HÉTÉROPHONIES/68
THÉÂTRE DE LA COMMUNE AUBERVILLIERS
n°6 - avril 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 **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
Planning et programme détaillé 4
Une semaine conçue sous le signe de l'enquête militante 9
Thème n°5 : *Formalisation ?* 12
[Qui-vive] *La notion de formalisation, éclairée par la théorie des modèles* 15
MAI 68 24
Graffitis 24
François Nicolas : *Comment nous rapporter à Mai 68 ? Une voix/voie…* 26
COMPOSANTES 37
Peinture : *Que peut la peinture aujourd'hui ?* 37
ÉTUDES 39
Jérôme Guitton : *Le brin imaginaire du poème moderne* 39
[Mamuphi] *De l'opposition, depuis 1968, entre modernités et « contemporanéisme »* 45
Rudolf di Stefano : *Deleuze et la modernité cinématographique* 47
ATELIERS 55
Chœur parlé : *Poèmes-68* 55
SÉMINAIRE 58
Séance du 21 avril 2018 58
ACTUALITÉS 59
Mai 68 en 2018 59
Parutions 61
Photographie 67
Théâtre 70
Divers 71

ORIENTATIONS

Planning et programme détaillé

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	**Rencontres**	*Poésie*	*Cinéma*		*Nos orientations*		
17h30	*pause*						Pot
18h-19h	***Spectacle***	*Jazz*	*Théâtre*	*Hétérophonie*	*Danse*	*Film*	
19h	*dîner*						
19h15-20h45		Pot	A.G.	A.G.	A.G.	A.G.	
20h45							
21h-23h	**Soirée**	**Ouverture**	**Atelier-Concert**	**Film**	**Théâtre**	**Politique**	

Légende des lieux :

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

Études

(Petite salle)

Mathématiques (10h-11h)

Comment les « maths modernes » peuvent-elles éclairer nos différentes modernités esthétiques et politiques ? Exemple de quelques notions au cœur des mathématiques contemporaines.

- Mardi 8 mai – *Les* « maths modernes » *?*
- Mercredi 9 mai – *Singularité ?*
- Vendredi 11 mai – *Formalisation ?*
- Samedi 12 mai – *Adjonction-extension ?*

Politique (11h-12h)

Qu'en a-t-il été des politiques (pratiques et théoriques) de révolution au cours des années 68 en différentes situations du monde ?

- Mardi 8 mai – *Révolution en Mai 68 ?*
- Mercredi 9 mai – *Révolution en Italie ?*
- Vendredi 11 mai – *La Révolution culturelle en Chine ?*
- Samedi 12 mai – *La révolution guevariste en Amérique latine ?*

Ateliers

(12h-13h & 14h30-16h)

Chœur parlé (Petite salle)

Comment dire collectivement la poésie de langue française composée autour de 68 ? Travail puis restitution publique de poèmes écrits par Dupin, Lalonde, Guglielmi, Tortel mais aussi Char, Prévert… et Ferré selon quatre manières différentes de travailler, lire et dire les poèmes-68 retenus. Ce travail devrait permettre de composer une hétérophonie globale à quatre voix, susceptible d'être restituée le soir lors des A.G. quotidiennes et/ou lors de la séance de clôture.

Cinéma (1° étage)

Constitution d'une équipe cinématographique travaillant collectivement à filmer la semaine puis à monter de petits films-tracts qui seront quotidiennement projetés le soir en assemblée générale.

- Mardi 8 mai – *Film-tract 1*
- Mercredi 9 mai – *Film-tract 2*
- Vendredi 11 mai – *Film-tract 3*
- Samedi 12 mai - *Film-tract 4*

Théâtre (Grande salle)

Mardi 8 mai, mercredi 9 mai, vendredi 11 mai

Méthodes d'enquête militante (Cafétéria)

Comment pratiquer des enquêtes militantes (porteuses donc d'un projet d'intervention qui implique une collaboration en égalité avec les gens concernés) en différents domaines : architecture, théâtre, peinture, cinéma, mathématiques, et bien sûr politique.

- Mardi 8 mai - *Politique*
- Mercredi 9 mai – *Architecture*
- Vendredi 11 mai – *Cinéma*
- Samedi 12 mai – *Théâtre*

Expositions permanentes

(Petite salle)

Architecture

Exposition de films, maquettes et travaux prônant une alliance entre architectes et habitants en vue de concevoir des logements pour les ouvriers célibataires qui ne soient plus des foyers-prison ou des cages à lapins. Il en va d'une revitalisation de la pensée architecturale sur l'habitat ouvrier qui donne droit, ici et maintenant, aux formes collectives de vie.

Peinture

Exposition de dessins à partir d'une invitation : « *que peut la peinture aujourd'hui ?* ». Parallèlement on montrera des voies possibles pour la peinture moderne et militante.

Rencontres

(16h-17h30, Petite salle)

- Mardi 8 mai – *Poésie classique/moderne/contemporaine* avec Isabelle Garron
- Mercredi 9 mai – *Cinéma classique/moderne/contemporain* avec la revue *L'art du cinéma*
- Vendredi 11 mai – *Discussion critique de nos propositions militantes*

Spectacles

(18h-19h, Grande salle)

- Mardi 8 mai – *Oui, mais 68 !* de François Tusques
  avec Isabel Juanpera, voix ; Itaru Oki, trompette et flûtes ; Claude Parle, accordéon ; François Tusques, piano
- Mercredi 9 mai – Théâtre
- Jeudi 10 mai – *Rhésus*
  avec Fabrice Dasse, danseur ; Jacques Guiavarch, écrivain ; Nicolas Neveu, mathématicien ; Pierre Stéphan, violon
- Vendredi 11 mai – Danse
- Samedi 12 mai – Le film *L'école de Mai* de Denis Levy (1978)

Soirées

(21h-23h)

Mardi 8 mai – *Soirée d'ouverture* (Grande salle)

Quelles colères nous soulèvent ? Qu'y a-t-il pour nous d'inacceptable en ce monde ? Au demeurant, quel est ce « nous » et comment le mettre, durant la semaine, au travail d'éclaircies, de percées, d'actions restreintes ? Hétérophonie de déclarations, orientations et propositions selon une série de films, lectures, scènes et musiques.

Mercredi 9 mai – *Musique* (Conservatoire)

Attention : 20h30-22h (CRR-93)

Atelier-concert d'hétérophonie musicale sur des propositions de François Nicolas avec des étudiants du Conservatoire, la chorale de la Municipalité et des acteurs du Théâtre.

Jeudi 10 mai – *Cinéma* (Salle *Le Studio*)

Film *Odyssée seconde* de Sol Suffern-Quirno et Rudolf Di Stefano

Un film pour nous convaincre que peuple peut être encore un nom qui nous précède, un nom qui annonce une invention, un nom qui pourrait préfigurer une nouvelle étape dans l'histoire politique de l'humanité. Un film pour rendre compte de cette hypothèse.

Vendredi 11 mai – *Théâtre* (Grande salle)

Pièce d'actualité de Marie-José Malis

Jeudi 10 mai - *Architecture, Peinture, Poésie*

(Grande salle)

Matinée : Architecture-Peinture

Peinture (10h-11h30)

Conférence-rencontre : *Études du regard*

Comment les modernités picturales se sont-elles constituées comme expérience nouvelle du regard ? Quels liens peut-on établir entre regarder la peinture et d'autres formes artistiques ? Comment caractériser tout ceci à partir d'exemples de tableaux et d'intellectualités du regard ?

Architecture (11h30-13h)

Conférence-rencontre : *Des enjeux d'une alliance nouvelle entre architectes et habitants.*

Après-midi : *Poésie*

(14h30-17h30)

Des voies, les poèmes

Avec des poètes actifs depuis 68, l'hypothèse sera que quelque chose est à reprendre de cette période. Pour l'explorer, se croiseront trois lieux (écran, scène, salle) et trois modes d'étude (projections d'entretiens, lectures de poèmes, interactions avec le public) en sorte d'ouvrir la question : quels poèmes pour aujourd'hui et pour demain ?

Samedi 12 mai : *Politique*

(à partir de 14h30, Grande salle)

R*évolutions de type nouveau ?* (14h30-17h30)

Révolutions émancipatrices R.E.D. (Reconstruction-Extension-Déplacement) face aux révolutions désastreuses (conservatrices, réactionnaires ou fascisantes) ?

Film *L'école de mai* (18h-19h)

Denis Levy (1979

État du monde contemporain (21h-23h)

Tour d'horizon du monde contemporain, examiné du point de ses possibles ressources militantes et politiques plutôt que des ravages que la mondialisation capitaliste y opère.

Dimanche 13 mai : *Séance de clôture*

(14h30-17h30, Grande salle)

Au sortir de la semaine, et par-delà la nécessaire résistance, quels programmes stratégiques de travail, quelles tâches en vue de reconstruire, étendre et déplacer nos différentes modernités ? Rendez-vous dans un an pour partager et confronter les premiers résultats ?
[Le programme détaillé de cette séance s'élaborera au fil de la semaine.]

[De la composante *Musique*…]

La musique interviendra au cours de la semaine en différents moments :

- *Concert de jazz (mardi à 18h - grande salle) avec une création de François Tusques,* Oui, mais 68 !*, remettant sur le métier, en compagnie de Isabel Juanpera, Itaru Oki et Claude Parle, ce free-jazz dont il fut en France, dès 1965, l'un des pionniers.*
- *Atelier-concert d'hétérophonie musicale (mercredi à 20h30 – Conservatoire Régional, voisin du Théâtre) sur des propositions de François Nicolas, avec des étudiants du CRR, la chorale municipale d'Aubervilliers et quelques acteurs du Théâtre. Cette soirée didactique expérimentera, de manière séparée puis interactive, les trois composantes à l'œuvre en toute hétérophonie - polyphonie, antiphonie et juxtaphonie - et caractérisera les trois extrémités qui en dessinent les frontières : monophonie, homophonie et cacophonie.*
- *La voix du violon joué par Pierre Stéphane au sein du spectacle* Rhésus *(jeudi à 18h, grande salle) où l'expérience hétérophonique embrasse une tout autre échelle selon une quadriphonie musique-danse-littérature-mathématiques.*
- *Tout au long de la semaine, série d'interventions a capella du chanteur catalan Carlos Andreu en intermède musical des différentes activités.*
- *Interventions ponctuelles de la musique (live, enregistrée ou filmée) lors des séances d'ouverture (mardi à 21h) et de clôture (dimanche à 14h30).*

La proposition de l'hétérophonie, adressée par la musique aux autres arts, étant au principe de notre initiative, il n'a pas semblé nécessaire de la reformuler séparément (sous forme de séances d'étude ou de conférences spécifiques), la clarification de ses hypothèses passant plutôt, tout au long de la semaine, par l'examen pratique, art après art aussi bien que globalement, de leur possible fécondité.

Une semaine conçue sous le signe de l'enquête militante

Le programme détaillé de notre semaine (ci-suit) est désormais établi (nous nous réservons bien sûr la possibilité de l'amender ou de le compléter selon les circonstances). Nous l'avons conçu comme une vaste enquête militante sur les possibilités, ici et maintenant, d'alliances stratégiques entre musiciens, cinéastes, acteurs de théâtre, architectes, peintres, poètes et militants politiques.
Alliances sur quoi ? C'est ce que nos thèmes et déclinaisons diverses s'attachent à circonscrire.
Mais que veut dire ici « enquête militante » ?

Nous nous sommes déjà expliqués dans le numéro 4 (février 2018) sur le sens que nous donnions au terme *militant* et à quel titre nous nous en réclamions. Posons ici un pas de plus : un militant est quelqu'un qui pratique l'enquête ; autrement dit, tout militant enquête.
Mais que veut dire ici « enquêter » ?

Il convient pour cela de soigneusement distinguer *enquêtes* et *enquêtes* : essentiellement enquêtes *militantes* et enquêtes *étatiques* (qu'on dira *policières* ou *statistiques*).

- Les enquêtes *policières* visent l'établissement de faits indubitables, susceptibles d'entrer en rapport (positif – ouverture d'une procédure judiciaire – ou négatif – « *circulez, il n'y a rien à voir !* ») avec une législation étatique donnée.
- Les enquêtes *statistiques* (enquêtes d'opinions ou de comportements, de revenus et de dépenses, etc.) visent à la collecte de données expérimentales susceptibles d'alimenter un recensement classificateur.

Ces deux types d'enquête partagent les prémisses positivistes suivants :

- L'enquête doit se disposer sous l'impératif d'une objectivité absolue de l'enquêteur, « objectivité absolue » signifiant une radicale désubjectivation, une stricte neutralité et une totale indifférence de qui enquête. L'enquêteur ne doit donc pas entrer en rapport subjectif avec l'enquêté et lui laisser la charge exclusive de la subjectivation : pour l'enquêteur, la subjectivité de l'enquêté est son objet.
- L'enquête vise à décrire, et pour cela doit s'interdire de prescrire. Et s'il s'agit d'enquêter sur des prescriptions (« *Êtes-vous pour ou contre le rétablissement de la peine de mort, la légalisation du cannabis, etc ?* »), l'enquête devra respecter une neutralité axiologique sur les alternatives que, par définition, toute prescription engage. Idéalement, elle affichera une indifférence aux différentes voies en rivalité.
- Après son temps de collecte, l'enquête tout au plus classifiera les matériaux collectés pour dégager des types : les types des enquêtes d'opinion, les catégories des enquêtes de consommation, les trois types de culpabilité dans l'enquête policière [1] que sont le présumé coupable (appelant l'ouverture d'une procédure), l'incertain (bénéficiant du doute) et le non-coupable (ayant inutilement égaré l'enquête).

[1] s'il est vrai que pour l'enquête policière, toute personne est un coupable potentiel comme toute personne est un malade qui s'ignore dans l'enquête médicale du Docteur Knock.

L'enquête militante n'a guère à voir avec tout cela. Elle n'en est même pas exactement l'envers – ce qui serait trop la corréler (par dualité) à l'enquête positiviste.

L'enquête militante a pour modèle l'enquête de masse, propre aux politiques d'émancipation. [1]
Formalisons dix traits généraux de ce modèle.

1. L'enquête militante se constitue en situation ; elle n'est pas abstraite, générale, intemporelle. Elle s'enracine en une situation concrète dans laquelle il s'agit d'intervenir.
2. L'enquête militante intervient dans cette situation en proposant une idée susceptible de constituer un point de départ. L'enquête militante commence par une proposition, par une affirmation minimale qui apporte un point de vue neuf.
3. L'enquête militante apporte un projet : l'idée qu'elle pose sur la table ouvre un espace de travail commun.
4. L'enquête militante relève explicitement d'une intervention : en s'adressant à l'enquêté, l'enquêteur porte lui-même l'idée directrice, la proposition, le projet ; l'enquête militante est le fait de militants.
5. L'enquête militante met le point proposé au travail avec les enquêtés ; elle n'est pas une collecte d'opinions ou d'avis sur ce point ; l'enquête militante s'adresse à des gens susceptibles de devenir militants avec l'enquêteur.
6. L'enquête militante se dispose de part en part sous un principe d'égalité entre enquêteur et enquêtés : la différence de départ (entre celui qui apporte le point et celui qui le découvre) n'est que de circonstance ; elle s'éponge dans le partage visé ; l'enquête militante relève d'une égalité collaboratrice.
7. L'enquête militante est réciproque : elle n'existe qu'à mesure d'une enquête en retour par l'enquêté sur l'enquêteur. L'enquêté, qui détient la clef de la réciprocité, est constituant à part entière de l'enquête.
8. L'enquête militante n'est pas un moyen mais constitue, au même titre que la réunion, la matière même du travail subjectif collectivement engagé.
9. L'enquête militante n'est pas un préalable à l'organisation ; elle constitue le premier temps d'une organisation militante élargie aux enquêtés ; l'enquête militante se pratique comme modalité d'organisation collective.
10. Au total, l'enquête militante modifie la situation dans laquelle elle opère. L'enquête militante, de son seul fait, modifie la donne (et d'ailleurs, la personne qui, la rencontrant, doit décider s'il va ou non s'y inscrire, ne s'y trompe guère).

---

[1] Une longue tradition marxiste pratique continûment l'enquête : de *La situation des classes laborieuses en Angleterre* par Engels (1845) à *L'enquête menée dans le Hounan à propos du mouvement paysan* par Mao (1927) en passant par *Enquête ouvrière* de Marx (1880). Au sein de cette tradition, la dimension proprement militante de l'enquête politique émerge dans le maoïsme des années 30-40 pour se cristalliser autour de deux énoncés : « *Enquêter sur un problème, c'est le résoudre*. » (1930) et « *Qui n'a pas fait d'enquête n'a pas droit à la parole !* » (1941). La Révolution culturelle consacrera tout un chapitre (le XXIII°) du Petit Livre Rouge à cette dimension essentielle du travail politique communiste.

Une telle forme d'enquête militante peut valoir dans d'autres domaines que la politique [1].

On pourra ainsi les retrouver à l'œuvre dans quelques enquêtes sur les points suivants :
- inventer une collaboration architectes-habitants pour concevoir des logements appropriés aux besoins collectifs et individuels des ouvriers célibataires qui y résideront ;
- mettre musicalement à l'œuvre une idée d'hétérophonie qui ambitionne un pas nouveau *dans* la modernité musicale ;
- reprendre l'idée non-classique de film-tracts en vue de relever la tradition, désormais fourvoyée, d'un cinéma « populaire » par son extension à de nouvelles formes cinématographiques :
- faire interagir création et intellectualité picturales, dans une situation où l'une et l'autre sont gravement dévoyées (sous la figure contemporanéiste de la plasticité performante et du commentaire environnemental), en sorte de réactiver picturalement la surface délimitée du tableau ;
- organiser une étude collective des prolongements contemporains d'une théorie de Galois intellectuellement ressaisie comme théorie algébrique de collectifs, globalement caractérisables par leur dynamique de groupe plutôt qu'élémentairement identifiables par la série des individus qui les composent ;
- examen partagé, avec différents acteurs de la poésie contemporaine (compositeurs de poèmes, lecteurs, éditeurs, théoriciens, critiques…), des points formulés par un récent questionnaire (bulletin n°5 – mars 2018) que l'on pourrait disposer sous ce titre générique : « Poésie : *la situation actuelle et nos tâches* ».

On reconnaîtra ici quelques thèmes spécifiant les enquêtes projetées lors de notre semaine par les groupes d'études, ateliers et interventions diverses de nos sept composantes (architecture, cinéma, musique, peinture, poésie, mathématiques et politique).
Ainsi, toute notre semaine se dispose sous le signe de telles enquêtes militantes, et c'est à ce titre qu'elle se veut essentiellement une semaine de travaux collectifs, engagés en égalité avec qui voudra.

[1] Dans le lexique du travail de formalisation, on dira que ces principes d'enquête peuvent être *interprétés* dans d'autres situations que politiques.

