. Le point, pour moi, est cette idée que la catégorie d'écran transcende les opérations propres de la peinture et de l'écriture, catégorie dont la matérialité ne relève pas de la peinture.

² *De prospectiva pingendi*, vers 1470. Voir l'édition en français *De la perspective en peinture*, Paris, In Medias Res, 1998, trad. J.P. Le Goff qui explique les difficultés de traduction du... terme (*termine* en italien), qu'il rendra par « lieu déterminé » (p.33-34).

Pour comprendre le rôle de la colonne dans les annonces peintes selon le nouveau système de la perspective linéaire on peut regarder celle que réalisa Raphaël (vers 1503). Ici l'on voit bien ce que sa position et sa commensuration doivent à la perspective. La colonne ici à la fois dissimule le point situé à l'infini mais aussi, avec l'ensemble des autres, permet à l'œil de se situer dans l'espace fictif du tableau, à la fois pour la profondeur et pour la taille. Ainsi, quand on se place du point de vue de la perspective linéaire – et peut-on faire autrement lorsque l'on regarde vraiment un tel tableau –, le fond n'est pas l'arrière-plan, c'est pour user des mots de Piero, le « terme », le lieu déterminé à la fois par la surface sur laquelle on peint et par la distance de l'œil à celle-ci. L'on retrouve ainsi ce que latéralisait la gravure de Dürer. Pour le dire autrement, la construction *perspective*



délimite ou définit à partir des dimensions d'une surface à peindre à la fois la distance de l'œil aux choses et la commensuration, la proportion des choses. Ou encore, à partir de la largeur de la surface peinte, se trouve définie la loi de réduction géométrique des choses et la distance de l'œil qui les perçoit. Il n'y a plus d'écran mais un ensemble de proportions réglées lesquelles déterminent l'œil qui les perçoit. Si l'on en tire des conséquences du côté de la vision, il faut alors comprendre que voir un tableau ne dépend pas de la visualité, de l'image visuelle que l'on en a, mais de la visibilité qu'il donne, notamment grâce aux figures, lesquelles intègrent aussi la lumière et la couleur ¹.

Le point le plus intéressant pour nous est que très vite les peintres vont s'attacher à construire des figures qui créent une vision perspective la plus indépendante possible des surfaces sur lesquelles ils œuvrent, des figures qui comporteraient une réalisation en propre, quasiment purement picturale, de l'infini. Je ne développerai ici que quelques pistes.

¹ La visibilité est affaire du tableau alors que la visualité est affaire de l'œil. Ainsi, quelles que soient les conditions d'éclairage d'un tableau, sa visibilité demeure la même. On pourrait aussi bien dire : sa lumière.

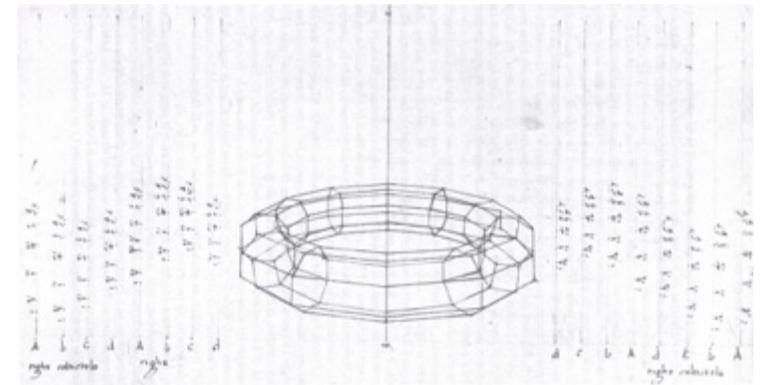


La première est connue sous le nom de *mazzocchio*. Un premier exemple vient du peintre Uccello (vers 1450, Louvre). Cette figure est d'une part un objet usuel dans la Toscane du quattrocento, souvent une structure en osier qui servait, enroulée de tissu, de couvre-chef, et une figure picturale (plus qu'une figure de géométrie). L'intérêt de cette figure est de créer une profondeur, une vision perspective sans qu'il n'y ait besoin d'un pavement au sol. Ce *mazzocchio* on le retrouve dans plusieurs fresques d'Uccello, notamment *Le Déluge*. Dans cette fresque, Uccello montre deux moments de l'histoire de Noé qu'il juxtapose sans les coordonner



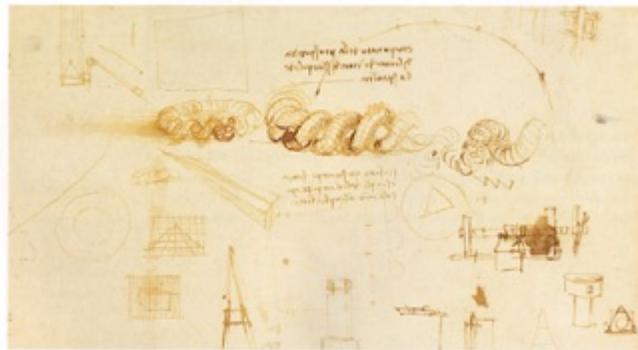
à un point de fuite unique. Mais les *mazzocchi* me semblent aussi d'autres points de fuite. Ils sont un peu comme l'équivalent des lettres dans les tableaux de Klee : un élément de stabilité du regard, un point de creusement local à l'infini.

Piero dans *De prospectiva pingendi* dessinera ce qu'il nomme un *torculo*, un tore à facettes. On voit bien l'enjeu de fixer grâce aux facettes, aux arceaux, la construction point par point de la perspective linéaire. Piero projette point par point une figure qu'il a dessinée en propre, figure dessinée en obéissant aux lois de la géométrie euclidienne qui lui sert de modèle. Ensuite il construit cette figure dans un plan ayant un point de fuite unique. Cette deuxième figure s'appelle *dégradée*. La projection point par point est requise pour les figures complexes, notamment courbes, et elle est indépendante du pavement au sol. Dans le traité de Piero cette construction anticipe celle du corps humain.



Dans le traité de Piero cette construction anticipe celle du corps humain.

Ainsi le *mazzocchio* ou le *torculo* ont rapport avec le dessin de la ligne courbe, ce que Leonard, un peu plus tard, nommera la circonvolution. Leonard va, au moins dans un dessin de 1490-1492 explicitement lier recherche de la construction perspective et dessin curviligne. Sur une feuille du *Codex Atlanticus* (fol. 191 v-b) on trouve réunis des projections classiques, un *mazzocchio* arrondi et juste à droite un tore spiralé et enfin ce commentaire : « Corps né de Leonard de Vinci, disciple de l'expérience. Que ce corps soit sans exemple d'aucun corps mais seulement de simples lignes. »¹ On a rappro-

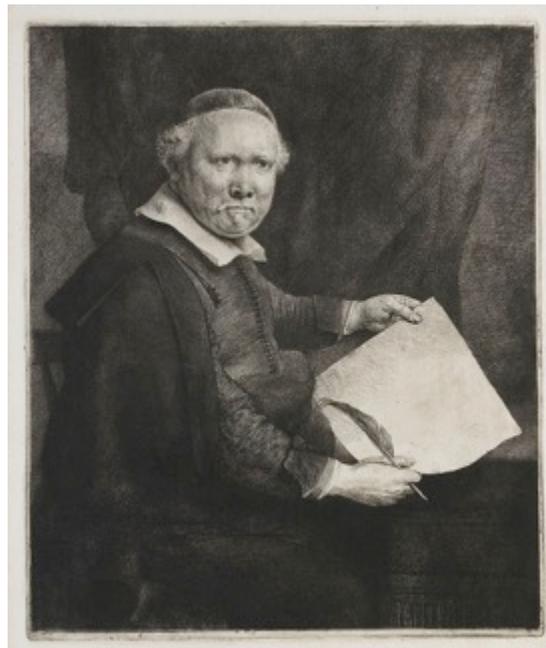


¹ Traduction de D. Arasse, *Vinci*, p.101.

ché ce type de recherches de celles que faisait Leonard pour des visages idéals. En effet, Leonard cherchait dans la courbure du visage l'expression de la grâce. Ainsi, pas plus que le tore de Léonard n'existe dans la réalité, les visages de Leonard, notamment ceux des anges, ne procèdent de l'imitation d'un visage réel. Le modèle dont procède le visage peut en partie relever d'une observation empirique mais il est aussi affaire d'un modèle pictural inexistant en dehors de la réalité picturale.