Thème n°5 : *Formalisation ?*

Il y a près de deux ans, nous avons initié le projet *Hétérophonies/68* en déclarant : « *Les traces qui nous restent de 68 sont avant tout formelles.* »
Nous indiquions par là qu'on *reconnaît* Mai 68 aux formes qui y furent inventées plutôt qu'à des contenus clairement définis :

- formes de la révolte étudiante : ces barricades parisiennes (qui ne ressemblaient pas à celles de La Commune ou de Juin 1848), ces salles bondées et effervescentes débordant d'enthousiasme,… ;
- formes de la grève ouvrière : ces occupations spontanées des usines et ces comités de grève indépendants des syndicats ;
- formes des manifestations : débridées, débordantes, mêlant les publics, indifférentes aux rangs, dépourvues des banderoles et pancartes identitaires propres aux manifestations syndicales et parlementaires ;
- formes discursives : ces discussions publiques incessantes, dans la rue, partout, de tous avec tous ;
- formes péremptoires et rythmés des mots d'ordre inventés dans l'heure : « *Élections, piège à cons !* », « *Ce n'est qu'un dé-but, con-ti-nuons le com-bat !* »
- formes de propagande : ces dazibaos qui noyaient les murs et ces affiches qui coloraient les rues ;
- formes organisationnelles : ces assemblées et collectifs de tous ordres (comités de base, d'occupation, d'autogestion, d'agitation, …) s'auto-organisant à distance des appareils et institutions ;
- formes symboliques : le pavé, le drapeau rouge…

Il demeure ainsi difficile de se référer politiquement à Mai 68 au nom d'affirmations véritablement neuves qui y auraient surgi. Les véritables affirmations politiques suivront Mai 68, au cours de la décennie de travail politique acharné qui mobilisera des milliers de militants.

Il faut donc se référer à Mai 68 pour ses inventions formelles – et l'on sait que de nombreux dénigrements de l'événement-68 s'attachent précisément à l'argument qui en découle : « *ce n'était là qu'agitations formelles, vides de contenu et par là prédisposées à toute récupération politique ultérieure* ».

Mais se référer positivement à ces inventions formelles, ce n'est pas traiter de « formes » statiques (« formes » alors conçues comme habillages extérieurs ou dépôts apparents de « contenus » prédéfinis) ; c'est plutôt s'intéresser aux dynamiques de « formation » (les formes instantanées s'avérant alors constituer les différents pictogrammes d'un film) dont les enjeux effectifs doivent être distingués. Et en ce point où les enjeux subjectifs se substituent aux contenus objectifs, il faut nécessairement prendre position – voir à ce titre, dans la suite de ce bulletin, l'article sur Mai 68 signé par l'un d'entre nous.

Forme, formation, formalisation…

Le thème de la *formalisation* [1] spécifie ce travail formel : une chose est la *formation* d'une idée ou d'un projet, autre chose est son éventuel travail de *formalisation*.

Certes, dans les deux cas, on interroge les formes sur ce à quoi elles donnent forme, sur ce à quoi qu'elles se réfèrent, sur ce qu'elles « disent ». Par exemple :

- le contraste formel entre d'un côté les immenses manifestations spontanées de Mai 68 avec si peu de banderoles mais tant d'enthousiasme et de l'autre côté les manifestations parlementarisées accumulant aujourd'hui drapeaux et sonos pour mieux dissimuler l'absence de toute conviction donne forme à la dimension générique et émancipatrice de 68 comme à la dimension sociale identitaire des autres ;
- le contraste formel en plein Mai 68 entre d'un côté la cour animée et ouverte à tous de la Sorbonne et, de l'autre, les murs gris des usines et leurs lourdes portes cadenassées, délimitant l'espace urbain, séparant intérieur et extérieur et interdisant l'entrée des lieux au mouvement donne forme aux difficultés auxquelles s'affronte toute alliance spontanée étudiants-ouvriers.

[1] Rappelons les autres : *reprise* ?, *singularité* ?, *moderne/contemporain* ?, *hétérophonie* ?, *révolutions* ?

Mais la *formalisation* désigne une dimension supplémentaire par rapport à une simple *formation*, plus spontanée et naturelle : la formalisation désigne le projet de symboliser l'idée nouvelle, de lui construire une forme symbolique pour mieux pouvoir la mettre à l'épreuve de la situation qu'elle ambitionne de modifier. En effet, pour que l'idée entraperçue ne reste pas un rêve mais puisse guider une intervention effective, il faut lui donner forme, il faut symboliser ses tenants et aboutissants, il faut formaliser abstraitement son système propre de coordonnées et de normes, il faut formuler discursivement ses conditions de possibilité, ses décisions liminaires, ses conséquences et ses enchaînements, ses protocoles de mise en œuvre et ses plans d'épreuve. Et si ceci n'est pas entrepris, laborieusement, patiemment, avec ses critères propres de consistance, rien ne sera sérieusement engagé, rien ne pourra être patiemment tenu ; tout restera livré aux aléas des circonstances, aux fluctuations inévitables des affects.
Le travail de formalisation relève donc d'un projet et d'une décision subjective (alors qu'il peut y avoir des formations purement objectives et sans visée spécifique, comme il s'en produit d'ailleurs dans tout phénomène naturel, physique ou biologique). Et tout ceci comporte une nécessaire part de fiction, celle-là même qui se glisse en toute formalisation comme elle se glisse dans toute expérience de pensée, dans toute hypothèse posée et soutenue : ici le « faisons comme si… » n'est plus la fuite dans le rêve ou le refuge dans l'imaginaire mais ce qui engage l'épreuve en préfigurant le corps-à-corps avec la situation visée.

Se réclamer des formes-68, c'est donc interroger ce qui a commencé là de chercher forme, et cela en soumettant précisément cette interrogation à la discipline formalisante.
Laissons au texte qui suit la charge de mieux détailler ce que ce *travail de formalisation* veut dire.

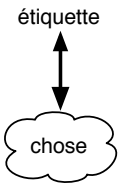
[Qui-vive] *La notion de formalisation, éclairée par la théorie des modèles*

(Leçon *Qui-vive* [1], 8 mai 2016)

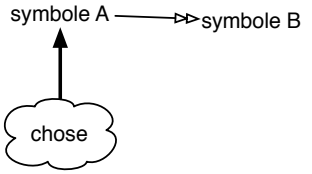
Notre époque a particulièrement besoin de symbolisation, donc de formalisation car la *doxa* contemporaine veut nous condamner à osciller sans fin entre utopie et réalisme, entre imagination du rêve et soumission aux dures réalités, entre fantasmagorie nocturne d'un bien possible et retour diurne à la logique résignée d'un moindre mal.
Sortir de ce pseudo-dilemme, de cette fausse alternative, implique – Lacan s'en est longuement expliqué – la convocation d'un troisième terme : celui de l'ordre symbolique, seul susceptible de nouer [2] imaginaire et réel. Ainsi, pour qu'une possibilité imaginaire puisse s'inscrire dans le réel, il faut la symboliser : plus exactement, il faut symboliser son possible rapport à une situation réelle.
On ne peut donc concevoir de rapport *direct* entre l'idée d'un possible et sa mise à l'épreuve d'un réel : pour les rapporter l'une à l'autre, il faut nécessairement en passer par une étape symbolique.

Symbolisation

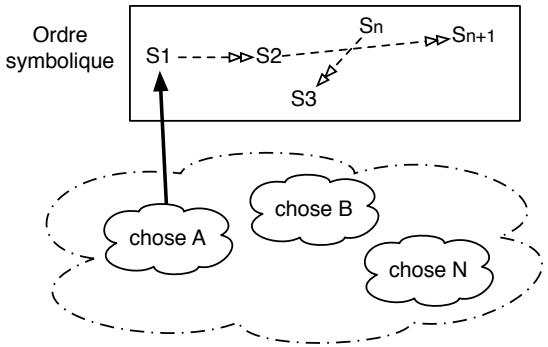
Qu'entendre ici par *symbolisation* et *ordre symbolique* ? En ce point, la mathématique va nous éclairer.
La mathématique s'attache en effet à symboliser les choses dont elle s'occupe au moyen de son écriture propre. Elle nomme cela *formalisation* : la mathématique *formalise* les situations qu'elle prend pour modèles en construisant des théories littérales – opérant *à la lettre* – qui permettent d'explorer rationnellement les ressources inapparentes de ces situations. Ainsi, toute une branche de la logique mathématique contemporaine explore cette formalisation sous le nom de « *théorie des modèles* ».
Si formaliser mathématiquement, c'est donc mettre en forme théorique, il s'agit de comprendre comment la mise en forme d'une situation de départ peut y caractériser des possibles inaperçus et comment une telle formalisation peut guider l'expérimentation, en situation, de ces possibles – on retrouve ainsi notre problème de départ : comment « réaliser » l'idée d'une possibilité en situation ?



Symboliser – Lacan nous le rappelle -, c'est représenter quelque chose pour un autre symbole.
C'est donc un mouvement de ce type →
Symboliser n'est pas étiqueter.
C'est instituer un ordre propre, cet ordre qu'on appelle précisément *symbolique*.



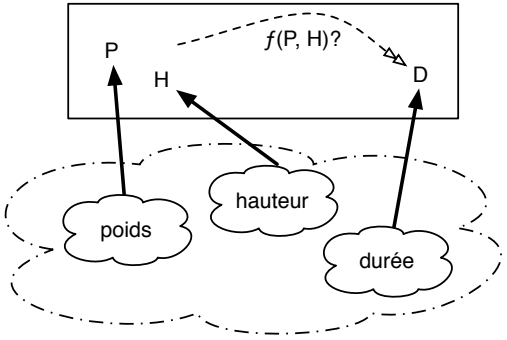
[1] http://www.qui-vive.org
[2] borroméennement



La formalisation mathématique systématise ce geste de symbolisation. Introduisons à cette logique par un premier exemple.

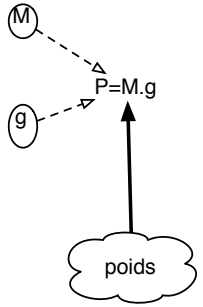
Physique

Prenons pour modèle de départ une situation relevant de la physique des corps : nous disposons d'un corps solide dont nous pouvons estimer le poids. Montons-le au sommet de la tour de Pise, dont nous pouvons estimer la hauteur. Lâchons-le d'en haut et estimons le temps qu'il met pour tomber. Comment comprendre cette expérience ? Comment rationnaliser les rapports entre poids de l'objet, hauteur de la tour et durée de la chute ? Pour cela, formalisons les différentes composantes du phénomène expérimenté en les symbolisant par des lettres susceptibles ensuite d'être mises en équation : formalisons le poids par P, la hauteur par H, la durée de chute par D.
Nous avons ainsi constitué un espace symbolique à trois termes : P, H et D.



À ce premier stade, nos lettres restent de simples étiquettes.
Mais demandons-nous maintenant : comment relier rationnellement ces termes ? Y a-t-il une équation D=f(P,H) qui formaliserait ce que P et H peuvent être *pour D*, qui symboliserait donc ce que les *symboles* P et H des *choses* « *poids* » et « *hauteur* » peuvent être *pour le symbole D* de la chose « *durée* » ?

Pour cela, la physique de Newton nous propose de concevoir le poids P comme une force gravitationnelle s'exerçant sur un corps de masse donnée, ce qui implique donc de scinder théoriquement le poids P du corps considéré selon deux composantes : sa masse M et la constante gravitationnelle g qui s'exerce sur lui en sorte que la force résultante P puisse s'écrire (se formaliser donc) ainsi : P=M.g



Remarquons ici le saut qualitatif (en ce type de césure conceptuelle, Bachelard parle de « *coupure* « *épistémologique* ») : P est directement expérimentable (par une balance qui compare les poids) ; M et g ne le sont pas aussi directement [1].

La scission de P en M.g est donc théorique ; elle est une opération symbolique (propre à notre mise en forme théorique) qui ne découle plus d'un simple étiquetage.

Il faut ensuite passer de cette force M.g à ses effets dans le temps sur l'objet lâché de la hauteur H.

Passons les détails et détours de la formalisation théorique.

Le résultat de cette théorie – résultat formel, mathématiquement déduit - est que la hauteur h variable de notre objet durant sa chute évolue dans le temps selon l'équation $h(t)=H-gt^2/2$.

Remarquons que dans cette équation, le poids P et la masse M de notre objet ont disparu : notre théorie nous dit ainsi pourquoi deux corps de poids différents (et donc, sur la même Terre, de masses différentes) mettent le même temps pour tomber d'une même hauteur. Notre théorie formalise donc une chute indépendante des caractéristiques propres de l'objet considéré [2].

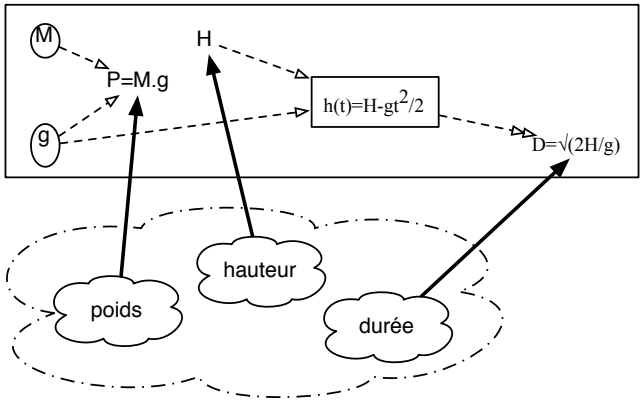
On déduit mathématiquement – c'est-à-dire formellement - de notre équation que la durée D de chute à partir d'une hauteur H de départ vaudra ;

$$D= \sqrt{(2H/g)}$$

[1] Difficile, sur Terre, de comparer différentes constantes gravitationnelles : ce n'est pas impossible mais il faudrait, pour cela, construire des protocoles expérimentaux beaucoup plus complexes, et donc de nouveaux instruments qui ne peuvent être que l'effet d'une nouvelle théorie et non pas son origine.

[2] C'est bien sûr parce que les phénomènes proprement atmosphériques (résistance de l'air…) sont ici négligés.

Schématisons cela ainsi : →



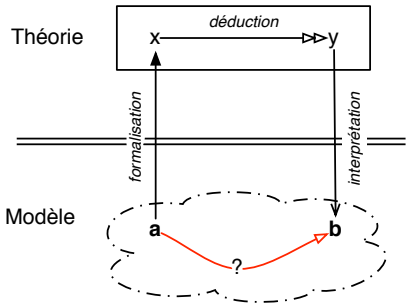
Notre formalisation théorique nous permet donc de comprendre les rapports *réels* entre poids et chute des corps : elle donne forme théorique à une loi – la loi dite *de la chute des corps* - alors que dans notre situation ordinaire, cette loi effective n'est jamais *présentée* comme telle (et moins encore *représentée*) : cette loi est certes *présente* et active dans notre monde physique (les effets de la gravité sont *présentables* par de simple expériences : lâcher un objet et le voir tomber) mais la loi elle-même ne l'est pas : seule une mise en forme spécifique peut présenter à la pensée la loi qui agit cette réalité gravitationnelle commune. Et cette même loi formelle est indispensable si nous voulons projeter quelque lancement balistique de nouveaux corps dans l'espace, si nous voulons imaginer de nouvelles trajectoires. Ainsi, pour nouer une imagination à une réalisation, il faut que la pensée se représente formellement la loi rationnelle qu'elle va mobiliser, il faut qu'elle la symbolise.

Pratique théorique en cinq étapes

Schématisons cette expérience qu'on dira de « pratique théorique » selon cinq étapes.

1. Nous partons d'une situation concrète initiale qu'on appelle *modèle* – puisque c'est ce qu'il s'agit de prendre pour modèle, de copier ou de reproduire théoriquement.
2. Nous formalisons chaque chose de ce modèle par un symbole littéral – une lettre – qui est l'élément de base d'une structure (construite *ad hoc*) qu'on appelle *théorie.*
3. La nouvelle qualité principale de cette théorie est que ses composantes y sont reliées par des opérations logiques de déduction, d'enchaînement – on peut y calculer, y démontrer, y raisonner selon des règles logiques précises qui n'ont pas d'existence directe dans notre situation de départ.
4. Chaque élément de la théorie – chaque lettre – peut être ensuite associé à une chose du modèle par *interprétation* : cette interprétation est élémentaire pour les choses directement formalisées (pour la hauteur dans notre exemple précédent) ; elle ne l'est plus du tout pour les nouveaux symboles produits par la théorie (pour la masse G et la constante gravitationnelle g dans ce même exemple).
5. La question sur laquelle débouche cette construction symbolique devient alors la suivante : y a-t-il, dans le modèle de départ, un lien concret réellement attestable entre les choses dont les symboles ont été théoriquement liés ?

L'idée est ainsi de créer des liens réciproques entre deux mondes de natures extrêmement différentes : le monde concret du modèle (où l'existence des objets comme leurs éventuels rapports sont expérimentables) et le monde symbolique de la théorie (où les choses sont des lettres abstraites logiquement reliées en calculs déductifs) :



Par le détour de ce doublage – au sens où l'on double un vêtement (les apparences disparates et dispersées du modèle initial sont doublées d'un monde théorique doté d'une continuité déductive) -, l'intelligence du monde de départ est bouleversée : elle n'est plus confinée dans l'empirisme tâtonnant mais accède à une compréhension immanente des lois du monde concerné et donc de ses lois de transformation.

Inscrivons dans ce schéma très simple notre souci de départ : symboliser, pour une situation donnée, les rapports entre imaginaire et réel ; formaliser, pour un possible entraperçu dans une situation, sa mise à l'épreuve du réel propre à cette situation.

En première approche, on dira terme à terme :

- le modèle figure notre situation de départ ;
- la théorie figure notre espace symbolique propre (espace de pensée, déductive et imaginative, ou espace des idées) ;
- nos flèches verticales entre modèle et théorie (*formalisation* et *interprétation*) figurent le nouage imaginaire de notre ordre symbolique au réel de la situation.

Secret-aveux / théorème-démonstrations

Donnons un second exemple de la manière dont un tel type de formalisation peut guider la pensée.

Réfléchissions sur les rapports entre les secrets et leurs aveux à la lumière de deux principes : le principe qu'on dira de Lacan : « *un secret avoué reste un secret* » [1], et le principe qu'on dira de aS-Sadîq [2] : « *seul un secret peut avouer un secret* ».
Tentons de comprendre cette réflexion en la formalisant.
Choisissons de le faire en formalisant les rapports logiques entre *secrets* et *aveux* selon les rapports logiques entre théorèmes et démonstrations, en posant donc comme hypothèse méthodique de travail qu'un secret serait à son aveu comme un théorème l'est à sa démonstration.

Cette fiction rationnelle va nous amener à soutenir les cinq points suivants :

1. Un théorème non seulement reste bien un théorème après avoir été démontré mais un théorème a besoin d'être démontré pour devenir théorème car s'il ne l'est pas, son énoncé n'est qu'une conjecture.

[1] Séminaire du 16 novembre 1960
[2] Ja'far al-Sâdiq (VIII° siècle)

L'interprétation de ce point théorique sera la suivante dans notre modèle : un secret non seulement reste bien un secret après avoir été avoué mais il a besoin d'être avoué pour devenir secret, car s'il n'est pas avoué, il n'est qu'une chose inapparente, voire cachée.

2. Toute démonstration part en vérité d'un premier énoncé attesté pour produire un second théorème. Toute démonstration circule donc d'un théorème [1] à un autre théorème.

Interprétation : un aveu part d'un secret pour produire à un autre secret, le secret même de l'aveu, le secret qui constitue comme tel l'aveu. Soit ces nouvelles lois : un secret ne va jamais seul ! C'est l'aveu secret qui fait le secret. Tout aveu est lui-même porteur de son propre secret.

3. Un énoncé non démontré et qui est proposé à la démonstration s'appelle une conjecture.

Interprétation : on appellera « non-dit » un « dissimulé » qui n'est pas encore constitué, par un aveu, en secret, quelque chose de caché qui rode sans être éclairci comme constituant un secret effectif.

4. Une conjecture peut être démontrée mais elle peut tout aussi bien être réfutée. Une conjecture peut ainsi devenir un théorème ou un énoncé faux.

Interprétation : on dira qu'un non-dit peut être confessé plutôt qu'avoué, distinguant ainsi la confession de l'aveu. Un non-dit confessé, ayant été dit, deviendra un énoncé sans valeur subjective, un énoncé atone (tout comme une conjecture, ayant été réfutée, n'est plus une proposition validable). Le non-dit nomme ici le pseudosecret qui, d'être confessé, n'est plus un secret, le pseudosecret qui pour être dit n'a pas besoin de mobiliser un autre secret (celui de l'aveu). À l'inverse, un aveu n'est pas une confession [2] puisqu'une confession efface le non-dit là où l'aveu, tout au contraire, active le secret – tout comme une démonstration active une conjecture en en faisant un théorème.

5. Posons-nous une dernière question : un théorème peut être démontré de différentes manières (selon des différences de longueur, d'élégance, de dynamique entre les démonstrations).

Interprétons cela dans notre modèle : un secret peut de même être avoué de différentes manières. Mais ces différentes manières s'équivalent-elles ? La manière d'avouer importe-t-elle dans la compréhension du secret (tout comme la manière de démontrer importe dans la compréhension d'un théorème) ?

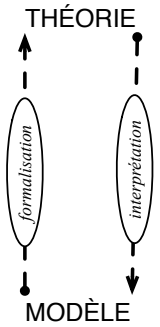
Arrêtons-nous là et présentons plus formellement la formalisation ainsi mise en œuvre.

[1] ou plus originellement d'un axiome

[2] l'aveu ne relève pas d'une dissimulation volontaire, moins encore d'une culpabilité attachée à ce type de dissimulation. Le secret dont il est ici question relève d'une structure endogène de secret et non pas du déplacement exogène donnée d'un objet ordinaire.

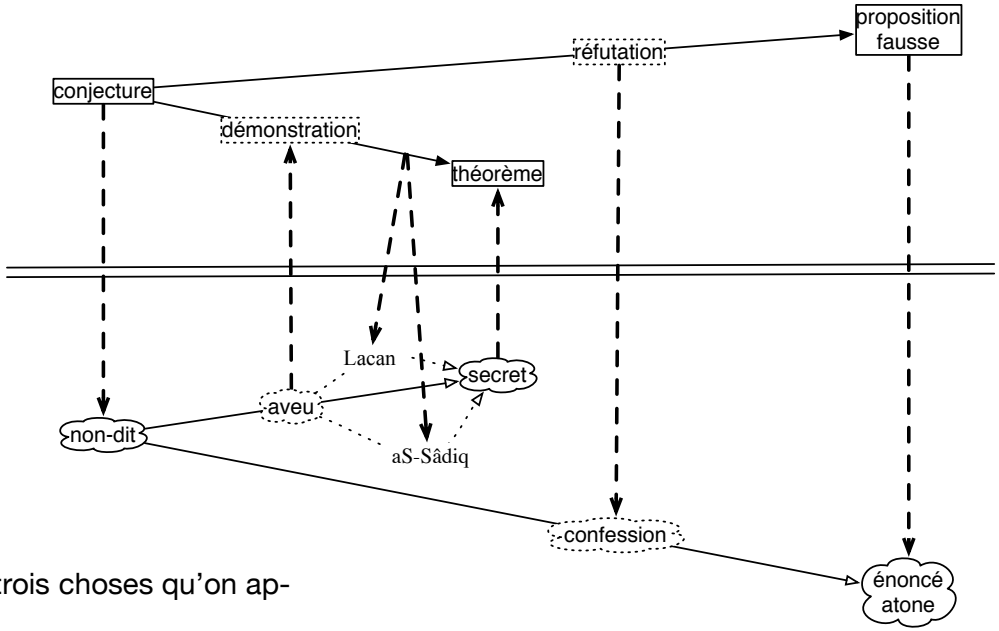
On procède pour cela en cinq temps :

a) En vue de mieux comprendre leur rapport, on formalise deux choses du modèle (*secret* & *aveu*) selon deux termes théoriques *théorème* & *démonstration.*



b) Dans l'espace théorique ainsi ouvert, on travaille les rapports (théoriques) entre nos termes (théoriques). Pour ce faire, on introduit, dans cet espace, trois nouveaux termes (théoriques) : *conjecture*, *réfutation* et *proposition fausse*.

c) On dégage les liens proprement théoriques entre ces cinq termes théoriques (voir dans la théorie les flèches reliant les objets).



d) On interprète alors dans notre modèle nos trois nouveaux termes en trois choses qu'on appellera : *non-dit*, *confession* et *énoncé atone*.

e) On examine enfin dans notre modèle les rapports concrets entre nos cinq « choses » à la lumière des rapports théoriques dégagés entre nos cinq termes théoriques.

Comme on peut le voir, cette formalisation nous a aidés à penser les points précédemment présentés :

- Un secret a besoin d'être avoué pour devenir secret.
- Un secret ne va jamais seul : c'est l'aveu secret qui fait le secret.
- Un non-dit est un pseudosecret auquel manque l'aveu apte à le constituer en véritable secret.
- Un non-dit peut être confessé ; mais lorsqu'il est confessé, ce n'est plus un non-dit : cela devient un énoncé sans intérêt.
- Pas plus qu'un secret n'est un non-dit, un aveu n'est une confession.
- Il y a plusieurs manières différentes d'avouer un secret, et ces manières modèlent différemment le secret en question.

On pressent ainsi la productivité d'une telle mise en forme, d'une telle formalisation.

Voyons les pas supplémentaires que la théorie des modèles – cette partie de la logique mathématique qui explore cette dialectique modèles/théories – suggère dans cette manière de faire.

Théorèmes logiques

Contentons-nous ici d'en indiquer deux.

1. Théorème de Léon Henkin

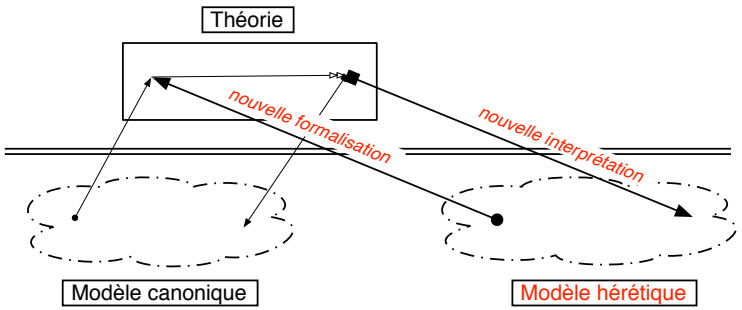
Le théorème de Henkin démontre que toute théorie cohérente admet, du fait même d'être cohérente, un modèle !
Si l'on figure la cohérence de la théorie comme une propriété *syntaxique*, et le fait qu'une théorie a un modèle comme une propriété *sémantique*, ce théorème affirme donc que toute cohérence syntaxique a prise sémantique sur une réalité, et donc que toute cohérence fait sens - soit assez exactement la seconde partie du fameux énoncé de Hegel : « tout le rationnel est réel ».
Vous pressentez l'importance considérable de ce point : une formalisation, pour peu qu'elle soit rigoureuse, n'est donc pas un pur jeu abstrait sans prise sur la réalité mais, tout au contraire, constitue l'opérateur apte à saisir *en rationalité* un bout de réalité.
Ce théorème, en un sens, garantit que le travail de formalisation n'est pas vain et offre bien prise sur une réalité (même si l'on ne sait pas toujours très bien laquelle).
Ce théorème constitue ainsi un considérable encouragement à la thèse selon quoi *formaliser, c'est bien penser* – la difficulté pouvant alors résider dans le fait de bien comprendre ce que votre formalisation en cours pense réellement, le réel effectif qu'elle tente de circonscrire…
En ce point, rode cependant un risque afférent à la puissance du théorème=

Cette puissance propre du syntaxique a cependant pour envers un péril, celui qu'on dira du *formalisme* : lorsque le modèle en question est construit ad hoc *à partir de la syntaxe* et n'offre ainsi au bout du compte qu'une interprétation sémantique… de la syntaxe.

> En musique, toute une conception constructiviste du sérialisme s'est enlisée dans ce type de formalisme, la perception étant conçue comme perception… de la structure écrite.

2. Théorème de Lowenheim-Skolem

Le second théorème – celui de Lowenheim-Skolem – démontre que toute théorie d'un modèle donné admet également un modèle d'un tout autre type.
Figurons cela ainsi : →



Qu'est-ce à dire ? Une théorie formelle d'une situation concrète donnée rend tout aussi bien compte d'une situation non moins concrète qui, selon les apparences, n'a absolument rien à voir avec la précédente !
Ce théorème indique, cette fois, que toute formalisation manque à saisir la singularité d'une situation : si elle en saisit bien une particularité, celle-ci s'avère partageable par bien d'autres, sans aucun rapport concret ou empirique entre elles.

On dispose donc de deux théorèmes inverses :

- le premier indique un excès de la formalisation : elle est capable, par elle-même, de pensée, fut-ce d'un réel qu'elle seule distingue ;
- le second indique un manque de la même formalisation : elle est incapable de formaliser spécifiquement une situation donnée et ne peut que formaliser une classe de situations, sans rapports apparents entre elles.

Indiquons ici que les démonstrations de ces deux théorèmes reposent sur le même point fondamental : dans ce contexte, et par définitions, une situation est infinie quand une théorie est nécessairement finie. Autrement dit, ces théorèmes dégagent les manques et excès d'un nouage entre un réel infiniment diversifié, une symbolisation finie et un imaginaire transfini.

Au total…

Concluons par quatre points.

1 - Formalisation veut dire mise en forme.

Il s'agit donc ici d'un éloge du travail formel à la condition – capitale - qu'il soit mené avec rigueur, conséquence, fidélité à sa logique propre. Ainsi formaliser engage, et on ne sait pas trop à l'avance jusqu'où cela va vous engager.

En ces temps d'écartèlement entre imagination utopique et réalisme résigné, cette leçon est primordiale : le travail des formes constitue une ressource essentielle pour la pensée, pour mettre des possibilités entraperçues à l'épreuve de quelque réalité.

2 - On objecte souvent qu'a priori de telles formes sont vides de contenu, creuses et dépourvues de toute intensité subjective.

Mais la formalisation dont il est ici question n'est pas un formalisme des apparences. Tout au contraire, et conformément à une remarque de Kant dans sa troisième *Critique*, on soutiendra que l'expérience subjective démontre que ce sont précisément les formes les plus vides de tout contenu, de toute représentation et interprétation convenues, qui s'avèrent les plus susceptibles de soulever l'enthousiasme : « *Sans enthousiasme, rien de grand ne peut se faire. Or c'est lorsque les sens ne voient plus rien devant eux mais que demeure pourtant l'Idée purement formelle que l'élan de l'enthousiasme devient irrésistible.* »

3- Une fois posée la puissance formalisatrice, n'oublions pas, cependant, son manque, ses limites et ses propres impasses.

Une des caractérisations lacaniennes du réel est en effet de poser que « *le réel est l'impasse de la formalisation* » ce qui, en un sens, relève le caractère troué de la formalisation – ce trou que pointe le théorème de Lowenheim-Skolem puisque que toute formalisation, en tentant d'attraper une réalité, en attrape forcément une quantité d'autres qui concrètement n'ont rien à voir avec la première : on l'a vu, la puissance de la formalisation s'avère ici indissociable d'un aveu d'impuissance : cette impuissance du formel à cerner le point exact de réel d'une situation donnée. D'où que la mise à l'épreuve des hypothèses formelles se double toujours d'une mise à l'épreuve de la formalisation elle-même.

4 - D'où cette ultime leçon : la formalisation est un guide indispensable pour l'intervention concrète mais ce guide doit se mettre lui-même à l'épreuve de l'enquête matérialiste qu'il guide !

.

MAI 68

Graffitis

- *La poésie est dans la rue.*
- *L'art est mort, ne consommez pas son cadavre.*
- *L'art est mort, libérons notre vie quotidienne.*
- *L'art est mort. Godard n'y pourra rien.*
- *Plus jamais Claudel !*
- *Nous voulons une musique sauvage et éphémère. Nous proposons une régénération fondamentale : grève de concerts, des meetings sonores, suppression du droit d'auteur, les structures sonores appartiennent à chacun.*

– La liberté, c'est la conscience de la nécessité.
– La liberté, c'est le crime qui contient tous les crimes, c'est notre arme absolue.
– La liberté, c'est le droit au silence.
– La liberté commence par une interdiction : celle de nuire à la liberté d'autrui.
– La liberté d'autrui étend la mienne à l'infini.
– La liberté n'est pas un bien que nous possédions. Elle est un bien que l'on nous a empêché d'acquérir à l'aide des lois, des règlements, des préjugés, ignorance...
– Ne me libère pas, je m'en charge !

– Ôsons !
– "Ôsons ! Ce mot renferme toute la politique de cette heure." (Saint-Just) »
– Oser lutter, oser vaincre !

- *La politique se passe dans la rue.*
- *La créativité est du côté des masses.*
- *La vie contre la survie – l'ennui est contre-révolutionnaire.*

- *Notre espoir ne peut venir que des sans-espoir.*
- *L'action ne doit pas être une réaction mais une création.*
- *Voir Nanterre et vivre. Allez mourir à Naples avec le Club Méditerranée.*
- *Pensée qui stagne, pensée pourrie !*
- *Il est dangereux d'être héritier.*
- *Manquer d'imagination, c'est ne pas imaginer le manque.*

- *Écrivez partout !*
- *Désobéir d'abord ; puis écrire sur les murs. - Loi du 10 mai 1968*
- *Dans les chemins que nul n'avait foulés, risque tes pas ! Dans les pensées que nul n'avait pensées, risque ta tête !*
- *Il ne s'agit plus de savoir qui sera à la tête de tous mais comment nous formerons une seule tête.*

- *Rimbaud, c'est toi.*
- *Les murs sont la page blanche de l'enfance.*
- *Sorbonne, rue des Écoles, école de la rue*
- *Si tu reçois une gifle de la main gauche, tends un tract de la main droite !*
- *Nous avons fait une révolution plus grande que nous-même.*
- *Déjà 10 [12 maintenant] jours de bonheur !*
- *À quoi sert un pli de pantalon ?*

- *Servir le peuple !*

François Nicolas : *Comment nous rapporter à Mai 68 ? Une voix/voie…*

À l'orée de notre semaine, précisons notre rapport à Mai 68.

Mon hypothèse est qu'en ce point, nous ne pouvons travailler comme nous le faisons pour d'autres points, par exemple pour nos six thèmes : nous ne pouvons esquisser ici une problématique commune à partir de laquelle une hétérophonie de réponses peut ensuite se déployer, car il n'est pas possible, sur un tel sujet, de formuler une problématique qui soit séparable de réponses ultérieures ; autrement dit, problématiser Mai 68, c'est nécessairement s'orienter dans la réponse (s'il s'agit bien sûr ici de subjectivations en intériorité et non d'objectivations en extériorité). Dialectique oblige : en cette affaire (et cette affaire *Mai 68* a ceci de particulier qu'elle concerne à mes yeux un événement), on doit simultanément problématiser les formes et leurs enjeux.

Il nous faut donc travailler ici par contributions personnalisées ; ainsi il nous faut, dès le départ, constituer un bouquet de problématiques sur Mai 68, certes compatibles - hétérophonie oblige ! – mais en partie disparates : ce que Mai 68 peut valoir pour quelqu'un comme moi qui y ai activement participé n'a nulle raison de valoir nécessairement pour un autre membre de notre collectif, par exemple né après cette date.
Je vais donc formuler ici ma propre problématique.

Hypothèse d'analyse

Je commencerai par poser qu'il s'agit de se référer positivement à *Mai* 68 *pris comme événement*.

Cela implique de spécifier le Mai 68 français au sein d'une année 1968 gavée d'événements politiques : tournant dans la guerre du Vietnam avec l'offensive du Têt ; soulèvements en Europe occidentale (RFA, Italie…) ; assassinats aux États-Unis de Martin Luther King, de Bobby Hutton et de Robert Kennedy ; fin de la séquence « mouvements de masse » dans la Révolution culturelle chinoise ; Printemps de Prague suivi de l'intervention russe ; révoltes et massacres de Mexico… - et plus largement, au sein d'une décennie 65-75 elle-même saturée d'événements de très grande portée (en politique mais également dans les arts et les mathématiques).

Mai 68…

Spécifier Mai 68 comme événement, c'est poser que Mai 68 n'a pas été qu'un soulèvement.

Un soulèvement

Un soulèvement, c'est un affect collectif, qui renvoie la pensée de son enjeu à un temps second (que peuvent alors facilement s'accaparer, en extériorité, les « penseurs » et les « artistes » venant prétendre formuler et formaliser après coup ce que les gens auraient fait sans vraiment le penser [1]).

servir le peuple

Journal des Groupes de Travail Communistes et de l'Union des Jeunesses Communistes (Marxiste-Léniniste) Bimensuel - 1 Franc - 1er Mai 68 - N° 20

Soulèvement constitue en fait une catégorie romantique : elle désigne un « fragment » politique fini, pointant, contre tout esprit de système, une totalité alternative (un « autre monde ») qui resterait intrinsèquement inaccessible et qui ne pourrait donc s'accorder qu'au rêve, au fantasme et à l'utopie. À ce titre, la catégorie de *soulèvement* relève de ce « romantisme révolutionnaire » qu'Henri Lefebvre, professeur de sociologie à Nanterre [2], avait voulu remettre à l'ordre du jour dix ans plus tôt [3].

Un événement

Un événement, c'est un soulèvement d'un type spécifique en ce qu'il affirme de nouvelles possibilités dans une situation jusque-là tenue pour cadenassée. [4]

> Cette affirmation distingue l'événement du soulèvement ordinaire qui, lui, s'attache plus exclusivement à la protestation, au refus, à la critique - c'est d'ailleurs cette constitution oppositionnelle du soulèvement ordinaire qui le destine à son inéluctable retombée sous les coups de la répression quand l'événement, par contre, ouvre une brèche dans l'alternance soulèvements/retombées [5].

Un événement affirme, mais il affirme *confusément* car son affirmation se fait par effraction : il libère des forces reléguées dans l'envers du décor, dissimulées sous le tapis ; il lève un couvercle et affirme par éruption. Son affirmation est donc à la fois certaine - « il y a éruption d'une énergie jusque-là inapparente » - et confuse – « que faire de cette énergie, quel parti en tirer pour réorienter l'action ? ». L'événement désigne donc de nouvelles possibilités mais, par lui-même, il ne les détermine pas. La dimension affirmative porte ainsi sur l'existence de ce que j'appellerai une

---

[1] Et tel était bien le propos explicite de la triste exposition *Soulèvements* organisée à Paris par Georges Didi-Huberman.

[2] Faut-il rappeler que le cœur du soulèvement étudiant de Nanterre s'est explicitement constitué contre la sociologie (et plus largement contre les « sciences humaines » : « *Ne dites plus :* sociologie et urbanisme *; dites :* police préventive. »), nullement à son ombre.