Je résume cette première piste : la perspective permet d'élaborer des figures qui, de manière propre, immanente si l'on veut, portent en elles l'infini. Ces figures, notamment le tore, suggèrent que la ligne elle-même, comme circonvolution, est une figure de l'infini. Le point n'est plus, comme nous le faisait croire notre première interprétation du double dessin de nu de Dürer, d'obtenir une délinéation aussi fine que possible du contour. C'est une affaire de grâce, de contour comportant en lui-même l'infini. La grâce présente dans l'attitude corporelle de la femme vue de dos est intégrée, dans le dessin au verso, dans la grâce du trait.

Une seconde piste d'intégration du support dans l'œuvre ne passe plus par la mise en place d'une perspective linéaire, ni même par le continu linéaire. Un exemple est fourni par la gravure intitulée *Coquille* de Rembrandt (1650, Bnf). On retrouve la forme spirale.

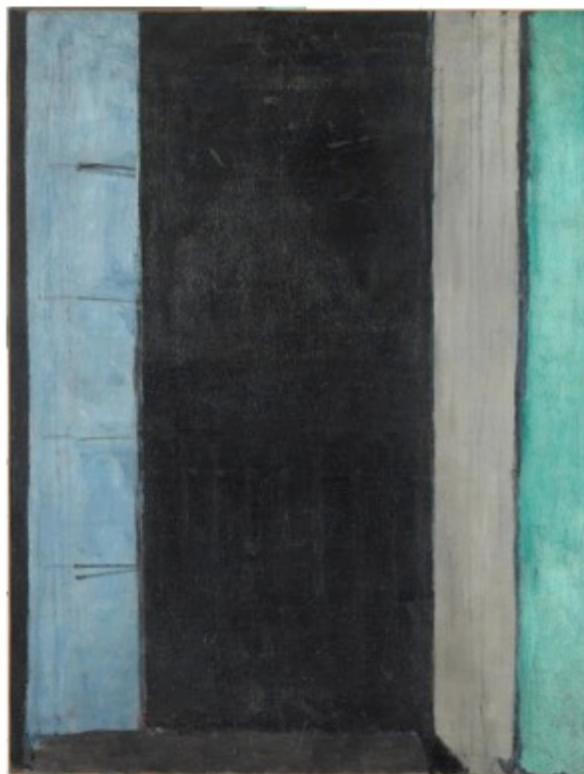


On retrouve la forme spirale de la peinture et du dessin faits grâce à la *camera obscura*. Elle renoue, ce faisant, avec une production de l'infini en immanence au tableau, ou plus précisément ici à la figure, via cette fois la lumière. Évidemment cette coquille est gravée sur une feuille qui lui sert de support, mais cette feuille est devenue lumière quand le point le plus saillant est aussi le plus lumineux. Je donnerai un second exemple de Rembrandt. Il s'agit du *Calligraphe Lieven van Copenol*. Cette feuille immaculée que le graveur tient dans ses mains, elle est un peu comme ce que je cherche à dire à partir de ces gravures : elle est un support qui est aussi une lumière ; mieux que cela : le support de la gravure et le support de la figure « feuille » sont les mêmes, et ce support est une lumière (ou son reflet) et non pas un écran. Ceci tendrait à montrer que la lumière est immanente à la gravure (au processus de création propre de la gravure), qu'elle en est la figure de l'infini.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Pour conclure, je dirai que la « pensée de l'écran » relève peut-être d'un imaginaire de la lettre, certainement d'un imaginaire de la lecture. Mais la peinture depuis la Renaissance n'a cessé de se démarquer de la lecture. Elle opère avec le visible et son matérialisme – c'est-à-dire les matériaux avec lesquels elle a à travailler – est pictural. Son œuvre essentielle est celui de la figure, et la peinture œuvre à donner figure à l'infini. J'ai montré deux figures de l'infini : l'une qui dépend de la perspective linéaire et dont le nom est la ligne ; l'autre qui dépend de la lumière et dont le nom est la surface. Finalement, si la peinture a à s'occuper de la surface, c'est soit pour y imprimer ses arabesques, soit pour en faire surgir la lumière. Par ailleurs, penser la peinture avec l'écran, c'est-à-dire penser le rapport que le modèle entretient avec sa projection théorique comme relevant d'une matérialité de l'écran, comme établissant en fin de compte un rapport matériel entre le support et la figure et non un rapport symbolique, conduit à l'impasse formelle du modernisme. Je caractériserai ce formalisme comme un matérialisme visuel que j'opposerai à la forme moderne qui repose sur un matérialisme pictural, comme on peut le voir entre cette peinture de Matisse intitulée *Porte-fenêtre à Collioure* (Centre Pompidou, 1914) et celle-ci de Kelly intitulée *Window Museum of modern art*, 1949 (collection privée).



Théâtre – A. Droesch-Du Cerceau : *Du spectacle Adieu fatigue*

Le précédent bulletin annonçait la création de ce spectacle. De retour de Saint-Étienne, Aurélie Droesch nous propose un premier bilan de ce travail.

Adieu fatigue, un ballet de comédien.ne.s qui interroge les soulèvements

Mise en scène : Cloé Lastère (promotion 28, Comédie de Saint-Etienne)

Collaboratrice artistique : Aurélie Droesch-Du Cerceau (groupe 43, TNS)

Avec : Solène Cizeron, Fatou Malsert, Alexandre Paradis, Flora Souchier (promotion 28, Comédie de Saint-Etienne)

Création de la partition sonore : Pierre Lemerle

Interprétation de la partition sonore : Aurélie Droesch-Du Cerceau

Adieu Fatigue est un ballet de comédien.ne.s, ricochet de l'exposition *Soulèvements* ainsi que du cycle de conférences du même nom orchestrées par le philosophe et historien de l'art Georges Didi-Huberman en 2016.

« 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. »¹ *Adieu fatigue* a trouvé son nom dans le poème *Mouvements* d'Henri Michaux dont il constitue un vers.

Cloé Lastère, élève comédienne en dernière année à l'école de la Comédie de Saint-Etienne et metteuse en scène du



projet, après avoir visité l'exposition, décide de travailler à partir des questions que celle-ci pose. Elle réunit autour d'elle quatre camarades de sa promotion ainsi que le créateur-son Pierre Lemerle et moi-même. Ensemble, nous décidons de nous attaquer à la question du soulèvement : qu'est-ce que se soulever veut dire ? Comment cela peut-il se traduire sur un plateau de théâtre ? Comment articuler les questions esthétiques et politiques ?

Les conférences ainsi que le catalogue de l'exposition nous ont beaucoup aidés à nous construire un vocabulaire commun, à constituer une bibliothèque référentielle : tout autant appuis qu'éléments à contester. Nous nous référons notamment aux cinq catégories du catalogue que nous nous approprions : les gestes, les mots (voix, son), les éléments déchaînés (par exemple le ventilateur, élément

¹ LASTÈRE Cloé, Texte de présentation

principal de notre scénographie), les désirs (émotions claires, interprétation directe), les conflits (peut-être l'élément le plus politique, notion de collectif, passage de solitaire à solidaire). Aussi, nous travaillons à partir du vocabulaire de la danse, très fortement inspirés par des chorégraphes tel.le.s que Maguy Marin, Cindy Van Acker, la compagnie Peeping Tom, Olivier Dubois ou encore Anne Teresa De Keersmaeker, mais aussi du vocabulaire du clown.



Se met donc en place un travail autour de mouvements tels que « l'oreille interne » qui caractérise une impulsion physique au départ de la tête, comme si un liquide se déplaçait dans la tête et entraînait le reste du corps dans un mouvement ; cela fait donc travailler le rapport de légèreté, de gravité, tout comme le « moelleux » directement issu du travail de Cindy Van Acker : au sol, il s'agit de se déplacer à l'horizontal avec une attraction forte pour la terre, les membres ne se décollant que très rarement du sol et s'appuyant sur celui-ci pour effectuer le déplacement suivant. Ces éléments de danse amènent des qualités de mouvement précieuses, point de départ du geste artistique et de la construction du spectacle. À partir de ces éléments, viennent se rajouter des « renversements de valeurs », autrement dit des binômes de catégories qui permettent aux comédien.ne.s de nourrir des directions de jeu pendant les improvisations, base de travail des deux premières semaines. Ces « renversements de valeurs »

ont été sélectionnés à partir du vocabulaire des soulèvements, suggéré notamment par Didi-Huberman. Nous y trouvons : défaite / victoire, tiens / viens, oui / non, larmes / armes. Ces catégories constituent pour le jeu des lignes de tension qui permettent de mettre au jour les dualités et polarités des intentions caractérisant l'essence même du soulèvement quel qu'il soit.

Nous abordons la question des soulèvements mais aussi de l'ensemble du spectacle comme quelque chose qui part d'abord et avant tout du corps et non pas de l'émotion : l'émotion découle du mouvement amorcé par le corps. Nous construisons donc des protocoles d'improvisation sur-mesure, pour comprendre comment peuvent surgir les soulèvements, comment ils se provoquent, comment aussi ils peuvent se construire à quatre, comment constituer du collectif mais aussi du singulier. Cloé propose alors quatre figures qui seraient des « passant.e.s », chacun.e représentant une couleur, inspiration directe des peintures de Joan Miro que l'on retrouve dans le catalogue de l'exposition : Jaune, Bleu, Rouge et Noir. Nous pourrions dire qu'il s'agit là de la dynamique des soulèvements : qu'est-ce que cela provoque, de soulever la couleur rouge ? Qu'est-ce que cela provoque d'être la couleur rouge et de la soulever en soi, pour soi ? Il s'agit pour chacun.e des inter-prètes de chercher son *duende*¹, son esprit frappeur.



¹ cf. GARCIA LORCA Federico, *Jeu et théorie du duende*, Allia, coll. « La très petite collection », 2008

« Pour le poète, le *duende* naît de la lutte d'un corps avec un autre qui l'habite et gît endormi dans ses viscères. Quelqu'un se risque à témoigner de la vérité de son rapport avec l'art, convoque l'éveil du *duende* pour lutter avec lui. Dans cette lutte se disloquent la logique et le sens pour céder la place à une érotique qui

Dans la construction dramaturgique du spectacle, nous avons pensé le parcours dansé d'une heure de la manière suivante : les quatre figures sont animées par un objectif commun. Cet objectif est celui de la réalisation d'une chorégraphie construite à partir des dessins de Michaux qui accompagnent le poème *Mouvements*. La metteuse en scène a créé une chorégraphie à partir de ces inspirations picturales ; il s'agit là de la trame, du fil rouge du spectacle. Afin de réaliser cette chorégraphie, plusieurs conditions doivent être réunies telles que celle d'être absolument tou.te.s les quatre ou celle de parvenir à la réaliser intégralement. Tendue.s vers cet objectif, le spectacle est construit comme une succession de tentatives, de ratages. Au sein de ces tentatives ratées, des jaillissements surgissent, des soulèvements toujours tendus vers la réalisation de la chorégraphie, symbole de rassemblement, d'unité et de collectif. Tour à tour motrices ou obstacles aux autres et à elles-mêmes, les figures expriment des soulèvements individuels et/ou collectifs aussi bien envers leurs camarades qu'envers leur environnement. Le point nœudal étant celui du désir, les figures sont prises par un désir de réalisation, de mouvement dans un espace où quelque chose *doit, se doit* d'arriver. Le soulèvement est donc cet endroit du brut, du sursaut, du vital. C'est sans doute à cet endroit que se trouve le contre-point avec l'exposition de Georges-Didi Huberman : dépasser l'esthétisme et ne pas avoir peur du brut, du rêche, du violent, de la relation. Le soulèvement est aussi l'endroit de la fête, de l'ensemble. Par ailleurs, nous n'avons jamais perdu de vue que le soulèvement n'est pas la révolution. La révolution ne se fait pas dans les théâtres ; le mieux que nous puissions faire en tant qu'artistes est peut-être de proposer et donner à voir des possibilités d'organisations, des possibilités de soulèvement déjà contenues hors des théâtres, avec ce que le théâtre permet de l'articulation entre le réel et le fictif.



possède la fraîcheur des choses qui viennent d'être créées; mais aussi avec le risque couru, accepté par avance, en l'absence d'inspiration authentique, d'un échec cuisant par la répétition à vide des techniques, comme si le "génie" du flamenco était alors devenu sourd ou avait décidé de rester désespérément silencieux ... » (source wikipedia)

Les principes de composition du son sur *Adieu fatigue*

Pour *Adieu fatigue*, le son a été pensé tel un cinquième comédien, un partenaire qui joue et avec lequel jouer. Pierre Lemerle, créateur sonore, a réuni, en décembre dernier, l'ensemble des sons pertinents pour l'humeur du spectacle qui en était alors à ses balbutiements d'élaboration. Au retour des vacances, j'ai été chargée de reprendre ces sons et d'en constituer une trame dramaturgique sur l'heure de spectacle.

L'idée majeure étant celle du soulèvement, comment penser le son en ces termes ?

Nous nous sommes alors questionnés sur l'identité du et des son.s, sur la spatialisation de celui-ci dans la salle de spectacle afin de créer une disposition d'écoute et de réception.

En fonction de la partition de jeu amenée par Cloé au premier jour de janvier, j'ai tenté d'apporter des réponses sonores, des manières de dialoguer avec les comédien.ne.s, en réunion ou en opposition des énergies. Pour certaines séquences, j'ai proposé un paysage sonore afin d'aider à l'imaginaire d'un espace. N'ayant aucune scénographie spécifique, le son a été libre de tenir lieu de paysage et référentiel mémoriel. À d'autres moments, la danse au plateau étant plus complexe et fournie, je m'en suis tenue à de petits sons, tels des suggestions ou bien encore des percussions légères dans l'idée de soutenir l'action. Nous avons défini les sons qui relèvent du soulèvement : une mélodie de trompettes, un son de pluie, entre autres.

Porter le plateau en saisissant prioritairement les enjeux pour l'interprète, voilà la règle de composition du son sur *Adieu fatigue*. Règle d'autant plus importante que la fin du spectacle plonge le spectateur dans quatorze minutes de musique composée par Pierre (dont trois minutes intégralement dans le noir). Le travail est donc d'amener cette montée en puissance du son, le dépassement, le « au-dessus » grâce à des fondations et un déroulé suggérés, discrets.

Discrets, mais précis. Notre volonté a été d'aiguiser l'écoute et la curiosité du public, de le surprendre. La spatialisation joue dans ce cas un rôle important puisqu'elle permet de penser l'organisation du son dans l'espace, sa hiérarchisation, ses effets. Je pense notamment à l'une des séquences dans laquelle se font entendre de faibles cris, très lointains ; les orienter à jardin, puis à cour, puis au centre, puis à cour, etc. ainsi que choisir de les diffuser uniquement dans les enceintes de la salle (et pas face au public ou au plateau par exemple) permet de mettre à l'épreuve la curiosité et l'effet d'étrangeté de la séquence qui laisse aussitôt place au long et intense moment de musique de fin.