[3] *Vers un romantisme révolutionnaire* (1957) et *Introduction à la modernité* (1962)

[4] Ces libres considérations doivent bien sûr à la philosophie d'Alain Badiou.

[5] l'inusable moteur à deux temps des activistes…

certitude indéterminée : « soulevés contre ceci, nous nous déclarons pour cela, mais qu'est-ce exactement à dire ? » [1]
D'où que se réclamer de l'événement une fois celui-ci passé implique de le renommer, en ajoutant quelques mots au nom propre du soulèvement qu'il est également. Le nom propre du soulèvement en question est *Mai 68*. Comment nommer, pour nous aujourd'hui, ce qui du soulèvement *Mai 68* a fait événement ?

Proposition

Je vais proposer d'y répondre ainsi :

- « démocratie révolutionnaire de masse » nomme, dans le lexique de l'époque, ce qui, à mes yeux de militant, a fait de Mai 68 un événement politique [2] ;
- pour cela, il faut entendre « démocratie révolutionnaire de masse » comme fixant simultanément une forme et un contenu politiques (tout de même que les *enquêtes* et les *réunions*, les *démocraties de masse* ne sont nullement de simples « moyens » de la politique mais constituent bien la matière même d'une politique moderne d'émancipation) ;
- par contre, le second point posé à mes yeux par Mai 68, point politiquement décisif, que je dirai celui du lieu-usine, n'a été posé par le mouvement-68 qu'en creux plutôt qu'en nette affirmation ; ce point nomme donc *par défaut* ce qui a fait alors événement ;
- pour le musicien que je suis également, « hétérophonie » porte aujourd'hui trace en musique de cette « démocratie de masse », joyeusement affirmée par Mai 68 ;
- s'agissant d'une alliance circonstanciée (à l'occasion des cinquante ans de 68) entre militants (musiciens, acteurs, cinéastes, architectes, peintres et poètes) des différentes modernités artistiques, « *Hétérophonies/68* » nomme la synthèse disjonctive [3] de militantismes artistiques et politiques, le (« / ») slash étant précisément ce qui rapporte les uns aux autres par une disjonction ;
- cette alliance circonstanciée entre un certain nombre de personnes (nous sommes actuellement une trentaine) ne doit pas s'entendre pour autant comme proposition d'articulation systématique entre disciplines artistiques et activités politiques concernées : une chose, par exemple, est une émulation féconde entre musiciens et militants politiques propre à telle ou telle séquence historique particulièrement bouillonnante (1917, 1968…), et nous nous inscrivons bien dans un tel type de perspective ; autre chose serait le projet, inconsistant et stérile, de lier durablement et intrinsèquement musique et politique.

[1] L'analogie avec le groupe de Galois et ses zéros qu'on peut dire « définis indéterminés » s'impose ; et tout de même que la détermination algébrique des zéros sera relative à un « corps de rationalité », de même la détermination politique d'une nouvelle possibilité sera relative à un corps organisé.
[2] et ce dès le mercredi 1° mai 1968 place de la Bastille, qui a ainsi préludé à l'ouverture officielle des événements proprement dits le vendredi 3 mai autour cette fois de la Sorbonne.
[3] pour parler, une fois n'est pas coutume, comme Deleuze…

La suite de ce texte va détailler ces différents points.

Possibilités

Commençons par l'examen des nouvelles possibilités que l'événement *Mai 68* a pu révéler et par la caractérisation de celle qui me semble intéresser plus particulièrement notre projet [1].

Ouvrir une possibilité, c'est devenir capable de se poser, concrètement et pratiquement, de nouvelles questions, de mettre à l'ordre du jour de nouvelles interrogations, de dégager de nouvelles problématiques de travail sans que, bien sûr, ce soit pour autant y répondre illico par quelque solution adéquate – quand l'après-soulèvement 68 scande « *Une seule solution, la révolution !* » [2], il procède en fait à une métonymie puisqu'il affirme que toute solution *passe par* la révolution, que « la révolution » (laquelle au demeurant ?) est la voie d'accès à « la solution » (pour quel problème ?).

Forme…

Posons ce point : prendre acte de nouvelles possibilités pour s'y engager [3] implique de les mettre en forme, c'est-à-dire de les formuler (dans la langue) et/ou de les formaliser (en un système plus littéral et plus théorique), dans les deux cas de les symboliser.

Mettre en forme, c'est matérialiser…

Mettre des possibilités en forme, c'est commencer de les matérialiser ; ce n'est pas les habiller, les recouvrir d'une apparence séduisante, les envelopper pour mieux les contenir.
Ici *forme* n'opère nullement comme envers de *contenu* ou de *matière* : il ne s'agit pas exactement de *donner* forme à une matière préexistante (comme on peut *donner* forme à un matériau informe [4]) mais de mettre en forme une intuition qui, en son moment premier, n'est pas encore matérialisée.
Forme doit donc s'entendre ici comme le résultat d'une formation endogène, d'une auto-formation. Pour ce faire, il nous faut donc penser *forme* comme partie prenante d'un triplet – analogue au triplet lacanien du *symbolique*, de l'*imaginaire*

[1] Un corolaire des points précédents est qu'un même événement peut se trouver thématisé de manières différentes selon l'angle sous lequel on y greffe sa propre fidélité.
[2] Ce slogan, en effet, est plus tardif…
[3] En effet, on peut tout autant vouloir combattre ce nouvel horizon, le réduire, l'étouffer (et dans ce cas, autant que possible « dans l'œuf »).
[4] Si l'on suit la métaphore de la sculpture, il s'agit plutôt ici de bâtir une forme – celle par exemple d'un couple d'amants embrassés - en extrayant le marbre convenant à la mise en forme de l'idée princeps : la forme dont il sera ici question sera celle de l'idée (« un baiser »), non du marbre.

et du *réel* – et poser que formuler/formaliser une possibilité entrevue et imaginée [1] est cela même qui va engager sa réalisation par sa mise à l'épreuve dans la situation concernée.

En politique…

En politique, formaliser se dit *organiser* : pas de politique sans organisation, c'est-à-dire sans formalisation organisationnelle *ad hoc* d'une idée politique formulée [2].
Ici *organisation* doit s'entendre en un sens large qui ne se réduit nullement à un appareil institutionnel (ce serait là du formalisme organisationnel), ni à un outil technique (ce serait là une conception gestionnaire de la politique) mais qui s'attache plutôt à l'importance capitale de *s'organiser* (le verbe réflexif l'emporte sur le substantif statique) pour mettre de nouvelles possibilités au travail selon quelques idées politiques formulant précisément telle ou telle nouvelle possibilité.

S'organiser est ici d'autant plus nécessaire que d'une part l'événement *indique* ces possibilités plutôt qu'il ne les *formule*, et que d'autre part, il les indique par éclipse plutôt qu'il ne les grave dans le marbre. À ce titre donc, rien de plus fragile que de telles éclaircies événementielles dévoilant de nouvelles possibilités : en effet, le retour inévitable à la dure réalité (fin juin 1968 !) vient bien vite recouvrir la trouée et la faire passer rétroactivement pour un moment d'égarement et de rêve, dont l'irréalisme sera alors tenu d'autant plus dangereux qu'il a pu sembler doux et faussement généreux (on reconnaît là la matrice de la plupart des discours réactionnaires et/ou renégats).

D'où que pour nommer ce qui de *Mai 68* fait événement, il nous faille être attentifs aux « formations » qu'il a pu esquisser, à sa manière endogène de travailler pour se mettre à l'école de ces nouvelles possibilités et commencer de les mettre en œuvre.

Possibilités politiques de Mai 68

Listons par exemple plusieurs questions idéologico-politiques ouvertes par Mai 68, sur lesquelles l'événement lui-même n'a pas, comme il est normal, apporté de réponses immédiates.
Chaque possibilité a pris ici la forme première d'un antagonisme déclaré ; l'enjeu est bien vite devenu : mettre au jour l'affirmation prolongée travaillant

[1] Au stade premier, la possibilité reste imaginée puisque, par définition d'une possibilité, elle n'est pas encore effective.
[2] Le travail politique ne commence pas par la question : « Il nous faut trouver une idée politique ! » mais par l'enquête politique sur une idée formulée dans un tract ou un dazibao.

souterrainement le premier refus, et pour cela formuler la possibilité pressentie :

- par-delà l'anti-parlementarisme, quelle politique doit être l'affaire de tous ?
- par-delà l'anti-partis, quelles organisations de type nouveau pour la politique en question ?
- par-delà l'anti-syndicalisme, quelle politique par les ouvriers dans les usines (et non plus en dehors) ? [1]
- par-delà l'anticapitalisme, quelle nouvelle orientation révolutionnaire sur les grandes divisions et séparations sociales (travail manuel/intellectuel, tâches de conception/d'exécution, villes/campagnes…) ?
- par-delà l'anti-impérialisme, quel internationalisme pour ce temps ?
- par-delà l'anti-université (voir sa sélection et son retranchement, corolaire de celui des usines, etc.), quelle alliance politique étudiants-ouvriers pour quelle unité populaire ?

Répondre à ces questions a précisément constitué, dans la décennie qui suit, l'enjeu du travail politique de différentes organisations, avec les résultats contrastés qu'on sait (ou qu'on ne sait pas mais qu'on peut toujours savoir, si on le veut vraiment).

Paris, 1° mai 1968 : boulevard Beaumarchais, le service d'ordre de la CGT veut empêcher l'entrée dans le cortège des militants de l'UJCml et des CVB regroupés devant le Cirque d'Hiver

Hypothèse de travail

R*ai*sonances

Nous n'ambitionnons pas de nous constituer en groupe politique comme tel ; nous ne visons donc pas à faire avancer les précédentes questions politiques, même si elles nous intéressent vivement, chacun à sa manière et selon sa mesure propre.

[1] Remarquons ici qu'en Mai 68, le considérable mouvement de grève n'a pas vraiment produit dans les usines de nouvelles idées politiques. Même le mot d'ordre « *À travail égal, salaire égal !* » (qui n'était pourtant que l'amorce du mot d'ordre beaucoup plus décisif politiquement « *Travail égal, salaire égal !* ») n'a pas été un mot d'ordre de Mai 68. Mai 68 n'a pas davantage formulé de mots d'ordre sur la problématique « Travailleurs français et immigrés » qui ne prendra forme qu'au début des années 70.

Nous nous sommes plutôt rassemblés pour éclairer ensemble (musiciens, acteurs, cinéastes, architectes… et, par ailleurs, peu ou prou militants politiques d'hier et d'aujourd'hui) nos tâches stratégiques de l'heure dans les domaines qui nous sont propres. Nous faisons ce faisant l'hypothèse de r*ai*sonances fécondes entre nos arts à la lumière des pensées modernes actuelles (en philosophie, en mathématique, en politique, dans les différents arts…) et à l'ombre des questions idéologico-politiques engagées il y a cinquante ans.

Moment

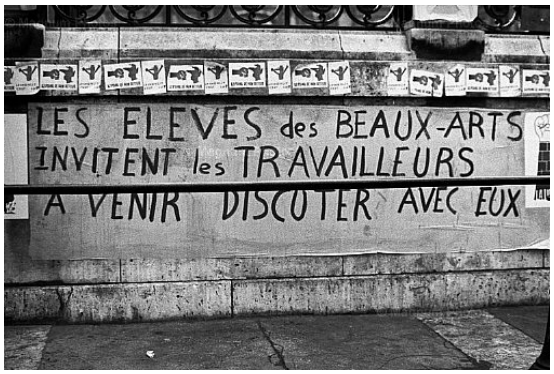
En un certain sens, notre manière d'être fidèle à Mai 68 est, cinquante ans plus tard, de faire l'hypothèse de la possibilité renouvelée d'une Histoire commune, une Histoire intermittente faite de moments saillants plutôt que d'éventuelles continuités structurales [1], une Histoire qui intéresse donc des individus ou des collectifs (les sus-dits musiciens, acteurs, cinéastes, architectes, poètes, peintres et militants) plus encore que des disciplines, autant dire une Histoire de r*ai*sonances entre intellectualités pratiques (musicales, théâtrales… et politiques).

En résumé, notre hypothèse est qu'il est aujourd'hui possible de constituer un moment de fécondité entre intellectualités pratiques de différents types par ces r*ai*sonances (d'ombres plus que de lumières) que certains bilans de Mai 68 peuvent nous suggérer, cinquante ans plus tard.

Hétérophonies/68

Cette hypothèse a pour nom propre *Hétérophonies/68*.
Pourquoi ce nom ?

« Démocratie révolutionnaire de masse »

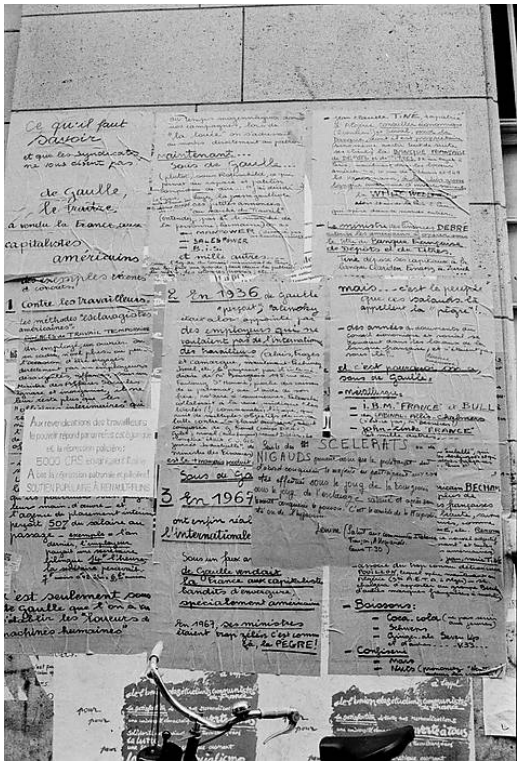


De l'événement *Mai 68*, je propose de retenir ce qui a formalisé l'ouverture collective des nouvelles possibilités dont il a été précédemment question et que j'appellerai ici, selon le lexique de l'époque, « démocratie révolutionnaire de masse » : soit ce foisonnement et cette prolifération des questions idéologico-politiques de tous ordres, débattues par tous et partout, de préférence dans la rue et en diagonale de toute détermination sociale, cette libre et joyeuse effervescence où chacun osait examiner aux yeux de tous les possibles qui s'indiquaient alors.
Cette forme débridée de confrontations et d'échanges excédait toute limitation formaliste [2] : elle constituait la matière même du nouveau pas idéologico-politique qui se trouvait ainsi engagé, puisque mettre au jour de nouvelles possibilités ne pouvait s'effectuer qu'en en discutant ainsi, en arrachant

[1] Ainsi, par exemple, s'il est tout à fait vain de postuler l'existence de r*ai*sonances systématiques entre musique et politique, il reste pertinent de se demander comment, en un moment tout à fait singulier – par exemple Octobre 17 ou Mai 68 -, musiciens et militants ont pu inventer de nouvelles formes conjoncturelles de fraternisation.
[2] Rien de plus opposé à ces pratiques de la démocratie révolutionnaire de masse que, cinquante ans plus tard, le formalisme stérilisateur des AG de *Nuit debout* !

ce faisant aux partis, syndicats et universités le vieux monopole du discours politique.

« Hétérophonie »



Cinquante ans plus tard, nous devons reformuler cela pour les besoins spécifiques de notre cause – besoin de musiciens, d'acteurs et de cinéastes qui s'attachent aux révolutions esthétiques et mathématiques engagées dans les années 60 et pas uniquement aux révolutions politiques.

Nous le faisons sous le mot *hétérophonie* qui voudrait désigner un collectif fraternel de voix travaillant librement – c'est-à-dire selon la discipline collective d'un même point de vue d'ensemble – à de joyeuses coopérations, de saines émulations et de paisibles juxtapositions.

Hétérophonie nomme donc pour nous la manière de mettre aujourd'hui à l'œuvre l'idée constituante d'un moment fécond entre intellectualités. Autant dire qu'*hétérophonie* nomme notre type d'organisation collective.

Deux précisions supplémentaires.

1. Nous inscrivons *Hétérophonies* au pluriel, par précaution quant au nouveau type d'unité qu'il s'agit ici de constituer : poser qu'il y a de l'hétérophonie n'implique pas de trancher illico comment « une hétérophonie peut faire un ». Et de la même manière qu'il est pour nous prudent de parler des arts en laissant à la philosophie sa responsabilité propre de penser « L'Art » comme tel [1], de la même manière il vaut mieux, en l'état, parler des hétérophonies (qui en un sens constituent la matière même de notre travail collectif).

2. Nous rattachons ces hétérophonies au signifiant 68 par un slash « / » (« *Hétérophonies/68* »), non par un tiret, pour formaliser ainsi au plus exact que nos hétérophonies se réfèrent à 68 sans constituer exactement une transposition au présent de ce que 68 aurait mis en œuvre : le slash trace ainsi – formalise ! – une référence qui franchit gaillardement un gouffre de cinquante ans !

[1] Le péril du *philosophème* commence au point où un concept philosophique est indûment incorporé dans un discours relevant d'une toute autre logique immanente.

Matière et opérateur

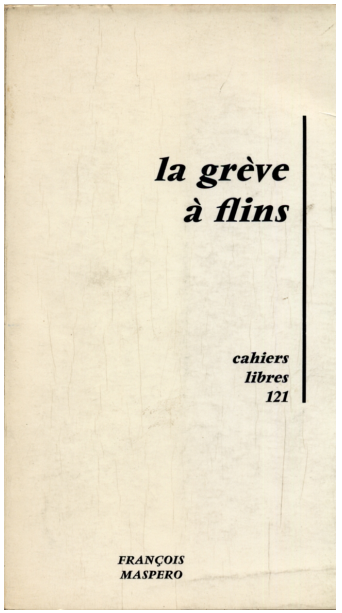
Notons au passage que notre forme-*hétérophonie* désigne ce qu'on pourrait appeler un opérateur de travail, cette partie donc de la matière qui ne tient pas à ses différents objets mais aux opérations entre ces objets.
Pour prendre ici appui sur la théorie mathématique des catégories, si une situation y est bien constituée d'objets et de flèches (c'est l'association des deux qui constitue la matière propre de la situation c'est-à-dire de la « catégorie » [1]), notre forme-hétérophonie touche à la structure de ces flèches entre objets.
Où l'on retrouve cette dimension dialectique de tout matérialisme non mécanique : une matérialité est faite d'opérations immanentes, de dynamismes endogènes, non de matériaux inertes et discrets, organisés en un second temps par un esprit exogène.
Un opérateur de travail n'est donc pas un opérateur *sur* (*sur* quelque matériau exogène et inerte) mais un opérateur *dans* (dans le processus en question, processus au demeurant éminemment subjectif puisqu'il s'agit bien sûr ici de projets, de stratégies, de décisions, d'orientations, etc.).