Tel une figure à part entière, le son prend aussi la direction à certains moments. À la fin donc, comme exprimé plus haut, mais aussi dans l'une des séquences où Alexandre (Noir) effectue un solo. Laissant s'exprimer une animalité qui se révèle, Noir entre dans une transe dansée interrompue : le son se lance, Noir s'interrompt, le son s'arrête brutalement, Noir reprend son mouvement à la recherche du son comme si celui-ci était une mémoire - un souvenir - un élément de sa propre histoire. Dans cette séquence, c'est donc le son qui devient le personnage principal.

Et puis le silence, aussi. Permettre au silence de devenir sonore, ne pas saturer l'espace auditif. Voilà également un axe de travail majeur pour nous. Être à l'écoute du plateau et de la salle, de leurs sons propres et travailler avec eux. Permettre l'expression du silence c'est travailler au plus petit, au plus fin et c'est justement cette finesse que nous avons tenté d'aiguiser tout au long de la création. Afin que, réunis, le son et les interprètes se soulèvent ensemble.

Poésie – Questionnaire d'enquête

Le questionnaire ci-dessous est une base d'échange et de travail avec les poètes, actifs depuis 68 et qui s'emploient toujours à maintenir une situation vivante de la poésie. Ainsi, nous renouons avec les enquêtes telles qu'elles se pratiquaient durant la modernité. Ce questionnaire constituera notre orientation de travail pour la semaine.

[Reprise]

1. Nous faisons l'hypothèse que quelque chose est à reprendre de la modernité, pour chaque art dans son propre domaine comme pour la politique... Ré-inventer ce qui a été tenté il y a cinquante ans et qui a été depuis abandonné, après avoir buté sur de réelles impasses, qu'en pensez-vous ?
2. Quel était votre rapport à la modernité en 68 ? Quels étaient les poètes qui comptaient ? Quels poèmes modernes constituent-ils pour vous des impasses ?, ou du moins des points de butée ?
3. Situer vos poèmes par rapport à la modernité a-t-il pour vous un sens ?

[Singularité]

4. Nous nous efforçons de penser 68 comme une singularité, comme un moment local qui exhibe des contradictions qu'on ne peut durablement tenir ensemble, notamment, par exemple, entre la question de l'égalité et celle de la liberté. Est-ce qu'il y a une telle singularité pour la poésie ? Une poésie vous paraît-elle singulière en ce sens en 68 ?
5. 68 se caractérise par un moment de déferlante de la parole, notamment à travers les slogans, les affiches. Cela semble poser problème à la poésie. Qu'en pensez-vous ? Et avez-vous cherché à prendre en compte cet aspect dans votre poésie ? Si oui, comment ?

[Moderne/Contemporain]

6. Ces dernières années ont vu l'émergence d'un art dit contemporain (dans la danse, les arts plastiques puis visuels, la musique...). Quel regard portez-vous sur cette évolution en poésie ?
7. Notre époque semble marquée par trois tendances fortes : un retour au classicisme, une reprise des modernités, et enfin une fuite dans le contemporainisme. Dans votre pratique des poèmes, sous quelle forme la dialectique classique, moderne et contemporain est-elle présente ?

[Révolutions]

8. Quel rapport voyez-vous entre la poésie (ou des poèmes particuliers) et le désir de révolution, notamment le désir d'émancipation à l'œuvre dans les révolutions ?
9. La subjectivité des poèmes depuis cinquante ans en France semble manquer d'enthousiasme. Qu'est-ce que serait pour vous un poème enthousiaste ?

10. Dans notre situation, quels combats la poésie a-t-elle à mener ? Selon vous, de quelle idée de la poésie vos poèmes sont-ils militants ?
11. 68 a aussi été le moment d'une parole collective, voire de collectifs de parole. Y a-t-il des poèmes qui, selon vous, ont ce souci du collectif ? Ou comment voyez-vous ce souci du collectif s'exprimer en poésie ?
12. Une branche de la poésie des années 60-70 (par exemple, les revues *TXT* et *Tel Quel*) a été attentive à une réinvention de la politique organisée (maoïsme en France, opéraïsme en Italie...). Il y avait alors deux aspects à cette réinvention politique :
- un aspect critique : attaque des partis communistes officiels comme confiscateurs des questions politiques, nouvelle bourgeoisie ;
 - un aspect affirmatif : remettre ces questions politiques au main du peuple, des OS, des paysans pauvres, des ouvriers immigrés (par des outils comme l'enquête organisatrice, la réunion politique...).
- Il semble que cette poésie aura laissé de côté les inventions de l'aspect affirmatif ; elle se sera surtout appuyée sur l'aspect critique pour développer, de son côté, une critique des formes par les formes, dans l'héritage de Lautréamont. Êtes-vous d'accord avec ce jugement, faudrait-il le nuancer ? Quel rapport pouvait avoir la poésie avec la partie affirmative, sans mettre en péril son autonomie ?
13. Ces années furent aussi le moment des "derniers feux surréalistes", extinction qui se manifestera par une perte de confiance dans la puissance de l'image poétique. Quels rapports avez-vous entretenus avec cette extinction ?

[Hétérophonie]

14. La voix en poésie, cela peut être la grammaire ; cela peut être aussi la lecture orale et donc le corps ; enfin cela peut être la voix même du poème. Comment la voix est-elle active dans vos poèmes ?
15. Même si l'on considère que la voix est celle du poème, il semble que celle-ci ne puisse jamais être plurielle. Est-ce que vos poèmes ont buté sur cette difficulté ?

[Formalisation]

16. Dans vos poèmes, comment s'énonce ou se pense le nœud entre un travail de symbolisation, un imaginaire sous-jacent et un réel de la matière poétique que vous travaillez ?
17. Si l'on tient qu'il faut faire un partage entre le matériau et la matière (par exemple, en musique, le matériau est à chercher du côté de la note quand le matériau est à chercher du côté du son), quel serait-il pour vous ?
18. Pour se poursuivre et se renouveler, à quels aspects pensez-vous que la poésie puisse renoncer ? Sur quels aspects, au contraire, ne doit-elle pas céder ?
19. Les poèmes ont longtemps montré leur forme dans le vers réglé métriquement. Puis sont apparus les poèmes en prose, le vers libre. Quel impact selon vous cela a-t-il eu sur les poèmes ? Comment dans votre pratique faites-vous avec cette histoire ?
20. Pourriez-vous choisir un poème « moderne » et le lire pour nous ?

SÉMINAIRE

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

Séance du 31 mars 2018

Au programme :

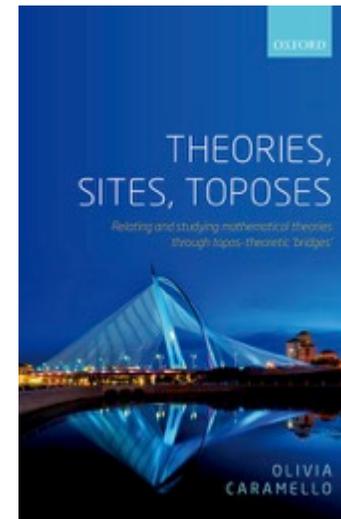
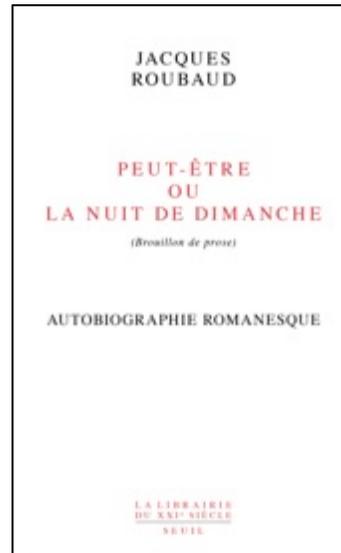
10h-13h : Conception guevariste de la révolution (A. Zetina Rios & F. Lyra de Carvalho)



15h-18h : Composante Cinéma de Hétérophonies/68

ACTUALITÉS

Parutions



Poésie

Jacques Roubaud : *Peut-être ou La nuit de dimanche* (brouillon de prose) - *Autobiographie romanesque*

Seuil (2018)

Quand ma sœur est née, j'avais un peu moins de quatre ans. On me demanda si j'étais content. Je répondis (ai-je appris) que je m'étais déclaré content « d'avoir une tortue et une petite sœur ». Rien que d'assez banal.

Quand mon plus jeune frère est né, le benjamin de notre famille, j'en fus, je m'en souviens, très heureux. C'était la nuit de la Saint-Jean de 1939. Il s'est suicidé en 1961. Il était le préféré, je pense, je pense avoir toujours pensé, de ma mère. Peut-être des autres membres de notre famille. Je ne sais pas.

Comment faire ? Une solution, une seule : être un benjamin.

Autobiographique est ce roman, ce brouillon de roman, donc, comme je viens de le décider ; de même tout roman est autobiographie de celui qui lui donne son nom.

Écrire et publier son autobiographie n'a guère de sens. Pourquoi n'y en aurait-il qu'une ? Si on en composait une tous les dix ans, par exemple, ce serait déjà moins une prétention ridicule à transmettre au monde LA vérité sur soi-même. Toutes les autobiographies que je connais prétendent cela. Je n'ai pas le temps, je n'aurai pas le temps de tendre à l'excellence dans la composition de mon roman. Je sais qu'il faut, qu'il faudrait que les chapitres se suivent et ne se ressemblent pas, tout en étant confinés dans des dimensions raisonnables, peut-être préétablies par l'Auteur, qui cependant ne peut être ni Diderot, ni Stendhal, qui ne doit pas s'efforcer à jouer Monsieur de Chateaubriand ou Christine Angot, bien que parlant, comme eux, de moi et encore de moi.

Extraits

- Pour moi, toute autobiographie est un roman à thèses.
- Axiome : « Il n'y a pas de souvenirs d'enfance. »
- Le cinéma surréaliste, quand il a voulu filmer l'onirique, n'a produit que les mêmes banalités que l'écriture automatique.
- J'aurais pu devenir un bon mathématicien. Sans doute pas un très bon mathématicien. Peu importe.
- Que l'autobiographie est fiction : *of course*. Il ne saurait en être autrement.
- Lire un roman avec peine ? Non.
- Chapitre XIV : *Portrait d'un catégoricien. Jean Bénabou*
- *I am a mathematician, retired ; and a poet, tired.*
- La mathématique est et doit être orale avant qu'écrite, même si la forme écrite lui est aussi indispensable. Il faut dire la mathématique. Il faut la faire entendre. C'est une obligation morale.
- Toute langue est capable de mathématique. Il est indispensable de pouvoir penser la mathématique dans n'importe quelle langue.
- L'idée de la poésie à partir de laquelle je raisonne ici naît en Occident après la chute du trobar (l'art des troubadours).
- On insulte la poésie en disant que la chanson est poésie.
- Denis Roche, qui procéda à la démantibulation du vers libre, faisait partie d'un groupe d'avant-garde autoproclamée : le groupe TEL QUEL. Un de ses buts était d'éradiquer la poésie et de la remplacer par ce qui était nommé LE TEXTE.
- À la place du slogan « mort de la poésie », on trouve maintenant un autre slogan : non, la poésie n'est pas morte. La poésie est ailleurs : ailleurs que dans les poèmes.
- La soudaine ferveur pour la POÉSIE DE PERFORMANCE entre dans la même stratégie d'effacement de la poésie. Sous le nom de « poésie de performance » on rencontre un peu de tout : de la musique, de la déclamation, du théâtre, de la gymnastique, du « cri primal », etc. Et tout cela s'accompagne d'un mépris de l'écrit. Cela se comprend : si on met sur une page ce qui se présente dans ce genre de « poésie », on est en présence d'un texte d'une médiocrité absolue. Lire cela engendre un ennui mortel.
- En mai 1968, un commando d'écrivains s'était livré au sport favori de l'époque : occuper. Il était question de s'emparer de la vétuste Société des gens de lettres. On s'amusait beaucoup. Pierre Lusson lança son fameux mot d'ordre : « Occupez, ça occupe ! »

Musique

Harry Lehmann : *La Révolution digitale dans la musique*

Allia (2017 ; traduit de l'allemand par Martin Kaltenecker)

« Les scènes de l'art ne pourront plus se délimiter les unes par rapport aux autres, elles s'ouvrent, s'effrangent avec le monde virtuel, elles renoncent aux espaces protégés et hermétiques des cultures légitimes. »

Imaginez que la musique soit à la portée de tous, que toutes les barrières entre musicien et auditeur s'effacent jusqu'à ce que, finalement, le musicien ne soit lui-même plus qu'un intermédiaire amené à disparaître. Radical ?

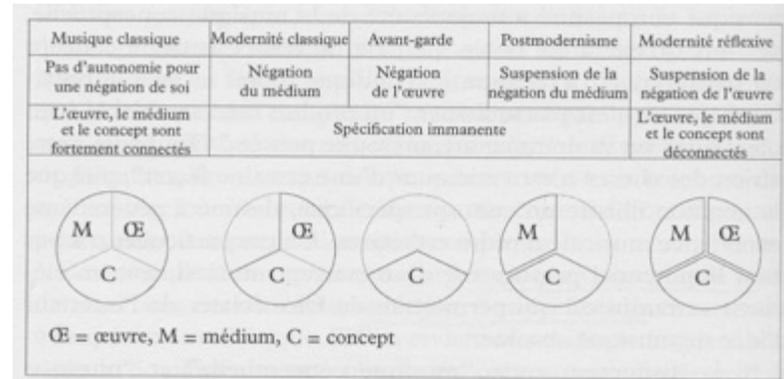
Pour Harry Lehmann, ce monde est déjà le nôtre, celui d'une révolution en cours qui a bouleversé définitivement l'histoire de la musique. La conception de programmes et d'instruments inouïs génère des techniques de notation, de composition, d'interprétation et de diffusion sans précédents.

De l'esthétique à l'industrie, il examine la recomposition de l'ensemble des secteurs de la musique. Des compositeurs qui se passent d'éditeurs ; des conservatoires concurrencés par des cours en ligne ; des orchestres virtuels ouvrant la voie à de nouvelles expérimentations...

Ce livre constitue une précieuse exposition de ce que « art contemporain » ou « contemporanéisme » veut aujourd'hui dire en musique.

À ce titre, on louera la radicalité des thèses avancées. Par exemple ce tableau récapitulatif de la portée millénaire de la « révolution digitale » en jeu :

Culture musicale	Orale	Scripturale	Digitale
Époque	... X ^e siècle	XI-XX ^e siècles	XXI ^e siècle
Médium de la composition	Sons	Notes Sons	Échantillons Notes Sons
Forme de référence	Mélodie	Polyphonie Mélodie	Son Polyphonie Mélodie
Médium de transmission	Chant	Instruments Chant	Haut-parleurs Instruments Chant
Mode de la composition	Écoute	Écriture Écoute	Editing Écriture Écoute
Oeuvre	Exécution	Partition Exécution	"Digitalisat" Partition Exécution



ou cet autre tableau (à gauche) récapitulatif de trois étapes de la modernité (!) et inscrivant la révolution digitale sous le paradigme implicite d'une adjonction-extension : adjonction des échantillons aux notes millénaires et des haut-parleurs aux antiques instruments de musique autorisant une extension de ce qu'œuvre moderne voudra musicalement dire au XXI^e siècle.

Ce propos prospectif et prescriptif plutôt que descriptif (c'est sa qualité tout autant que sa limite) ne vient pas d'un musicien mais d'un philosophe de l'esthétique. Sa subjectivité n'est donc pas à proprement parler immanente à la musique ; elle entreprend plutôt sa mise aux normes contemporaines – sa normalisation donc, mais avec ce résultat imprévu : si, comme on s'y attendait, sa norme esthétique est consensuel-

lement nihiliste, son « application » à une musique dont l'auteur n'est pas acteur n'est pourtant pas sans intérêt et nous aide finalement à voir plus clair dans la confrontation actuelle *classique/moderne/contemporain*.