Au total

Nous *formons* un collectif (d'acteurs, d'architectes, de cinéastes, de musiciens, de peintres, de poètes mais aussi de militants), rassemblé sur le projet d'une semaine – *Hétérophonies/68* – ouverte à chacun et composée d'un ensemble disparate d'ateliers (ateliers de travail, d'étude et de performance) coordonné selon une problématique commune (dont nos six thèmes - *reprise*, *singularité*, *moderne/contemporain*, *hétérophonie*, *formalisation* et *révolution* – fixent une ossature qu'il faut bien admettre un peu biscornue car entièrement bâtie *ad hoc*).
Cette initiative veut stimuler un faisceau de projets stratégiques en sorte que chacun, en un moment particulièrement confus et angoissant, puisse orienter son travail spécifique (individuel ou collectif) pour les années qui viennent en prenant aujourd'hui appui sur une confrontation fraternelle (coopération-émulation-juxtaposition) entre subjectivités apparentées.

[1] Il n'y aurait aucun sens à poser ici que les objets de la situation constitueraient son matériau premier (ou son contenu) auquel, dans un second temps, les flèches viendraient donner forme ; ainsi par exemple, un ensemble ne constitue un objet qu'au titre des éléments-ensembles qu'il rassemble par des flèches d'appartenance. Donc, sans flèches, pas d'objets, et, de même, sans objets pas de flèches ; c'est donc bien la dualité objets/flèches qui, comme telle, constitue la matière catégorielle.

Ce qui nous rassemble est donc un ensemble de questions adressées aux temps qui viennent à partir d'un moment présent tenu comme partageable. Ce qui fournit *l'occasion* d'un tel rassemblement, ce sont des questions rétroactives adressées cette fois aux temps passés, et c'est à ce titre que nous explorons notre situation présente à l'ombre de 68 (plutôt qu'à sa lumière).



En ce sens, *hétérophonie* vient aussi nommer l'ombre aujourd'hui portée par cette « démocratie révolutionnaire de masse » qui, depuis le 1° mai 1968 (donc quelques jours avant même le déclenchement officiel des « événements »), signait l'événement.

Du lieu « usines »…

Pour parachever ce petit bilan personnel de Mai 68, il me faut ajouter que Mai 68 est ce qui m'a vraiment convaincu qu'il fallait aller aux usines pour y faire de la politique avec les ouvriers.

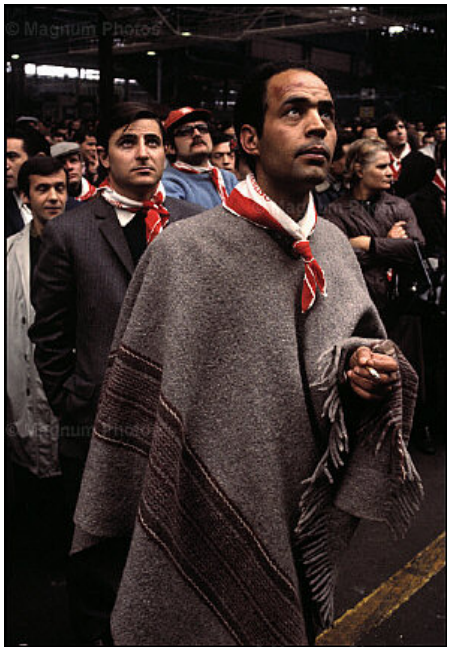
Ce qui, en mai-juin 68, m'a confirmé dans une conviction constituée précédemment à d'autres lumières (mines du Nord de mon enfance, Révolution culturelle…), c'est paradoxalement le barrage brutal alors élevé par les syndicalistes de la CGT pour empêcher les militants étudiants d'accéder aux usines et préserver ces dernières comme lieux retirés de la politique et retranchés des lois ordinaires, comme simples réserves de forces de travail et de gros bras syndicaux. En effet, en raison du verrouillage policier, tant syndical qu'étatique, je n'ai jamais pu, en mai-juin 68, engager de réel travail politique sur les usines, n'arrivant même pas à dépasser les abords des usines [1] ; autant dire que ce n'est donc pas le travail politique effectif avec des ouvriers qui a consolidé ma conviction sur l'importance stratégique des usines mais bien la détermination agressive des syndicats alliée à celle de la police pour m'en empêcher.

Pour beaucoup, Mai 68 fut ainsi l'expérience contrastée d'un vaste soulèvement, emportant sur son passage dans le Quartier Latin toute barrière institutionnelle (celles de facs, des théâtres, etc.) mais butant inexorablement sur la séparation du lieu usines et sur l'impossibilité matérielle d'étendre la « démocratie de masse » aux ouvriers qui les occupaient. Qu'à maintenir coûte que coûte cette séparation, cette barrière des murs et ce cadenassage des portes, se soient alors coalisées les forces violentes des polices syndicales et étatiques est une leçon politique cardinale : ce véritable apartheid au sein du mouvement en fixait un point de réel essentiel auquel la décennie

[1] Mon expérience fondatrice s'est jouée, dans le cadre de l'UJCml, le lundi 6 mai après-midi à l'usine SKF d'Ivry. Notre groupe militant fut bien vite ramené de force au métro par le service d'ordre de la CGT. Certains de mes camarades, intériorisant le point de vue syndicaliste, en ont alors définitivement conclu que nous étions des intrus à l'usine quand j'en ai tiré la conclusion exactement inverse : à mes yeux, la violence de la réaction syndicale attestait que la jonction étudiants-ouvriers constituait un enjeu politique de très vaste portée.
Ma seconde expérience, tout autant écourtée, s'est jouée début juin dans le même cadre de l'UJCml : le vendredi 7 juin au petit matin, il s'agissait cette fois d'accéder à l'usine Renault-Flins, occupée depuis la veille, mais les CRS et non plus la police syndicale se chargèrent de nous barrer l'accès en bords de Seine (précisément au pont de Boulogne). Gilles Tautin paiera de sa vie, trois jours plus tard, le lundi 10 juin, une nouvelle tentative de franchir la Seine.
Il me faudra attendre le début des années 70 pour arriver enfin à engager un travail politique au long cours sur les usines, mais cette fois dans le cadre de la toute nouvelle UCFml.

suivante allait s'affronter.

Pour notre projet *Hétérophonies/68*, j'en tire cette proposition, pour notre soirée du samedi soir (qui devrait examiner l'état du monde contemporain du point de ses possibles ressources politiques plutôt que des ravages que la mondialisation capitaliste y opère) : renouer avec l'enquête militante auprès des ouvriers sur les usines de France et du monde entier pour, a minima, maintenir un qui-vive idéologico-politique sur le lieu *usine*.



COMPOSANTES

Peinture : *Que peut la peinture aujourd'hui ?*

I. Constat

Concernant la peinture comme pour d'autres arts, 68 peut être perçu comme une série de convergences contraires :

- avec les affiches, notamment celles de l'atelier populaire de l'École des Beaux-Arts[1] la peinture se montre dans la rue mais elle se fait propagandiste ;
- la pratique de la peinture tend à se spécifier dans des formes uniques : le groupe Supports/Surfaces qui déconstruit le tableau et la Figuration narrative qui se concentre sur le tableau et les effets d'hyperréalisme pour accroître l'impact figuratif et politique de ses productions ;
- de cette époque datent de nouvelles pratiques qui se situent au-delà de la différence entre peinture et sculpture Fluxus, le Minimalisme, l'Art conceptuel et l'Arte povera ;
- la pratique de la peinture elle-même évolue depuis les années 50, notamment aux États-Unis mais aussi en France avec l'École de Paris dans un formalisme qui tend à s'essouffler ;
- enfin apparaît le terme d'arts plastiques, désignant à la fois une discipline enseignée et le regroupement de novelles pratiques qui se situent au-delà de la différence des arts.

En fait, on pourrait dire que la peinture a commencé déjà depuis de nombreuses années à évoluer et à chercher une issue nouvelle face aux impasses du modernisme des avant-gardes d'avant guerre. 68 en France rend manifeste que peindre est intransitif mais en même temps qu'il y a toujours quelque chose qui est peint.

Armé de ce constat, on peut tenir que la peinture, non seulement est toujours vivante, mais qu'elle est encore une forme pour nos temps présents. Qu'elle est encore capable de nouveauté, non pas en passant par un retour à, un néo quelque chose, mais qu'elle peut être inventive de son propre devenir. Notre hypothèse est qu'une telle invention passe par une reprise extensive de la modernité et des tâches que celle-ci assignait à la peinture : soit par le geste, le rapport aux mots, le collage, d'autres formes encore à inventer.

[1] voir l'entretien de G. Fromanger avec L. Gervereau dans *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 1988, voir cette page web de Jean-Paul Achard.

II. Principe

Il s'agit d'inviter des peintres à venir accrocher un ou plusieurs dessins ou peintures sur les murs du théâtre de la Commune. Cela en dehors des circuits institutionnels, en assumant donc une part de risques. Il s'agit par là d'affirmer une pratique vivante, spontanée et enthousiaste de la peinture, une pratique gratuite comme ont pu l'être certaines formes de 68. Les envois, légers et divers seront punaisés au mur.

III. Enjeux

- Montrer ce que peuvent être les tâches de la peinture aujourd'hui, d'une peinture qui n'aurait pas cédé sur son autonomie relative, qui prendrait le risque d'une formalisation nouvelle et extensive.
- Poser des jalons pour un travail futur, prendre rendez-vous.

IV. Exemple

Notre temps qui voit des tâches de formalisations nouvelles dans les différents arts n'est pas nouveau. Les modernités picturales se sont constituées déjà sur de semblables rebonds – voir, par exemple, « *La cause de la peinture pour Delacroix* » (Bulletin n°4 – février 2018)

V. Humour

Entre mai et juin, certains peintres renoncent à leurs pinceaux pour venir imprimer des affiches dans les écoles d'arts. Certains d'ailleurs avaient déjà cessé de peindre avant 68, et Mai n'est qu'une confirmation de cette voie. D'autres, pendant plusieurs années cesseront de peindre et reprendront cette activité par la suite.
Le peintre A. Jorn suit avec proximité et humour les événements de mai 68. Face aux renoncements des peintres à l'atelier des Beaux-Arts, il réalise des affiches qui semblent autant d'appels malicieux aux exigences de la peinture plutôt que du militantisme politique.
Alors que la majorité des affiches empruntent les formes et les exigences de l'affiche de propagande, lui dans ses affiches, au mépris des codes publicitaires, fait des erreurs d'orthographe, écrit de manière peu lisible, multiplie les couleurs. Il transforme les affiches en peinture, plutôt que de se faire affichiste.

ÉTUDES

Jérôme Guitton : *Le brin imaginaire du poème moderne*

> *Celui pour qui le vers n'est pas la langue maternelle, celui-là peut être poète ; il n'est pas le poète. Le rythme et le nombre, ces mystères de l'équilibre universel, ces lois de l'idéal comme du réel, n'ont pas pour lui le haut caractère de nécessité. Il s'en passerait volontiers ; la prose, c'est-à-dire l'ordre sans harmonie, lui suffit ; et, créateur, il ferait autrement que Dieu. Car, lorsqu'on jette un regard sur la création, une sorte de musique mystérieuse apparaît sous cette géométrie splendide ; la nature est une symphonie ; tout y est cadence et mesure ; et l'on pourrait presque dire que Dieu a fait le monde en vers.*

C'est Hugo qui parle, et sa voix porte la mémoire crépusculaire du classicisme. On le sait, la versification classique (mètre, rime, forme) formalisait quelque chose comme la nature harmonieuse régie par un principe unique, divin. L'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert transcrivait ainsi cette idée de son siècle : la poésie est "*imitation de la belle nature exprimée par le discours mesuré*". Pour les classiques, l'essence de la poésie n'est pas la versification ("*ce préjugé est aussi ancien que la poésie même*", dit par ailleurs l'Encyclopédie). La versification n'est pas un principe poétique, mais une conséquence : c'est d'abord parce que la poésie est imitation de la belle nature, et que le vers est ce qui, de la nature, sépare le parfait de l'informe, que la poésie est écrite en vers.

C'est par cette formalisation du vers classique que l'on comprend que Hugo n'est pas un simple *poète engagé* (si on entend par "poète engagé" celui qui chercherait des armes rhétoriques dans la poésie pour donner de la force à quelques opinions progressistes). L'opération Hugo sur les énoncés politiques, ce serait plutôt de tenir que la révolte n'est pas contre-nature, puisqu'elle entre dans l'harmonie du vers. La nature divine, nous dit Hugo, ce n'est pas l'ordre (policier), c'est l'harmonie. Cette harmonie est divisée, elle accueille des révoltes contre l'ordre. Ce qui se constate aussi dans ces points du réel poétique que sont les coups de théâtre. Ainsi de l'enfant grec après l'invasion ottomane :

> *Veux-tu, pour me sourire, un bel oiseau des bois,*
> *Qui chante avec un chant plus doux que le hautbois,*
> *Plus éclatant que les cymbales ?*
> *Que veux-tu ? fleur, beau fruit, ou l'oiseau merveilleux ?*
> *-- Ami, dit l'enfant grec, dit l'enfant aux yeux bleus,*
> *Je veux de la poudre et des balles.*

Racine aura, de même, rendu compte de ce qui, dans la passion amoureuse, n'était pas contre-nature, et il s'en sera longuement justifié dans ses préfaces. Voilà qui marquait l'importance du choix du sujet pour le classique : il en allait de ce qui était ordonné par la création telle qu'elle était

comptée par une langue juste. Si "*Monsieur Victor Hugo ne parle pas français*" pour la droite monarchique de l'Assemblée, c'est qu'elle refuse l'inclusion, dans sa langue, d'un éloge du révolutionnaire Garibaldi. Le scandale, pour un classique, c'est un choix monstrueux de sujet.
Ainsi y aura-t-il eu, par exemple, le scandale Baudelaire, lorsque ce dernier prétendra accroître l'accueil naturel du divin jusqu'à sa part ténébreuse, maléfique, sale. Paradoxe fort dangereux pour ce qui survivait alors du classicisme : extension de la nature jusqu'à son inconsistance... Mais voilà qu'ailleurs des contemporains sapaient progressivement le mètre et le vers ; J. Roubaud a fait le récit de cette sape formelle dans *La vieillesse d'Alexandre*, on y renvoie le lecteur. Ainsi pourrions-nous souligner la simultanéité, et dire que l'imaginaire d'une extension hospitalière de la *belle nature* classique accompagna la dégénérescence formelle de l'alexandrin.

Faisons alors un grand saut à l'autre bout de cette histoire. Nous sommes en 2018, le classicisme a terminé sa dissipation, tant dans la forme que dans l'Idée. Au bout de cette évanouissement, nous ne pouvons que nous désoler, avec J.Roubaud, de l'expansion d'un "*Vers International Libre*" (V.I.L) sans mètre, sans rime, sans forme..., sans Idée aussi : dans le non-système du V.I.L, le choix du sujet ne sera jamais véritablement un scandale poétique. Le sujet tenu par le V.I.L. n'est qu'une expression particulière du poème ; ce n'est en rien un jugement sur ce qui peut s'inclure en vérité dans les vers du monde. L'absence de discipline formelle semble alors parfaitement ajustée à la liberté d'opinion, c'est à dire la liberté de dire tout et son contraire sans conséquence.
Lorsque l'on veut revenir en amont du V.I.L, on doit se déterminer sur un moment de bascule. *La Vieillesse d'Alexandre* nous invite à considérer que la bifurcation poétique essentielle a lieu chez Rimbaud, lorsqu'en 1870 l'alexandrin subit une catastrophe inaugurale dans laquelle nous vivons encore ; la tâche poétique de notre modernité serait de revenir sur cette catastrophe (et de s'y inventer de nouvelles disciplines, garantes de vraies libertés). Ce qui sera alors à reprendre du classicisme, ce seront des formes : l'imaginaire chrétien d'Hugo et de Racine sera alors un berceau dans lequel la poésie est née et dont elle se sera émancipée. On a cru que le vers classique était lié au divin, à la nature, mais cette naïveté s'est dissipée : il était lié à la dialectique discipline/liberté. C'est une hypothèse que l'on peut dire néo-classique, au sens le plus noble : la poésie renonce à la vertu pour ne pas céder sur la mesure.
C'est entrer dans le nœud borroméen du classicisme par le brin symbolique, somme toute. Mais je prendrai un autre parti : y entrer par le brin imaginaire. Je suppose ainsi qu'à notre temps manque le partage d'une Idée, et que ce manque n'est pas neutre pour la poésie. Par le brin imaginaire, une autre bifurcation nous interpellera : cette bifurcation touche à ce qui arrive au poème français aux environs des années 60-70 (période que, par commodité, on nommera simplement "68").

Dieu est mort

L'imaginaire classique est définitivement perdu, il nous reste encore à investir poétiquement un imaginaire moderne. L'introduction de ce texte devait nous permettre de prendre la mesure de ce qu'un imaginaire poétique a pu être : comment il a pu se lier à des formes et se confronter à son réel.
Car l'Idée classique d'Hugo ne nous est plus disponible. Suivant de près le maître, Nerval l'avait déjà perdue : son Christ lui-même disait : "*Dieu n'est pas ! Dieu n'est plus !*".

Mieux, Nerval connaissait déjà l'alternative qui s'ouvrait à l'athéisme pour les siècles qui suivaient.

- Il y a d'abord, bien sûr, l'option de la chanson gothique, choix que le V.I.L. saura aisément accueillir : "*le Dieu du monde / c'est le plaisir*".
- Mais on peut aussi renoncer au divin sans céder sur l'absolu ; sans céder, somme toute, sur l'existence d'un excès immanent à notre condition animale ; et alors il faut, fidèle à la prière matérialiste de Socrate, accepter l'errance de cet excès immanent : "*Sans cesse dans le vague, on erre en te cherchant*". En poésie, le nom générique que l'on donne à cet absolu est, simplement, "*beauté*". La beauté est errante.

Nerval n'avait pas encore de forme pour cette vertu athée, et on connaît son désarroi. On dit que Rimbaud, Mallarmé et Lautréamont ouvriront cette histoire moderne par une révolution des formes ; nous sommes nombreux à chercher notre place dans ce triangle, quitte à nous éloigner fortement d'un ou de deux sommets.

Que se passe-t-il alors en 68 ? Je ferai l'hypothèse que cette bifurcation marque un moment où l'imaginaire moderne (l'errance d'un absolu immanent) se détache de la révolution formelle qui l'accompagnait.

Cette hypothèse n'est pas neutre, et son parti pris provoque forcément un biais subjectif (et on espère que son tranchant s'avérera fertile). Par ce parti pris, on va favoriser une identification de tendances en fonction de leur rapport à l'excès poétique. On en dénombre trois :

- 68 voit faiblir les feux surréalistes : mort d'A. Breton en 66, déclaration de dissolution par J. Schuster en 69. Avec leur disparition progressive, c'est une certaine confiance dans les capacités de l'excès poétique (changer la vie, réconcilier rêve et réalité, imaginaire et quotidien) qui s'affaiblit.
- Le *mouvement du négatif* en politique est accompagné par des revues comme Tel Quel et TXT, qui développe une sorte de formalisme critique (critique des formes par les formes) ; formalisme critique qui prend de l'ampleur par ce tremplin. Ici, l'excès poétique n'est pas affirmatif : c'est intégralement une attaque, une destruction, une sape des formes figées qui masquent le réel.
- Ces années 60-70 voient peu à peu naître un mouvement littéraliste, lequel sera attentif à mesurer scrupuleusement l'excès immanent de la poésie (à ne pas se raconter d'histoire). La maison d'édition Orange Export Ltd, lieu emblématique de cette orientation, est fondée en 1969.