Mathématiques

Olivia Caramello : *Theories, Sites, Toposes*

Oxford University Press (2018)

According to Grothendieck, the notion of topos is "the bed or deep river where come to be married geometry and algebra, topology and arithmetic, mathematical logic and category theory, the world of the continuous and that of discontinuous or discrete structures". It is what he had "conceived of most broad to perceive with finesse, by the same language rich of geometric resonances, an "essence" which is common to situations most distant from each other, coming from one region or another of the vast universe of mathematical things".

The aim of this book is to present a theory and a number of techniques which allow to give substance to Grothendieck's vision by building on the notion of classifying topos educed by categorical logicians. Mathematical theories (formalized within first-order logic) give rise to geometric objects called sites; the passage from sites to their associated toposes embodies the passage from the logical presentation of theories to their mathematical content, i.e. from syntax to semantics.

The essential ambiguity given by the fact that any topos is associated in general with an infinite number of theories or different sites allows to study the relations between different theories, and hence the theories themselves, by using toposes as 'bridges' between these different presentations. The expression or calculation of invariants of toposes in terms of the theories associated with them or their sites of definition generates a great number of results and notions varying according to the different types of presentation, giving rise to a veritable mathematical morphogenesis.

La proposition très séduisante de ce livre ¹ relance la problématique des topos, inventée dans les années 60 par Grothendieck (topos *de faisceaux*), version géométrique ensuite étendue à une version plus logique par Lawvere (topos *élémentaires*), complétée au début des années 70 par Makkai et Reyes (topos *classifiants*) puis laissée en l'état jusqu'à sa réactivation, trente ans plus tard, par l'auteur de ce livre.

On n'oubliera pas le rôle décisif que cette notion de *topos* joue dans *Logiques des mondes* (2006) d'Alain Badiou comme condition mathématique pour son concept philosophique de « monde », soit l'idée du topos comme structure phénoménologique d'apparaître.

¹ Trop séduisante ? Certains mathématiciens estiment qu'elle promet plus qu'elle ne peut actuellement tenir, ce qui, pour eux, n'est pas la meilleure manière de faire véritablement avancer le travail mathématique...

L'idée d'O. Caramello est celle-ci : les topos classifiants pourraient servir de « ponts » entre théories géométriques ¹ a priori sans rapports entre elles en sorte d'autoriser des transferts d'idées et de résultats de l'une à l'autre et, par là, d'unifier différents domaines mathématiques. Une telle ambition s'enracine dans le fait que le topos classifiant d'une théorie géométrique donnée en fixe le contenu sémantique puisqu'il opère ici en modèle de la théorie saisie comme forme syntaxique ; ainsi, si deux théories ont le même topos classifiant, cela veut dire que leurs deux présentations différentes ont un noyau sémantique commun et, inversement, qu'une même propriété mathématique se manifeste selon différentes formes syntaxiques.

D'où des dualités autorisant de nouvelles équivalences, tout particulièrement entre propriétés géométriques (du modèle) et propriétés logiques (des théories).

Par-delà l'intérêt proprement mathématique de cette méthode – qui relève, ne le cachons pas, d'une technicité assez ardue ² -, la portée éclairante de cette proposition semble pouvoir s'étendre à bien d'autres domaines de pensée.

Elle pourrait ainsi permettre de repenser à nouveaux frais des *raisonances* qui n'opèrent plus seulement entre différents modèles d'une même théorie (raisonances donc entre différents domaines de pensée ayant quelque forme théorique commune et, inversement, entre différentes interprétations d'une même formalisation théorique) mais bien entre différentes théories d'un même modèle (entre différentes formalisations d'une même situation concrète), autant dire potentiellement entre différentes intellectualisations d'un même domaine (si l'on veut bien admettre qu'une intellectualité, étant par définition la formulation linguale d'une pensée qui ne l'est guère, est en quelque sorte une formalisation dans la langue vernaculaire - et non dans une syntaxe théorique - d'un contenu de pensée constitué hors-langue).

Ainsi, par exemple, ce que nous essayons de penser en le formalisant sous le terme *hétérophonie* pourrait se retrouver formalisé ailleurs selon de tout autres lexiques - tels *fraternité*, *démocratie de masse*, *non-antagonisme au sein du peuple*, etc. – ce qui autoriserait alors non seulement de nouvelles analogies créatrices ³ mais surtout l'examen de questions esthétiques jusqu'ici bien difficiles à aborder frontalement - par exemple : de quoi les œuvres d'art sont-elles la formalisation ?, de quelle aptitude sémantique tel art abstrait est-il capable ?, si l'autonomie (relative) de la musique repose bien sur sa puissance syntaxique et donc sur son écriture, de quelles prises sur le non-musical cette autonomie musicale se trouve-t-elle ainsi dotée ?

À tous ces titres, cette nouvelle proposition mathématique pourrait nourrir un programme stratégique d'études pour différentes intellectualités non-mathématiciennes.

¹ à entendre non pas comme une théorie de la géométrie – ce serait alors une géométrie théorique - mais plutôt comme une théorie de type géométrique (ce qui techniquement s'attache entre autres au fait que la théorie en question sera du premier ordre et ne quantifiera donc que des éléments, non des parties).

² Pour y introduire, on pourra suivre les 9 leçons données par l'auteur dans le cadre du séminaire CLE (Catégories, Logique, Etc...) en janvier 2013 : https://sites.google.com/site/logiquecategorique/cours/topos_caramello

³ Sans oublier, en ce point, les dangers de l'analogie, « le démon de l'analogie »...

Mai 68 en 2018

Théâtre musical : *L'établi*

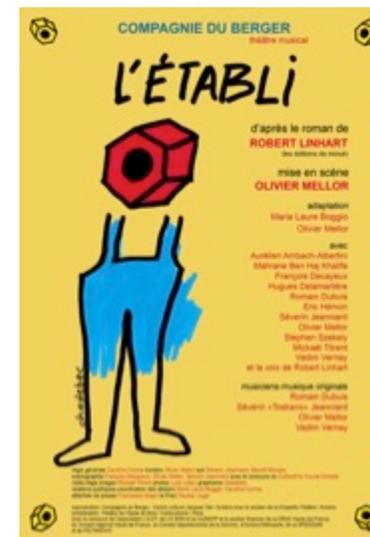
mise en scène : Olivier Mellor.

L'Établi désigne d'abord les quelques centaines de militants intellectuels qui, à partir de 1967, s'embauchaient, « s'établissaient » dans les usines.

Celui qui parle ici a passé une année, comme O.S.2, dans l'usine Citroën de la porte de Choisy : la chaîne, les méthodes de surveillance et de répression, la résistance et la grève. Ce que c'est, pour un Français ou un immigré, d'être ouvrier dans une grande entreprise. Mais L'Établi, c'est aussi la table de travail bricolée où un vieil ouvrier retouche les portières irrégulières ou bosselées avant qu'elles passent au montage. Ce double sens reflète le thème du livre, le rapport que les hommes entretiennent entre eux par l'intermédiaire des objets : ce que Marx appelait les « rapports de production ».

« Pour les 50 ans de mai 68, et les 40 ans de la sortie de L'Établi, et avec la complicité de Robert Linhart, nous nous attaquons à une création délicate, où les mots et la musique de Vadim Vernay se mêleront aux documents d'époque et aux bruits et à la fureur métallique de l'usine, et aux photos de Ludo Leleu... Après la création au Centre Culturel Jacques Tati, le spectacle sera repris du 7 juin au 1er juillet 2018 au Théâtre de l'Épée de Bois – Cartoucherie et au Festival d'Avignon en juillet 2018 » souligne le metteur en scène Olivier Mellor.

Compagnie du Berger – Chapelle-Théâtre – Amiens, Centre Culturel Jacques Tati – Amiens / Coréalisation : Théâtre de l'Épée de Bois – Cartoucherie – Paris



Retour heureux de la question des ouvriers et des usines dans ce pays avec cette théâtralisation du livre de Robert Linhart « L'établi » (Éd. de Mille, 1978), dans une mise en scène d'Olivier Mellor. La création vient d'avoir lieu à Amiens et le spectacle sera repris à Paris en juin puis à Avignon en juillet.

Ce spectacle réouvre la question cruciale du bilan politique qu'on peut faire aujourd'hui de l'établissement militant dans les usines après 68. À la différence de l'établissement individuel de Simone Weil en 1934-35 (qui relevait de motivations personnelles), ces établissements visaient à organiser politiquement les ouvriers de l'intérieur même des usines sur des bases anti-syndicalistes. L'enjeu était clairement, à la lumière de la Commune de Shanghai (1967), de faire des usines des lieux politiques et de rompre ainsi leur retranchement à l'écart du monde puisque l'usine capitaliste est organisée comme un camp de travail relevant de lois d'exception.

Le livre de Linhart, qui, contrairement à ce que dit l'affiche du spectacle, n'est nullement un roman mais un récit revendiqué comme tel (« *Les personnages, les événements, les objets et les lieux de ce récit sont exacts. J'ai seulement modifié quelques noms de personnes.* »), au demeurant publié dans la série « Documents » des éditions de Minuit, est-il approprié pour un tel bilan politique? Tout le point est là, s'il est vrai que Robert Linhart a décidé, dans son récit, de dissimuler l'orientation politique ¹ - celle de la Gauche Prolétarienne (GP) - qui était alors la sienne et qui présidait à son établissement à Citroën, travestissant ainsi de part en part l'expérience et le bilan politique qu'on peut en tirer.



On sait bien sûr pourquoi Linhart, qui n'était pas alors un novice en politique ou un jeune à l'enthousiasme naïf mais un cadre de la GP qui avait été le principal dirigeant de l'UJCML de 1966 à 1968, a voulu effacer cette dimension politique de son témoignage : car la politique de la GP (en particulier sa politique organisationnelle – voir ici le « Comité de base » qui titre le troisième chapitre de son récit) a été proprement désastreuse et s'est finalement soldée par une désertion des GPistes en rase campagne quand il s'est avéré que la Révolution était une affaire plus compliquée et laborieuse que prévue; les militants de la GP (nullement les autres, organisés sur d'autres orientations politiques et qui resteront aux côtés des ouvriers tout au long de cette séquence politique) ont tout simplement plié bagages, laissant les ouvriers à

leur goulag pour retourner à leurs carrières. Les irresponsables sont partis, les ouvriers sont restés, confrontés à des contre-offensives de plus en plus terribles, en particulier dans les années Mitterrand qui suivront lorsque celui-ci décidera de liquider nombre d'usines, soutiendra les licenciements massifs dans les rangs ouvriers, et dénoncera ceux d'entre eux qui continuaient le combat comme étant des chiites étrangers aux réalités sociales de la France ².

Ceci ne rend nullement inutile ou inintéressante la relecture du récit en question, ni a priori sa reprise en « théâtre musical » : il est vrai que, même délibérément tronqué et truqué, ce récit restitue l'expérience ouvrière de l'usine au plus près de sa réalité quotidienne et concrète et qu'une telle restitution est aujourd'hui précieuse, à une époque qui forçât les ouvriers et les usines pour nous faire croire que les marchandises nous arriveraient, prêtes à être consommées, comme si elles tombaient du ciel!

Si l'époque, plus que jamais, implique de reposer la question politique des usines, à échelle bien sûr du monde entier et pas seulement de la France, misons que ce spectacle peut y contribuer, si l'on accepte bien d'incorporer à son regard et à son écoute la lucidité de la question politique.

¹ Bien sûr, et là aussi contrairement à des notes de présentation du spectacle, il ne s'agissait ici nullement d'un travail « sociologique », la dite sociologie étant d'ailleurs très explicitement ciblée à l'époque 68 comme pratique étatique, voire policière, qui s'attache à décomposer les attitudes et rendre compte de toutes les dispositions pour mieux noyer les subjectivités révoltées et créatrices dans un ordinaire réaliste.

² voir Mauroy et Defferre en janvier 1983 à propos de Renault-Flins

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 mars

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



Vêtir ceux qui sont nus

de Luigi Pirandello, mis en scène par Marie-José Malis
du 14 Mars au 28 Mars 2018

Vêtir ceux qui sont nus est une des pièces les plus admirables, les plus mélodramatiques et violentes politiquement aussi, de Pirandello. C'est l'histoire d'Ersilia Drei, la jeune femme à la rue, débarquée d'Orient, qu'un écrivain héberge, que ses amants pourchassent, que la presse veut sanctifier comme l'Exclue des magazines, et qui jamais ne pourra dire la vérité de ce qui lui est arrivé. Car cette vérité n'intéresse personne. La vérité du malheur ce n'est jamais comme la Fiction la voudrait, comestible, conforme, érotisante. Ersilia Drei, c'est le réel, la vie, l'époque concrète, dont Pirandello demande si le théâtre peut être le lieu de leur abri et de leur parole.

C'est le troisième Pirandello mis en scène par Marie-José Malis. Avec cet air de défi : et si chaque année, un Pirandello était découvert ? Et si, à la fin de ces quelques années, on connaissait et aimait pour ce qu'il est, ce génie jeune de Pirandello ?

avec Pascal Batigne, Jean-Louis Coulloc'h, Sylvia Etcheto, Julien Geffroy, Olivier Horeau, Isabel Oed, Sandrine Rommel

Pièce d'actualité n°11 : *Trop d'inspiration dans le 93*

direction artistique et conception Monika Gintersdorfer et Franck Edmond Yao
du 17 Mars au 30 Mars 2018

Après avoir présenté la saison passée *La Jet Set*, qui revenait sur l'histoire du Coupé-Décalé, né dans la diaspora ivoirienne à Paris, et singulièrement à Aubervilliers, Monika Gintersdorfer et Franck Edmond Yao souhaitent continuer à rendre hommage à cette culture musicale et à ce style de danse qui fait vibrer les nuits d'Abidjan et de Paris. Cette fois, ils élargissent leur recherche à des tendances plus récentes, comme l'Afropop, et collaborent avec les jeunes membres de leur nouveau groupe, LA FLEUR. Ndombolo, Coupé-Décalé, rap français et trap américain se mêlent avec bonheur et audace pour produire ces nouveaux sons et ces nouvelles danses. Les dédicaces (l'atalakou), les textes et les punchlines de ces morceaux portent la voix d'une nouvelle génération qui peut parler tout autant de la vie dans les banlieues françaises que de leurs pays d'origine. Dans la pièce des jeunes amateurs du 93 occuperont le plateau avec les danseuses/danseurs/chorégraphes les plus « dangereux » du Coupé-Décalé : Annick Choco, Alaingo, Misha, Ordinateur ! Une recherche sur des jeunes faite par des jeunes.
avec Alaingo, Annick Choco, Mishaa, Ordinateur

L'après-midi d'un foehn

conçu et mis en scène par Phia Ménard
du 27 Mars au 30 Mars 2018
40 minutes

Avez-vous déjà vu l'air danser ? Avec cette pièce pour marionnettes et marionnettiste, Phia Ménard transforme le vent en chorégraphe. Phia Ménard, c'est un prodige. Un ciseau, quelques sacs plastiques, une canne, un parapluie et un peu de ruban adhésif : et voilà un ballet inoubliable, une beauté très nouvelle, très prenante et très mystérieuse. Il y a la musique de Debussy, des figurines à forme humaine qui sont portées par le souffle, très concret et d'autant plus magique, de ventilateurs... Mais il y a surtout, comme on ne l'a jamais vu, l'air, qui reste un élément indomptable : oh viennent les métamorphoses !
avec (en alternance) : Cécile Briand et Silvano Nogueira



Cinéma

Jean-Marie Straub : *Gens du lac*

Synopsis - Plus que d'une terre, c'est du lac que vient ce fils. Élevé par un père pêcheur, il a appris ses bruits et ses courants, peut-être aussi sa dureté en même temps que celle des adultes.