Un point de butée du surréalisme

J. Roubaud explicite les différences formelles entre le vers libre standard des surréalistes et le V.I.L. contemporain. Il y a des règles au vers libre standard, chaque vers est un segment continu. On renvoie, encore une fois, vers *La vieillesse d'Alexandre*.

Mais, même du seul point de vue de l'imaginaire, la distinction avec le V.I.L. est frappante. Le vers surréaliste n'est pas soumis à la simple expression individuelle du poète. Il est soumis à une prophétie en partage : celle de la réconciliation du rêve et de la réalité, extension de la réalité prosaïque du quotidien par adjonction des puissances de l'imagination.

ESPACE

L'étoile échappée
L'astre est dans la lampe
La main
tient la nuit
par un fil
Le ciel
s'est couché
contre les épines
Des gouttes de sang claquent sur les épines
Et le vent du soir
sort d'une poitrine.

Dans ce poème exemplaire du Reverdy de 1929, le passage à la ligne sert l'alternance des deux pôles de la réconciliation. Son réel, c'est la sensation de basculement que provoque ces passages.
Dans cet imaginaire, l'errance de la beauté obligeait à alterner entre deux pôles pour la trouver dans le passage de l'une à l'autre. Le passage rapprochait les deux extrémités. L'image juste sert aussi cette réconciliation, on le sait : on y rapproche deux réalités lointaines, mais pas opposées, Reverdy insiste sur cela ; c'est d'une juste réconciliation qu'il s'agit (d'autant plus forte que la distance entre les deux termes est grande).

La mesure du littéralisme

La marque du réel, c'est aussi d'être le point de butée. Assez tôt les obstacles au projet surréaliste se révèlent dans les dissensions du groupe (avec, en particulier, le pamphlet "*Un cadavre*" en 1930).
L'une des critiques appuie sur le décalage entre les grandes prétentions de l'imaginaire réconciliateur et ce que les formes surréalistes parviennent finalement à réaliser. L'orientation littéraliste, naissant en 68, peut s'entendre à partir de cette limite. On mesure la place que la critique du surréalisme a pu avoir dans ce mouvement à ce propos de C. Royet-Journoud :

Dire ce bras est fait de chair, je trouve cela plus émouvant que la terre est bleue comme une orange.

Il sera donc question de ne pas être dupe du pouvoir de l'image comme les surréalistes ont pu l'être ; la langue ne dit rien de trop, elle est nettoyée, plate. Mais pour dire l'objet platement, il faut une articulation syntaxique ajustée. C'est le lieu d'invention de cette tendance : la justesse de la syntaxe. Ce contrôle de parole organise aussi sa rareté. Les poèmes disent peu, ont beaucoup de blanc.
Le vers libre littéraliste, nous pouvons en voir un exemple dans le poème d'A-M. Albiach cité dans notre bulletin n°4. Le poème semble prendre l'errance du vers libre comme une enquête qui échoue : on y constate que la recherche d'un excès errant ne permet pas de le trouver.

On pourra, en s'appuyant sur la mathématique contemporaine, objecter que cela est bien naturel : ce qui est excède largement la situation est justement ce qui est le plus difficile à prendre dans une pince. Les nombres transcendants sont largement en excès sur le reste des nombres ; mais en isoler un, c'est une autre paire de manche !
Il faut poser l'excès au départ ; on ne le trouvera pas par la voie constructiviste. C'est à poser une telle décision que l'image poétique servait. La patiente prise sur le réel que nous ouvre les littéralistes, cette rigueur des enchaînements, il faut la jalouser. Mais on ne fera pas l'économie de poser quelque chose. Une image, oui, sans doute, puisque c'est la formalisation poétique d'un axiome. Et le poème s'inventera une manière d'en tirer des conséquences, par sa logique propre (dans le sensible, faisant prise dans l'intuition, par une organisation systématique de tous les paramètres de son langage).

L'excès négatif du formalisme

Des surréalistes, on a aussi critiqué les pratiques de nouvelle bourgeoisie, avec ces figures d'autorité (A. Breton ou L. Aragon). Cette critique est à mettre en parallèle avec la critique de la nouvelle bourgeoisie communiste aux environs de 68 : critique des partis communistes officiels (russes, français, italiens) et des organisations syndicales.
Le formalisme critique, qui hérite de Lautréamont, de Dada, du *cut-up beat*, trouvera matière à encouragement dans cette tendance politique. Critique des formes de l'autorité symbolique par les formes même de cette autorité, il tente de les miner de l'intérieur. L'image est support d'une attaque ou d'une provocation, elle déborde, babélise le langage pour le faire exploser de l'intérieur.
Un exemple de cette orientation se trouve dans notre bulletin n°4 : le poème de Denis Roche utilise le vers libre comme outil de critique de la phrase. Il sert à trancher les énoncés. Alors l'image, dans cette orientation, peut se mettre sous le modèle de l'insulte ou du ricanement. On pense à Lautréamont/Ducasse : "*Lamartine, la Cigogne-Larmoyante*" ; "*Byron, l'Hippopotame-des-Jungles-Infernales*" ; "*Victor Hugo, le Funèbre-Échalas-Vert*"...
Malgré son compagnonnage avec les organisations révolutionnaires de l'époque, cette poésie restera toujours à l'écart de leurs véritables inventions politiques. Car l'heure n'est pas seulement à la critique. Alors les opéraïstes et les maoïstes tentent de réinventer l'idée de dictature du prolétariat (en amont de la faillite du stalinisme), et ils enquêtent auprès de O.S., des travailleurs immigrés, des paysans pauvres, puis remettent constamment les questions politiques entre les mains de ce prolétariat.
Les formalistes, eux, ne semblent pas avoir de prise sur ce renouveau, en restent finalement à la puissance de la négation ; cela expliquera sans doute la fragilité de ce compagnonnage entre poètes et militants : on peut certes se fédérer autour du négatif, mais seulement en période d'offensive ; et la morosité des années 80 fera entrer de nombreux poètes dans le temps des reniements.
À nous peut-être, poètes d'aujourd'hui, de reprendre ce qui a été ici délaissé il y a cinquante ans ; et de mettre enfin la poésie à la hauteur de ces inventions politiques. Toute affirmation poétique sera, finalement, contemporaine des affirmations politiques des années rouges, ou ne sera pas.

Thèses

Tout cela me permet de dessiner un projet poétique, que l'on résumera ainsi :

- Avec Nerval, voir la nécessité d'un absolu athée (que, pour ma part, je mettrais sous le mot d'ordre "*égalité des intelligences*") ; mais, après lui, tenir que de nouvelles formes doivent accompagner la ré-invention de notre imaginaire.
- Des surréalistes, reprendre l'exigence d'un imaginaire poétique tenu dans une forme. Contre eux, soutenir qu'il ne peut être seulement une ré-conciliation : il doit faire droit au négatif, accepter d'être traversé par une division.
- De Baudelaire, reprendre l'exigence d'un imaginaire clivé ; contre lui, soutenir que cet imaginaire ne peut pas être aristocratique. La beauté nous divise tous. Ici, la formalisation de l'idée *poésie pour tous* par le chœur parlé doit être un guide.
- Des littéralistes, louer la grande rigueur syntaxique et logique, qui doit pouvoir servir à structurer l'image clivée ; contre eux, soutenir qu'il faut oser poser une image excessive pour que l'enquête qu'est le poème trouve une conséquence. La versification, la prosodie, la syntaxe, le rythme seront alors l'organisation des conséquences.
- Dire enfin que Rimbaud nous a restitué une division populaire, contre l'aristocratisme d'un Baudelaire. La beauté divise les masses sous le mode de l'interruption : chacun peut constater qu'elle interrompt le fonctionnement régulier du monde, et chacun peut souffrir de l'interruption de son interruption. Après Rimbaud, justement, garder en tête cette limite de l'interruption, que l'on trouve exemplairement dans le formalisme critique.
- Avec ces formalistes, accepter la puissance du négatif ; contre eux, soutenir que la critique seule a une puissance limitée, et que la puissance du négatif n'est réellement fertile que si elle ouvre la voie à un excès affirmatif, à une décision.
- Avec Hugo, savoir que des vérités peuvent être énoncées dans un poème, si on est attentif à leur place dans le sensible poétique, à la manière dont ces vérités l'étendent ; après lui, savoir que la formalisation classique n'est plus, et que le poème n'a pas vocation à penser l'inclusion des vérités dans la nature divine. Le sort du poème n'est plus d'imiter la transcendance : il est de participer à l'immanence de ce qui nous partage pour nous révéler.

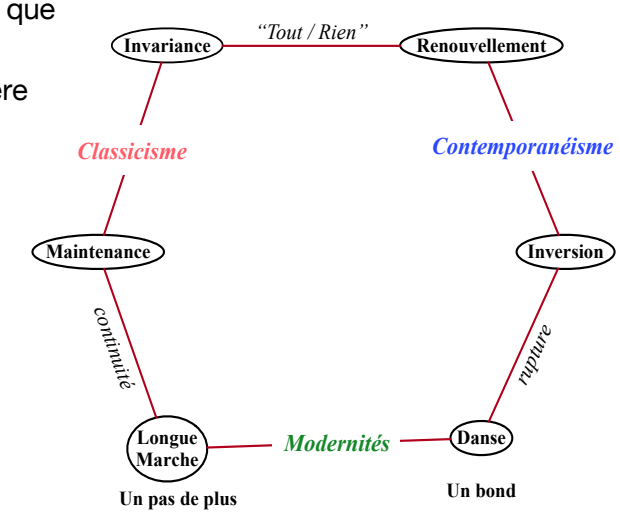
L'image clivée, nous l'avons déjà chez Mallarmé : le "*flanc enfant d'une sirène*" évanouissant, dont il faut décider de l'existence.
C'est à son exigence moderne que nous, poètes du 21e siècle, sommes encore soumis.

[Mamuphi] *De l'opposition, depuis 1968, entre modernités et « contemporanéisme »*

(Séminaire *mamuphi*, 24 mars 2018, Ircam)

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 désubjectivations, 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° 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° 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 quelques dispositions esthétiques qui rivalisent pour faire ressortir les grandes oppositions d'orientation.

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

1. invarier ou renouveler ?
2. répéter (pour maintenir) ou poser un nouveau pas (pour reprendre 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 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'à l'insigne Concours Lépine…) semble triompher dans les esthétiques du déchet [1] ?
- 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 le cercle restreint des sons musicaux pour conquérir ces nouveaux bruits dont la guerre moderne constitue le paradigme* » semble prophétiser un sinistre retour, cent ans plus tard, de « la rumeur des batailles » ?
- Qu'en est-il des musiciens dont le XXI° 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'enlisement dans une autarcie formaliste a pu légitimer le retour aux bonnes vieilles fonctionnalités sociales ou culturelles de la musique (celles-là même que Jdanov ou Thomas d'Aquin prônaient au nom d'une citoyenneté ou d'une communauté bien comprises) ?

[1] celles-là même qui prônent que les humains s'accommodent de leur inévitable destin de déchets…

Rudolf di Stefano : *Deleuze et la modernité cinématographique*

(Séminaire *mamuphi*, 24 mars 2018, Ircam)

Pour Deleuze, la rupture radicale qu'opère la modernité cinématographique avec le cinéma classique pourrait se résumer de cette façon : dans les films modernes, le *schème sensori-moteur* ne s'exerce plus. Ce n'est pas qu'il est dépassé ou surmonté mais plutôt qu'il est brisé du dedans. Cela veut dire que les actions du cinéma moderne ne s'enchaînent plus et que les espaces ne se coordonnent plus. Il dit alors que les personnages de ces films sont pris dans des situations *optiques et sonores pures* et qu'ils sont de ce fait condamnés à *l'errance*.
Le livre qui est consacré à cette rupture moderne, c'est *L'image-temps*, publié en 1984 et qui succède à *L'image-mouvement* dédié au cinéma classique. *L'image-temps* arrive finalement quand quelque chose de ce cinéma moderne est en train de s'effriter. Outre certains cinéastes qui continuaient vaillamment dans cette voie, le cinéma prenait une tournure délibérément post-moderne, voire néo-classique, ou encore se livrait aux expositions des musées d'art contemporain. On pourrait dire que Deleuze écrit ce livre comme un plaidoyer pour un cinéma moderne, qu'il revendique d'ailleurs comme étant absolument actuel et contemporain, mais qui manifestement était en danger et en train peu à peu de se marginaliser.
Le point essentiel de mon exposé va consister à se demander comment il est possible de passer de *l'errance* dont parle Deleuze, qui s'est propagée, me semble t-il, des personnages du film moderne à l'errance du cinéma lui-même, à une *errance* que l'on dira *orientée* et que l'on appellera *modernité seconde*. Et cela sans céder pourtant sur plusieurs acquis de cette première modernité, que Deleuze a su, depuis le point de la philosophie évidemment, si bien identifier.
Pour cela, je vais citer quelques concepts qu'il avance pour définir cette modernité en cinéma et tenter dans un second temps de détecter un point d'impasse dans cette théorie. Point qui finalement me semble détenir ce qui devait faire se fourvoyer la modernité cinématographique dans ce que nous appelons ici un *contemporanéisme*. Il s'agit de la notion de « *peuple qui manque* » qui, sans que Deleuze ne s'en soit peut-être douté, s'est retournée contre la modernité cinématographique elle-même, modernité que par ailleurs Deleuze défendait avec ferveur. Enfin et modestement, je vous proposerai une possible relève de cette impasse, en m'appuyant sur notre propre travail cinématographique en cours.

1. Rupture classique/moderne

1. 1 L'image-cristal

Là où le cinéma classique proposait une succession d'actions, ce que Deleuze résume par la notion *d'image-mouvement,* le cinéma moderne propose aux personnages des films comme à ceux qui les regardent, d'être des *purs voyants*. Il est question d'un cinéma de *voyants* et non plus *d'actants*.
Cela est dû au fait que, dans les films modernes, le temps sort de ses gonds : il sort des gonds que lui assignaient les conduites dans le monde, mais aussi les mouvements de ce monde. Les mouvements et les actions de ces films présentent des anomalies, des ruptures, des insertions, des superpositions, des décompositions. Il dit très clairement que ce n'est plus le temps qui dépend du mouvement, mais que c'est le mouvement qui dépend

du temps. Cela fait penser, au passage, à ce que Wagner fait dire à Gurnemanz dans *Parsifal* : « *ici le temps devient espace* ». Deleuze dit clairement que l'image n'a plus pour caractère premier l'espace et le mouvement mais la topologie et le temps.

Cette crise singulière qu'ouvre le cinéma moderne a pour conséquence de redéfinir le montage d'une toute autre manière que le faisait le cinéma classique ; il lui fait littéralement changer de sens. Devant un montage de ce type, le spectateur ne se demandera plus comment les images s'enchaînent, ou comment elles doivent s'enchaîner, mais plutôt « *qu'est-ce que montre l'image ?* » ; le montage, dit-il, devient alors « *montrage* ». Cette nouvelle façon d'exposer le temps par le montage ou plutôt par le *montrage,* se concentre dans ce concept singulier que crée Deleuze et qui a pour nom : *image-cristal*.

L'image-cristal pour Deleuze, c'est l'unité indivisible d'une image actuelle et de son image virtuelle. L'image-cristal, qui d'ailleurs dans les films modernes peut être autant une image optique qu'une image sonore, est à la fois présente et passée, ou encore présente et déjà passée. Le présent, c'est l'image actuelle, et son passé contemporain, qui est une image virtuelle, une image miroir.

L'image-cristal, nous dit-il, c'est l'opération la plus fondamentale du temps : puisque le passé ne se constitue pas après le présent qu'il a été, mais en même temps, il faut que le temps se dédouble à chaque instant en présent et passé, dédoublement du présent en deux directions hétérogènes, dont l'une s'élance vers l'avenir et l'autre tombe dans le passé. Le temps consiste dans cette scission ; c'est elle, c'est lui qu'on voit dans l'image-cristal. Les visionnaires, les voyants du cinéma moderne sont donc ceux qui voient dans le cristal, et ce qu'ils voient, c'est le jaillissement du temps comme dédoublement, comme scission.

On le sait, Deleuze s'inspire de la philosophie de Bergson et de l'idée d'un temps où le passé coexiste avec le présent. Mais je dirais que malgré la dimension clairement philosophique de ce concept d'*Image-cristal*, cette notion met le doigt sur ce que l'on expérimente réellement devant un film moderne de Godard, de Straub ou de Resnais, voire de Bresson : il n'est plus question, comme dans le cinéma classique, d'images qui se succèdent, qui produisent un suspense et qui nous poussent à anticiper sur l'action, mais au contraire, dans ces films, nous prenons chaque image proposée comme une image détachée des conséquences qu'elle impliquerait dans la suite du film.

Denis Levy, dans sa thèse dédiée principalement au cinéma moderne, élucide ce point de façon remarquable : « …*les films modernes cherchent moins à faire anticiper le spectateur qu'à le faire se souvenir : l'énigme n'est pas en aval du film (“*que va-t-il se passer ?*”), mais en amont, et plus précisément, dans le rapport entre l'instant présent et tous ceux qui précèdent. La concentration et la mémoire du spectateur sont en permanence sollicitées ; c'est pourquoi les films modernes sont toujours confrontés de manière cruciale au problème de leur durée, contrainte par l'exercice de la mémoire, mais aussi par le temps nécessaire à l'“apprentissage” du film* » et il dit encore un peu plus loin : « *Le temps ne se soucie plus de restituer l'impression d'un flux continu ; il est construit par blocs successifs, arrachés à des durées réelles (le temps du plan), dans une logique cumulative : le temps ne s'enchaîne plus, il s'amasse. Dans les films des Straub, ce n'est pas tant la durée des plans qui impressionne, que leur cumul*. »

Pour l'anecdote, dans notre film *Vies parallèles* dans lequel nous avons fait interpréter le rôle de Jean-Jacques Rousseau à Jean-Marie Straub, pendant le tournage de sa partie, quand je voulais passer, non pas d'une prise à l'autre mais d'un plan à un nouveau plan, je disais par habitude « *on enchaîne !* » et Jean-Marie Straub se mettait systématiquement en colère et me disait « *on n'enchaîne pas les plans !* »

La question que je me pose est celle-ci : serait-il possible de ne pas simplement considérer les *images-cristal* comme doubles, c'est-à-dire en même

temps présentes et passées, mais de réussir à produire des images qui rendraient le futur co-présent au présent lui-même ? Un futur qui ne serait pas seulement une promesse d'avenir, dans sa dimension donc de simple possible, voire comme le dit Deleuze, matérialisant un « *élan vers l'avenir* », mais un futur réellement présent, à l'image donc de ce que les films de la première modernité ont su faire avec le passé. Usage du temps qui pour le *présent/passé* soit à la fois dépourvu de mélancolie ou de nostalgie (ce qui au passage n'est pas toujours le cas pour certains films de Resnais ou de Godard), et qui pour le *présent/futur* soit également dépourvu d'utopie rêveuse et de brume poétique.
Il me semble que se joue, dans cette façon de présenter le temps, une des conditions possibles d'une relève de la modernité. Cette façon spécifiquement cinématographique de présenter le temps dans sa dimension profondément non-chronologique, me semble être une façon de se tenir à hauteur du temps, d'être en définitive réellement contemporain. Mais cela n'est encore pour moi qu'un pari, pari qu'il est possible de faire de nouveaux films capables de produire des images visuelles et sonores qui fassent tenir ensemble et en même temps trois dimensions hétérogènes du temps : passé, présent et futur. Mais, comme le dit Agamben dans son petit livre *Qu'est-ce que le contemporain* ? : « *être contemporains est, avant tout, une affaire de courage* ».