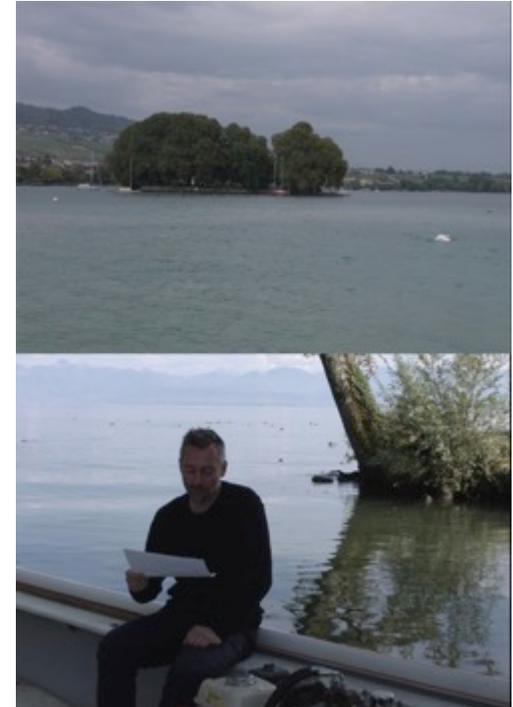
Le lac est également une frontière, mais dans l'eau son dessin se perd : dans la pêche, « métier d'hommes libres », Savoyards et Vaudois se retrouvent en confrères, et si à voix haute on ne parle que des filets et des poissons, en silence on entre parfois dans la Résistance. Pendant la guerre, on fait passer vers la Suisse des réfugiés, sans toujours comprendre ce qui se passe, ni pourquoi ils ont ce regard.

Après la guerre, le fils contribuera à une autre histoire : élu municipal, il participe à l'émergence, à Lausanne ou à Thonon, d'une gauche nouvelle.

D'après le roman *Gens du Lac* de l'écrivain Vaudoise Janine Massard, aux éditions Bernard Campiche (2013).

Projection à la Compétition internationale de court-métrage au festival Cinéma du Réel à Paris :

- **Vendredi 23 mars, à 15h00**, en Petite Salle, Centre Pompidou (PS), séance suivie d'un débat avec le public dans la salle de cinéma.
- **Samedi 24 mars à 19h00**, en Salle F300, au Forum des images (F300), séance suivie d'un débat avec le public dans la salle de cinéma.
- **Mardi 27 mars à 21h00**, au Luminor Hôtel de Ville (LU)



<http://www.straub-huillet.com/2018/01/06/23-27-mars-2018-paris-centre-pompidou>

Divers



(mathématiques-musique-philosophie)

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

Séminaire 24 mars 2018 (Ircam, Paris)

De l'opposition, depuis 1968, entre modernités et « contemporain »

Comment orienter aujourd'hui nos tâches en matière d'arts, tout particulièrement d'art musical ?

Simplifions, pour aller à l'essentiel : il nous faut prendre acte du fait que nous sommes définitivement sortis d'un *entre-temps*, ouvert après 68 par une *postmodernité* dont les chatoiements ludiques ont accompagné déconstructions, désorientations et désobjectivations, puis clôturé à partir des années 90 par un *art contemporain* de la performance, de la mixité et de la plasticité numérique (qui, à l'ombre d'une idéologie occidentale de « démocratisation », « décentralisation » et « désinstitutionnalisation » déclarées libératrices, s'accorde au diapason libéral d'un nouveau monde, globalement émancipé des utopies modernistes du XX^e siècle et livré à la jouissance compulsive de ces marchandises dont la technologie nous promettrait le renouvellement indéfini).

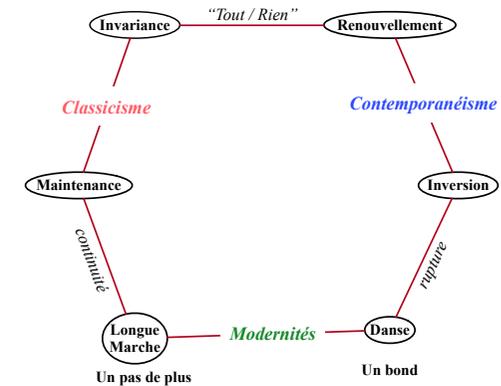
Qu'on croit ou non aux discours du semblant qui orchestrent ce basculement, force est d'acter que le tournant du XXI^e siècle s'est ainsi accompli. Tenons alors qu'il délivre à certains la question : quels nouveaux projets stratégiques en matière d'arts ?

Pour clarifier le champ de bataille qui s'est ainsi ouvert, dualisons les principales dispositions esthétiques pour faire ressortir les grandes oppositions d'orientation.

Si l'on distingue trois dispositions majeures (*classicisme/modernités/contemporanéisme*), leur dualisation configure alors trois vastes oppositions quant aux tâches de l'heure :

1. invarier ou renouveler ?
2. répéter (pour maintenir) ou poser un nouveau pas (pour prolonger une longue marche) ?
3. bondir ou inverser/retourner ?

Sous l'hypothèse générale qu'il s'agirait aujourd'hui d'articuler les trois dispositions *classique-moderne-contemporain* (la musique *moderne* ne se dit-elle pas aussi musique *classique contemporaine* ?) plutôt que de se cantonner sur un seul côté du diagramme, cette journée voudrait interroger la manière dont chacun situe son propre projet dans ce nouveau champ de forces.



Thématisons ces questions selon leur matérialisation musicale.

- Qu'en est-il aujourd'hui de l'œuvre musicale quand l'axiome dadaïste de Duchamp « *Faire des œuvres qui ne soient pas d'art* » (qui l'a conduit en 1935 jusqu'au glorieux Concours Lépine...) semble triompher dans les esthétiques du déchet ?
 - Qu'en est-il aujourd'hui de la dialectique mise en œuvre par l'instrumentiste entre écriture musicale et instrument de musique quand l'axiome romantique de Berlioz « *Tout corps sonore mis en œuvre par le compositeur est un instrument de musique* » semble triompher dans l'avalanche des haut-parleurs ?
 - Qu'en est-il de l'écoute musicale quand l'axiome futuriste de Russolo « *Rompre à tout prix le cercle restreint des sons musicaux et conquérir ces bruits nouveaux dont la guerre moderne constitue le paradigme* » semble prophétiser un inquiétant retour, cent ans plus tard, de la rumeur des batailles ?
 - Qu'en est-il des musiciens dont le XXI^e siècle va avoir besoin si l'axiome postmoderne d'Aperghis « *Faire musique de tout* » se décline désormais en son corollaire nihiliste : « *Faire musique de rien* » ?
 - Au total, comment réactiver une autonomie musicale dont l'ensablement dans une autarcie formaliste a pu légitimer le retour aux bonnes vieilles fonctionnalités sociales et culturelles de la musique (celles-là même que Jdanov ou Thomas d'Aquin prônaient au nom d'une citoyenneté étatique ou d'une collectivité religieuse bien comprises) ?
- Le matin (10h-13h), Alain Franco et Jean-Luc Plouvier exposeront l'expérience accumulée, depuis bientôt vingt ans, respectivement dans PARTS (www.parts.be) et dans ICTUS (www.ictus.be) et thématiseront leurs propres orientations musicales.
 - L'après-midi (15h-18h), Éric Brunier, Rudolf di Stefano et François Nicolas exposeront un projet commun HÉTÉROPHONIES/68 (www.egalite68.fr/H68) de *raisonances* - non de mixage - entre regains modernes en peinture, cinéma et musique.