1. 2 Fissure entre les images

Deleuze a aussi théorisé à sa manière la grande révolution qu'a opérée le cinéma moderne dans les rapports dissonants et les fissures entre les images. Il n'est plus question dans ces films d'une association ou d'une attraction des images, mais au contraire, ce qui compte, c'est l'entre-deux des images. Il s'agit surtout de choisir une image et ensuite une autre qui induira un interstice entre les deux. Ce n'est donc plus une opération d'association, mais une opération de différenciation. Entre deux actions, entre deux images visuelles, entre deux images sonores, entre le sonore et le visuel : faire voir l'indiscernable, c'est-à-dire la séparation.
Ce qui l'emporte alors dans les films modernes, ce n'est plus le continu mais le discontinu, là où dans le cinéma classique les coupures ou les ruptures ont toujours favorisé la puissance du continu. Il n'y a donc plus d'association par métaphore ou métonymie, mais désenchaînement des images entre-elles. Il n'y a plus enchaînement d'images associées, mais seulement des ré-enchaînements d'images indépendantes. Au lieu d'une image après l'autre, il y a une image *plus* une autre, et chaque plan est finalement décadré par rapport au cadrage du plan suivant.
Pour valoriser cette notion de discontinu, Deleuze identifie différents procédés cinématographiques qui sont la marque de cette nouvelle façon de faire des films. J'en cite rapidement quelques-uns sans m'y arrêter : fin de la *voix off* en tant que voix omnisciente, toute puissante et qui sait tout ; *montage dans le plan* par la profondeur de champ qui troue l'image, ou qui la divise en deux en faisant se côtoyer des éléments hétérogènes ; *plus de hors champ* parce que tout est finalement devenu image, le son a conquis son cadrage ; *le faux-raccord* ; *l'écran noir ou blanc*, voire le monochrome de couleur, qui agit dans le film comme une ponctuation et comme une coupure ; et enfin ce qu'il appelle *l'acte de parole pur* indépendant de l'image visuelle, parole comme image sonore totalement autonome.

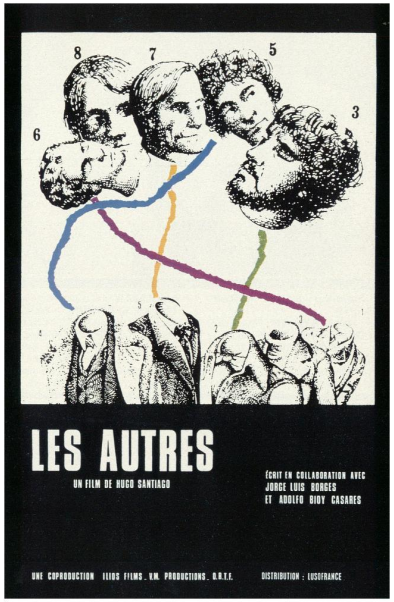
Deleuze fait aussi un rapprochement entre musique et cinéma. Il dit que dans le cinéma moderne, il n'y a plus d'accords parfaits et « résolus », mais seulement des accords dissonants, parce qu'il n'y a

plus d'harmonique de l'image, mais seulement des tons « désenchaînés » qui forment des séries. Il cite la fameuse formule de *Week-end* de Godard « *ce n'est pas du sang, c'est du rouge !* » qui signifie pour lui que le sang a cessé d'être une harmonique du rouge, et que ce rouge est l'unique ton du sang. Il finit par déduire que le cinéma moderne est atonal.
Sur tous ces points je ne peux qu'être d'accord avec lui ; il me semble que les films que nous réalisons, Sol Suffern-Quirno et moi, sont dans la continuité de ces acquis de la modernité cinématographique, et que, sur tous ces points, je suis convaincu qu'il ne faut pas céder, qu'il n'est pas nécessaire de revenir à un cinéma de *genre* par exemple, avec un retour à des tonalités particulières, comme par exemple le font certains films *néo-classiques*.

1. 3 Nouvelle narration

Deleuze identifie un troisième point qui marque la modernité cinématographique : il s'agit d'une nouvelle façon de faire et de penser la narration. Il remarque que dans les films modernes, la narration ne cesse de se modifier entièrement à chacun de ses épisodes, non pas d'après des variations subjectives, mais suivant des lieux déconnectés et des moments déchronologisés.
Il en tire évidemment des conséquences philosophiques et en déduit que, contrairement à la forme du vrai qui est pour lui unifiante et qui tend à l'identification d'un personnage, c'est la puissance du faux qui singularise ces films, puissance du faux qui n'est pas séparable d'une irréductible multiplicité. Il dit que dans ce cinéma, le « *je est un autre* » de Rimbaud a remplacé « *Moi = Moi* ».
Il fait donc pour cela une apologie de la puissance du faux, contre celle totalisante et cohérente du vrai. Le personnage privilégié pour lui de ce cinéma va être le faussaire, puisqu'il n'y a pas, par définition, de faussaire unique. Il y a toujours derrière un faussaire un autre faussaire ; la narration ainsi entendue n'aura pas d'autre contenu que l'exposition de ces faussaires, leurs glissements de l'un à l'autre, leurs métamorphoses. C'est ici que se joue une certaine errance des personnages des films modernes.

Je voudrais ici rendre hommage à un grand cinéaste, qui a été un ami et qui vient de décéder. Il s'agit du cinéaste Hugo Santiago. Hugo Santiago a fait une œuvre cinématographique très importante, et il se trouve que la sortie de son second film a été pour Deleuze l'occasion d'écrire son premier texte public sur le cinéma. Ce film qui a pour titre *Les autres* avait, en 1974, fait scandale et divisé la critique. Deleuze et d'autres personnalités importantes, comme Roubaud, avaient écrit des textes à l'époque de la sortie du film, qui ont été publiés dans une plaquette, pour soutenir cette œuvre.
Les autres est un film dont le personnage central est joué par plusieurs acteurs. Ce film a pour argument l'enquête d'un père sur les raisons de la mort de son fils. Après le début du film où l'on suit le fils au travers des bouts de vie, décousus et déconnectés, qui nous mènent jusqu'à sa mort, le père libraire entame sa recherche. Tout au long du film et au fil de son enquête, il va opérer des métamorphoses et se transformer en une série de personnages, sans pour autant que rien ne nous indique que c'est toujours de la même personne dont il est question. Il prend alors la forme d'un mage, d'un homme avec une baguette, d'un homme au miroir, et du fils lui-même, réincarné dans un nouveau personnage. Ces personnages se tressent les uns aux autres tout au long du film et constituent un sujet divisé et multiple. C'est le tressage,



à la fois de tous ces personnages, mais aussi des différents lieux du film sans liens les uns avec les autres, qui finalement constitue la véritable narration du film.

Il ne me semble pas, et sur ce point je m'écarterais de Deleuze, que le film de Hugo Santiago fasse l'apologie du faux, mais que, bien au contraire, il fait l'apologie de ce qu'est un sujet en vérité. Ce film laisse penser au contraire que ce qui fait un sujet, c'est justement cette capacité à s'émanciper de la clôture identitaire. Les derniers plans du film sont sur ce point admirables : la caméra, dans la rue, filme des gens inconnus ; elle passe d'un visage à l'autre en étendant ainsi ce personnage aux multiples visages, à l'inconnu qui passe, à l'humanité entière.

Les autres nous renvoie donc à une nouvelle subjectivité et nous invite à nous nouer d'une façon inédite à l'œuvre qui nous fait face. Bien que le scénario ait été écrit par Borges et Casares, il est évident que le propre de la narration moderne est de nous demander de faire un travail, de s'incorporer à un tressage de fils d'espace et de temps qui s'harmonisent en préservant l'hétérogène, et cela, séparément de la structure langagière sous-jacente aux images que constitue le scénario. C'est la façon qu'ont les images et les sons de se croiser, de permuter, de se transformer qui ouvre à la narration réelle du film. Il y a dans *Les autres* de Hugo Santiago des plans sonores qui tiennent par exemple une partie de cette narration et qui sont totalement détachés de ce que tiennent de leur côté les images et les autres paramètres du film. La narration cinématographique moderne doit donc être entendue comme une synthèse de tous les paramètres d'un film, qui inaugure de ce fait, une nouvelle sensibilité.

2. L'impasse deleuzienne : « le peuple qui manque »

Deleuze dit très clairement ceci : « *Nous ne croyons plus à un tout comme intériorité de la pensée, même ouvert ; nous croyons à une force du dehors qui se creuse, nous happe et attire le dedans. Nous ne croyons plus à une association des images, même franchissant des vides ; nous croyons à des coupures qui prennent une valeur absolue et se subordonnent à toute association*. » *Coupure* et *interstice* ont donc pour Deleuze clairement remplacé *association*.

Alors se pose pour Deleuze la question du peuple et de la politique et des rapports qu'ils entretiennent avec le cinéma. C'est précisément ici que je voudrais pointer l'impasse dans laquelle, me semble-t-il, un certain cinéma s'est fourvoyé. Il m'est indispensable de faire ce travail pour éviter de sombrer moi-même dans un certain *contemporanéisme,* qui je crois, est dans la poursuite directe de certaines thèses de Deleuze, plus ou moins détournées et qui se trouvent être paradoxalement en adéquation avec un certain libéralisme planétaire qui nous étouffe.

Alors voilà : dans *l'image-temps,* il y a un chapitre qui développe cette notion, très séduisante d'ailleurs, de *peuple qui manque*. Deleuze propose l'idée que, en ce qui concerne la question du peuple, ce qui distingue le cinéma classique du cinéma moderne, c'est que dans l'un, le peuple est *déjà là* et que dans l'autre *il manque*. Le paradigme du cinéma qui propose un peuple *déjà là* est évidemment le cinéma russe des années 20 ; Eisenstein, Vertov, Dovjenko, en sont les cinéastes phares, mais il y a aussi le cinéma hollywoodien des années 30, 40 ou 50 qui lui aussi s'adresse à ce peuple *déjà là*, et dont les cinéastes les plus représentatifs sont Vidor, Capra, Ford. Le peuple dans ces films, dit-il, est *réel* avant d'être *actuel*. Mais voilà,

pour Deleuze après l'avènement de nazisme et du stalinisme, le peuple au cinéma ne peut être le sujet réel d'un film que par son manque.

En somme pour Deleuze, un film moderne ne pouvant plus s'adresser à un peuple supposé *déjà là*, il ne peut alors que le *fabuler*, fabulation d'un peuple qui fasse signe vers une politique absente et à venir. Cette idée de *peuple qui manque* est une notion fréquemment reprise aujourd'hui par certains cinéastes et théoriciens, et qui a pour conséquence, me semble-t-il, de les amener à faire un mélange fâcheux entre *cinéma* et *politique*. À force de fabuler le peuple et la politique, ils en sont arrivés à penser que leurs productions théoriques ou leurs films sont eux-mêmes de la politique, ou, en tous les cas, en sont une partie décisive, voire première. Évidemment on peut se référer à la récente exposition de Didi-Huberman qui a eu lieu au Jeu de Paume, *Soulèvements,* mais aussi à son dernier livre *Peuple en larmes, peuple en armes* qui en est un parfait exemple et qui développe entre autres une reformulation de la notion deleuzienne de *peuple qui manque* en *peuple en appel*. Mais il y a aussi un collectif très en vogue, qui a pris lui, littéralement la décision de s'appeler *Le peuple qui manque*. Cette tendance générale destitue la politique de toute capacité réelle d'être une pensée autonome et productrice de vérité. Le peuple lui-même est finalement muselé, surplombé par des paroles d'artistes ou de philosophes plus ou moins bienveillants. Il faut bien le reconnaître, la politique est entrée dans un temps où elle est la plupart du temps assujettie à une esthétique.

Je vois donc là un point de butée de la modernité cinématographique. Elle n'a pas su, après sa période de coïncidence fructueuse avec l'événement 68 et les années rouges qui ont précédé et suivi, relever l'enjeu de l'égalité entre politique et cinéma. Dans une période intervallaire où le moins que l'on puisse dire c'est que la politique a perdu de sa puissance de frappe, le cinéma n'a pas su faire preuve d'une suffisante autolimitation.

Mais il y a un autre point, sur lequel il faut avoir une vigilance absolue pour ne pas s'enliser en lui, c'est la question de l'intime et du privé et de sa frontière avec la politique. Deleuze dit très clairement ceci : « *le cinéma classique n'a pas cessé de maintenir cette frontière qui marquait la corrélation du politique et du privé, et qui permettait par l'intermédiaire de la prise de conscience, de passer d'une force sociale à une autre, d'une position politique à une autre* ». Il dit aussi : « *Dans le cinéma politique moderne, où ne subsiste aucune frontière pour assurer le minimum de distance ou d'évolution, l'affaire privée se confond avec l'immédiat-social ou politique* », « *Il n'y a plus de ligne générale, c'est-à-dire d'évolution de l'ancien au nouveau, ou de révolution qui fasse un saut de l'un à l'autre. Il y a plutôt une juxtaposition ou une compénétration de l'ancien et du nouveau qui "*compose une absurdité*", qui prend "*la forme de l'aberration*".* »

En somme, il faut, pour lui, faire passer l'affaire privée dans le politique et l'affaire politique dans le privé, via ce qu'il appelle un *mise en transe* et une *mise en crise généralisée.* Il me semble que sur ce point, et je le dis d'emblée, il faille certainement rester absolument classique.

Il est clair que nous sommes en présence ici de ce qui fait aujourd'hui notre contemporanéité, et nous sommes obligés de reconnaître que Deleuze

avait su là anticiper sur ce qui allait arriver après lui. Il y a une abondance de films, de vidéos, d'objets audiovisuels, d'expositions, qui mélangent en permanence ce qui est de l'ordre du politique — mais qui en fait n'est, la plupart du temps, que du social — et ce qui est de l'ordre de l'intime. Nous avons à faire à une exposition permanente de l'intime par une exploration des limites ; cela produit des films qui, sous couvert de radicalité, sont la plupart du temps des faire-valoir idéologiques pour ce que l'on appelle les *identités de genres*, voire de *transidentité* appelée *Queer*. Abondent alors le cinéma féminin, le cinéma gay et lesbien, le cinéma de groupes minoritaires, le cinéma d'agitation de tous poils, le cinéma différent et expérimental, le cinéma d'installation et d'artiste. En somme un cinéma réduit à des données identitaires et assujetti aux particularismes.
Deleuze est sans concession ; il dit encore : « *le cinéma moderne ne peut plus se constituer sur une possibilité d'évolution et de révolution, comme le cinéma classique, mais sur des impossibilités : à la manière de Kafka : l'intolérable. Les auteurs occidentaux ne peuvent s'épargner cette impasse, à moins de tomber dans un peuple de carton-pâte et de révolutionnaires en papier*. » Lui même fait donc le constat et prononce la sentence fatale de cette impasse, et bute de ce fait sur la possibilité d'un nouveau cinéma capable de relever les enjeux de la modernité, c'est-à-dire d'être un cinéma réellement universel et pour tous, et capable de formaliser un peuple, au-delà de toute cadavérisation, de tout simulacre ou de tout fantasme.
Ce qui est le plus étonnant dans l'analyse de Deleuze, c'est qu'il destitue la politique de ses capacités de révolution, quand pourtant il les reconnaît pleinement dans le domaine de l'art et en particulier du cinéma. Le cinéma a fait sa révolution interne par l'avènement du cinéma moderne, mais la politique ne peut plus avoir comme catégorie subjective la révolution, elle ne peut plus, pour Deleuze, se révolutionner elle-même. Il y a encore une fois, dans cet abandon de l'idée d'une puissance d'invention politique, une volonté de mélange, jusqu'à l'absurde nous dit-il, qui en définitive donne une claire prédominance à *l'esthétique* sur la *politique*, et qui, nous sommes obligés de le constater, est une des caractéristiques d'une certaine pensée actuelle.
Entre la *politique de l'intime* et la *subjectivité politique* il faut savoir faire un choix. Entre la *politique* et *l'art*, il faut savoir mettre une frontière. Mais surtout, là où il est vrai qu'il n'est plus possible de penser la politique par l'unification d'un Parti par exemple, il n'y a pas de raison de céder sur la possibilité de penser le peuple. Nous ne sommes pas condamnés à la fragmentation et à l'éclatement, avec ses soulèvements ponctuels de minorités isolés, et leurs inévitables retombées dépressives qui, dans le creux de la vague, rêvent d'une convergence future de ces minorités dispersées.
Mais Deleuze poursuit : quand le peuple manque, c'est alors « moi » qui suis le peuple. C'est là, me semble-t-il, que le peuple s'éclate en une multiplicité infinie d'identités, même si ce moi est finalement lui-même rompu et ne cesse de s'échanger. Et c'est ce qui se passe dans les salles de cinéma, comme dans les salles d'expositions, où tout public est d'emblée atomisé en spectateurs plus ou moins émancipés.
Tout cela anticipait le devenir artiste du cinéaste, qui était d'ailleurs en germe dans la Nouvelle Vague avec sa *politique des auteurs*. Godard, des dizaines d'années après, regrettera ce mot d'ordre en disant que ce qui était important dans cette formule, ce n'était pas le mot *auteur* comme tout le monde l'a cru, mais le mot *politique*. Dans sa solitude et son isolement, ou bien à l'inverse noyé dans l'actuel et les mouvements sociaux, *l'artiste de cinéma,* voire *l'artiste multimédia* est capable d'exprimer des forces potentielles, d'être un agent collectif, un catalyseur de génie, fabulant un peuple à venir. Il y a là encore de mon point de vue, l'impasse d'une certaine évolution du cinéma, d'un coté l'auteurisme du cinéma d'art et d'essai subventionné, dont une des figures paradigmatiques pourrait être celle de Bruno Dumont, faisant sa carrière sur la mise en scène d'une négativité nihiliste, destinée à choquer le petit-bourgeois ; et d'un autre côté, la production audiovisuelle d'un formalisme technologique, voire, à l'inverse, d'un formalisme des corps archaïques - je pense par exemple aux films de Philippe Grandrieux. Deux tendances qui se confondent la plupart du temps

avec l'art contemporain et les installations vidéos transdisciplinaires.

3. Reprise d'une modernité cinématographique ?

Alors, que faire ? Comment reprendre cette modernité qui a su mener si loin l'art du cinéma avec ses inventions et ses exigences formelles ? Comment confronter notre pratique à la question du contemporain sans se fourvoyer dans les impasses de l'époque et en affirmant que le cinéma est capable d'universel et de toucher au *réel*, à égalité avec les autres arts, mais aussi avec la vraie politique d'émancipation ? Comment aller jusqu'à montrer que le cinéma est capable, avec ses processus propres, de formaliser *l'idée* d'un commun au-delà des simulacres de l'*actuel* ?

Pour cela, je n'ai pas d'autre solution que de prendre le risque encore une fois de parler de notre prochain film *Odyssée seconde* qui sera projeté lors de la semaine *Hétérophonies/68* en mai prochain. Ce film tente de faire tenir ensemble images sonores et images visuelles dans leurs autonomies, en y introduisant au sein même de sa narration un chœur, comme celui qui avait été inventé par le théâtre grec antique. Chœur qui tient dans ce film une place intermédiaire, qui se veut une forme de *figuration* de ce que le cinéma moderne avait matérialisé par la *fissure* entre les images. Une *figuration* donc de la dissonance pourrait-on dire, mais aussi figure collective d'une fissure.

Ce chœur, à la fois *hors-champ* et *dans le champ,* à la fois *sonore* et *visuel*, ayant une *voix in* et en même temps une *voix off*, se tenant entre la salle et l'écran, se propose finalement de tenir une place comparable à celle qu'il occupait dans le théâtre grec, entre la scène et le public, dans ce lieu singulier que l'on appelle *l'orchestra*. Mais, dans le cas de notre film, le chœur veut matérialiser une connexion paradoxale entre son et image, en même temps qu'il propose de *formaliser* la connexion d'un public avec le film lui-même.

C'est ce que j'appellerai pour l'instant la tentative d'une nouvelle forme *d'identification*. Là, où le cinéma classique inventait un point de vue spécifiquement cinématographique, qui incluait le spectateur par une identification puissante aux acteurs et au mouvement du film, cette identification en revanche n'aura rien de personnel et se proposera d'emblée comme collective. *Identification dépersonnalisée* d'un public à un chœur de gens, qui ne sont d'ailleurs pas des acteurs et qui pourrait aussi bien être constitué de personnes venues de la salle. Indentification qui serait une façon pour un public d'accepter simplement de se tenir dans ce lieu singulier et paradoxal qu'est une fiction cinématographique, accepter parce qu'ils savent, parce qu'ils sentent, que la fiction est parfois plus vraie que la réalité elle-même.

Je finirai alors par la vision de l'aveugle, celle de Tirésias qui dans *L'Odyssée* d'Homère profère l'oracle du point de cet aveuglement. Il annonce à Ulysse que son *voyage/errance* finira à Ithaque par le massacre des prétendants, mais qu'en définitive à ce moment son *enquête* ne fera que commencer puisqu'il devra repartir avec sa bonne rame et aller aussi loin que possible de la mer, jusqu'à ce qu'il trouve un peuple qui ne reconnaisse pas l'outil qu'il porte. Tirésias lui dit qu'alors le peuple sera heureux. Il me semble que la prédiction de l'aveugle nous propose une *errance* enfin *orientée,* une *errance seconde* non plus vers soi, ou vers chez soi, qui finalement n'était qu'une *errance désorientée* qui ne pouvait mener qu'au massacre. Cette nouvelle *errance* nous emmène vers l'inconnu, vers un autre que soi, qui peut orienter et créer la possibilité d'un renouveau.

Alors, comme le dit Deleuze, si la séparation, l'hétérogénéité radicale du son et de l'image trouvera son lieu commun situé à l'infini, il me semble nécessaire aujourd'hui de retourner ce point, comme on inverse une perspective d'icône. Le point infini, l'étrangeté maximum n'est plus dans l'ailleurs, dans la *préfiguration* d'un *peuple qui manque*, mais dans la salle elle-même constituée d'un public de cinéma *figurant* subjectivement un *peuple là*.

ATELIERS

Chœur parlé : *Poèmes-68*

Mathieu Bénézet : *L'Amour, l'amour* - I [1]

Qu'elle récite encore ce mot dont elle
est éprise Elle referma soigneusement
le livre dissimulée par la pénombre
C'était un tableau de chasse on distinguait
le Prince levant un vol de perdrix Je m'é-
tonne d'avoir vécu tant d'années occupé
d'imiter l'écriture du Prince Il se tenait
debout parmi ses lévriers fidèles et racés
Elle fit le geste encore de repousser
l'ouvrage à peine entamé Peut-être
manifestait-elle un appétit d'oiseau

René Char : *Buveuse* [2]

Pourquoi délivrer encore les mots de l'avenir de soi maintenant que toute parole vers le haut est bouche de fusée jappante, que le cœur de ce qui respire est chute de puanteur ?

Afin de t'écrier dans un souffle : « D'où venez-vous, buveuse, sœur aux ongles brûlés ? Et qui contentez-vous ? Vous ne fûtes jamais au gîte parmi vos épis. Ma faux le jure. Je ne vous dénoncerai pas, je vous précède. »

---

[1] *Histoire de la peinture en trois volumes* (1968)
[2] *Dans la pluie giboyeuse* (1968)

Raymond Queneau - *Cimetière oublié* [1]

Les morts révoltés
les morts syndiqués
sortent du cimetière
avec leurs crânes délavés

pas de prière
devant le calvaire
ils ne se sont pas agenouillés
les morts se sont révoltés

ils arrivent devant monsieur le maire
ils protestent, ils ont violemment protestés
qu'est-ce qu'ils voulaient ?
ils s'étaient syndiqués et le maire leur a parlé
colloque discours et rencontre au sommet
ça a duré toute la journée

les morts tenaient des propos de syndiqués
le soir le garde champêtre les a reconduits au cimetière
et puis il a fermé la porte
d'un quadruple tour d'une lourde clé.

depuis ce jour-là le cimetière est abandonné
on ne visite plus le cimetière

[1] *Battre la campagne*

Franck Venaille : « *C'était bon d'avoir trente ans…* » [1]

C'était bon d'avoir trente ans et de vivre à Paris où tant de femmes ressemblent à des Gromaire
de caresser des nuques devenues timidement amies
en prononçant des paroles sans suite sans fin ni importance
banales et sereines parfois même imprévues
au rythme de la locomotive du sang des hardiesses et des désespoirs fulgurants
qui faisaient tituber maudire et regretter, parfois pleurer
souvent pleurer et nous réfugier dans une indifférence factice
prête à laisser jaillir ce feu qui nous consumait
au premier sourire à la première parole simplement aimable
à ce geste de la main vers notre main notre bras sur notre épaule
à nous qui marchions dévoré de tendresse et d'envies contradictoires
C'était bon de rire avec elles de parler avec elles de souffrir avec elles
et de tenter sa chance sans louvoyer
de dire notre détresse et notre solitude
et d'appeler encore plus de détresse et plus de
solitude
déjà muré dans l'inextricable déchéance d'une vie aux espérances saccagées –

[1] *L'apprenti foudroyé* (1969)

SÉMINAIRE

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

Séance du 21 avril 2018

Au programme :

10h-13h – Joël Fallet : *« Révolution » en Mai 68 ?*

15h-18h – Cécile Winter : *« Révolution » dans la Révolution culturelle chinoise ?*

ACTUALITÉS

Mai 68 en 2018

« Six idées reçues sur Mai 68 »

(Catherine Vincent, Anne Chemin, Frédéric Joignot, Marion Rousset et Julie Clarini)
http://www.lemonde.fr/idees/article/2018/03/17/6-idees-recues-sur-mai-68_5272358_3232.html#DjTtsKUjfOCUfdXM.99

Un article intéressant paru dans Le Monde.
Il s'adosse à des travaux universitaires (historiens et sociologues). D'où que la dimension d'invention proprement politique et militante soit ici mal saisie. Mais cela rend d'autant plus significatif que ces poncifs puissent apparaître comme tels, de l'intérieur même d'un travail universitaire.

Au fil des célébrations, toute une mythologie s'est bâtie autour des « événements » de mai-juin 1968. Le point sur les nuances et rectifications que la recherche a apporté depuis une dizaine d'années.
Les travaux d'historiens et de sociologues apportent un regard neuf sur le mouvement qui a secoué la France en mai-juin 1968, et remet en cause nombre de lieux communs élaborés au fil des célébrations. Démonstration en six points.

Idée reçue n° 1 : il existe une « génération 68 »

Les jeunes révoltés de Mai 68 se seraient-ils tous convertis au néolibéralisme ? Ce lieu commun ne résiste pas aux recherches récentes. *« Un certain nombre de porte-parole autoproclamés ont construit cette idée de "génération 68" sur la base de leur devenir propre »,* estime la sociologue Julie Pagis. L'historienne Michelle Zancarini-Fournel relève des *« absences criantes »* dans ce récit : *« celle de la banlieue, de Nanterre et de ses libertaires pourtant à l'origine conjoncturelle du mouvement ; absence aussi des catholiques, des immigrés, des paysans et des OS* [ouvriers spécialisés] ». Cependant, précise l'historienne Ludivine Bantigny, *« il est possible de distinguer une singularité générationnelle. Il s'agit d'une "génération" plus à gauche que celles qui se sont socialisées avant et après »*

Idée reçue n° 2 : Mai 68 a marqué l'an I de la révolution sexuelle

« Jouissez sans entraves », tel est l'un des slogans de 1968. Mais si Daniel Cohn-Bendit a interpellé le ministre des sports sur les *« problèmes sexuels des jeunes », « la question de la sexualité n'a quasiment pas été abordée lors des assemblées générales dans les universités »,* affirme l'historienne Michelle Zancarini-Fournel, qui met en garde : *« Il faut distinguer les représentations qui se sont imposées au cours des décennies qui ont suivi 1968 et les pratiques réelles de l'époque. »* La parole sur le corps et la sexualité s'est libérée par la suite, peu à peu, notamment grâce aux mouvements féministes.

Idée reçue n° 3 : l'esprit de Mai 68 est dans ses slogans

Les formules politico-poétiques tracées sur les murs du Quartier latin ont orienté la vision d'une révolution placée sous le signe du refus de l'autorité, de l'individualisme, de la libération sexuelle, de l'éloge du présent. *« Les aphorismes ont tellement fasciné les lettrés – journalistes, écrivains, commentateurs –,* explique le politiste Boris Gobille, *qu'ils ont jeté dans l'ombre le Mai des ouvriers et des employés. Ils ont contribué à faire oublier le côté "mouvement social", qui est pourtant une dimension majeure de 68. »* En outre, avance l'historienne Michelle Zancarini-Fournel, *« ces slogans ont été instrumentalisés par la droite et l'extrême droite pour former une image repoussoir de 68 ».*

Idée reçue n° 4 : le mouvement a été essentiellement parisien

« Quasiment l'ensemble des villes universitaires de province qui est touché par le mouvement, avec des chiffres qui, proportionnellement à leur population étudiante, sont comparables à ceux de Paris », résume l'historienne Michelle -Zancarini-Fournel. Très vite, le mouvement dépasse le cadre estudiantin. Le 8 mai, les neuf départements de Bretagne et des Pays de la Loire manifestent : plus de 100 000 personnes défilent dans les villes. Le 13 mai, jour de grève générale, des manifestations monstres ont lieu un peu partout dans le pays. Jusqu'au 16 juin, la France entière vivra au rythme des- grèves et des occupations.

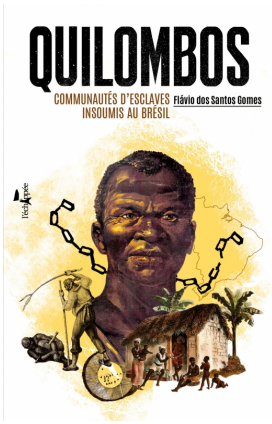
Idée reçue n° 5 : il n'y a pas eu de violences policières en Mai 68

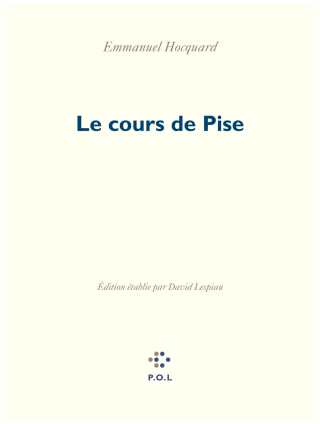
« La thèse développée après coup d'une police responsable, pleine de sang-froid, à la violence contenue ne correspond pas à la réalité », affirme le sociologue Fabien Jobard. Car si l'usage des armes à feu a été exceptionnel pendant les événements, les forces de l'ordre se sont livrées à de nombreuses exactions. Les manifestations étudiantes sont réprimées sans ménagement : robes déchirées, coups au ventre, grenadage à tir tendu… Après le 30 mai, les forces de police interviennent dans plusieurs usines. Le 6 juin, les half-tracks des CRS enfoncent de nuit les grilles de l'usine Renault de Flins (Yvelines). Le 9 juin, elles entrent en force dans l'usine Peugeot de Sochaux (Doubs). De graves violences suivent. Selon la plupart des historiens, sept personnes sont mortes au cours des manifestations de mai-juin 1968.

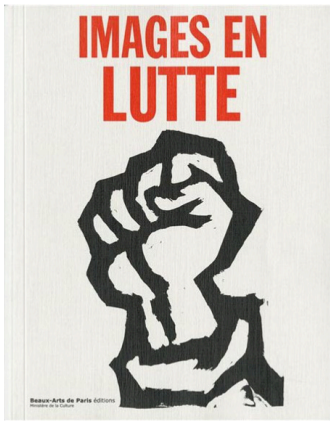
Idée reçue n° 6 : entre étudiants et ouvriers, la jonction n'a pas eu lieu

Le désir de « jonction » exprimé par les étudiants, leur emprunt des signes de l'agitation ouvrière (drapeaux rouges et barricades), leur slogan *« Les étudiants avec les travailleurs »,* ont prêté le flanc à une ironie mordante – fantasmes de petits-bourgeois. Cela participe pourtant d'un *« déni »*, expliquent les historiens Xavier Vigna et Michelle Zancarini-Fournel : ce lieu commun a servi à occulter *« les "rencontres improbables" entre acteurs sociaux habituellement séparés dans leurs espaces de vie et de travail, ce passage de frontières et ce décloisonnement de l'espace social qui ont marqué le moment 68 »*.

Parutions







Histoire

Flávio dos Santos Gomes : Quilombos. Communautés d'esclaves insoumis au Brésil

(Éditions l'Échappée, 2018)

Traduit du portugais (Brésil) par Georges Da Costa

Au Brésil, dès le XVI^e^ siècle, des esclaves noirs se libèrent et fondent des communautés marronnes, appelées quilombos*. Ces républiques libres et auto-organisées repoussent les nombreuses attaques des colons et deviennent, pour plusieurs siècles, le symbole de la résistance aux régimes esclavagistes.*

Loin d'être isolés, les quilombos *conservent des liens forts avec les esclaves restés prisonniers, mais aussi avec les paysans, les taverniers ou les colporteurs. Malgré leurs différences de taille – celui de Palmares a compté des milliers de membres –, de mode d'organisation, d'origine ethnique – on y trouve aussi des Indiens, des métis, des Européens en rupture de ban… –, de pratiques culturelles et de système économique, ils constituent tous des territoires autonomes au mode de vie communautaire.*

Ce livre, écrit par l'un des meilleurs spécialistes brésiliens, retrace l'histoire des quilombos*. En décrivant les conditions de leur naissance et de leur multiplication dans de nombreuses régions du Brésil, la vie de leurs habitants et leurs combats, il nous permet de comprendre leur résistance au temps et la persistance de leurs descendants à lutter pour leurs droits, encore aujourd'hui.*

Images en lutte. La culture visuelle de l'extrême gauche en France (1967-1974)

(Beaux-Arts de Paris, 2018)

Avec comme point de départ l'histoire de l'Atelier Populaire et les affiches de Mai 68, l'exposition examine la culture visuelle de l'extrême gauche entre 68 et 77.

Catalogue de l'exposition Images en lutte - La culture visuelle de l'extrême gauche en France (1968-1974), présentée au Palais des Beaux-arts, Paris (21 février - 20 mai 2018).

Les années 1968 en France sont le théâtre d'une formidable production visuelle, portée par les utopies révolutionnaires. Pendant cette période (1968-1974), militants et artistes d'extrême-gauche œuvrent pour inventer de nouvelles formes d'expressions visuelles en lien avec les luttes collectives. Images en lutte raconte cette extraordinaire rencontre entre l'art et la politique qui débute et se referme à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris, de l'Atelier Populaire en 1968 aux réunions du FHAR et du MLF en 1974.

Cet ouvrage s'ouvre par les affiches de l'Atelier Populaire et présente pour la première fois de nombreux projets ainsi qu'un reportage photographique sur l'occupation de l'Ecole. Des dossiers sont consacrés aux luttes, aux soutiens, aux révolutions, à la libération sexuelle... Il rassemble des peintures, des photographies, des sculptures, des installations, des revues, des tracts, des affiches politiques, des extraits de films et des photographies relatifs à ce moment d'agencements singuliers.

Précieuse documentation sur les affiches de Mai 68 : près d'un millier sont ici reproduites.
La documentation se poursuit jusqu'en 1974, mlaheureusement en privilégiant, selon la doxa officielle – "*fin des rêves et des égarements !*" – les orientations qui ont abandonné la politique révolutionnaire, et tout spécialement la plus irresponsable d'entre elles : la *Gauche prolétarienne.*
Où l'ignorance devient alors bêtise (puisque, par exemple, l'UCFml est présentée comme issue du PCMLF).

Guillaume Cuchet : *Comment notre monde a cessé d'être chrétien. Anatomie d'un effondrement*

(Seuil, 2018)

Le recul du catholicisme en France depuis les années 1960 est un des faits les plus marquants et pourtant les moins expliqués de notre histoire contemporaine. S'il reste la première religion des Français, le changement est spectaculaire : au milieu des années 1960, 94 % de la génération en France étaient baptisés et 25% allaient à la messe tous les dimanches ; de nos jours, la pratique dominicale tourne autour de 2% et les baptisés avant l'âge de 7 ans ne sont plus que 30%. Comment a-t-on pu en arriver là ? Au seuil des années 1960 encore, le chanoine Boulard, qui était dans l'Église le grand spécialiste de ces questions, avait conclu à la stabilité globale des taux dans la longue durée. Or, au moment même où prévalaient ces conclusions rassurantes et où s'achevait cette vaste entreprise de modernisation de la religion que fut le concile Vatican II (1962-1965), il a commencé à voir remonter des diocèses, avec une insistance croissante, la rumeur inquiétante du plongeon des courbes.

Guillaume Cuchet a repris l'ensemble du dossier : il propose l'une des premières analyses de sociologie historique approfondie de cette grande rupture religieuse, identifie le rôle déclencheur de Vatican II dans ces évolutions et les situe dans le temps long de la déchristianisation et dans le contexte des évolutions démographiques, sociales et culturelles des décennies d'après-guerre.
Guillaume Cuchet est professeur d'histoire contemporaine à l'université Paris-Est Créteil. Il a notamment publié Penser le christianisme au XIXe siècle. Alphonse Gratry (1805-1872) *(Presses universitaires de Rennes, 2017).*

Ce livre veut prendre mesure sociologique de l'effondrement du catholicisme en France à partir des années 60. Ce faisant, il documente la situation de ce pays autour de 1968, mettant en parallèle l'effondrement des maillages catholique et communiste (PCF) de la société française (en particulier de la jeunesse : patronages, etc.)
Ses principales thèses sont les suivantes.

- Il y a bien eu rupture (et même krach) et son point de départ est clairement 1965, donc avant 1968.
- Cette rupture est une rupture de pente : elle précipite un lent déclin qui, par bien des points, remonte à la Révolution française.
- Cette rupture s'est produite à la faveur de Vatican II, avant donc Mai 68 et avant l'encyclique *Humanæ vitæ* (proscrivant la contraception en juillet 1968).
- Le concile Vatican II (1962-1965) n'a pas provoqué la rupture mais a déclenchée la révolution quelle prétendait éviter (comme les États généraux ont pu le faire dans la France de 1789 – voir Alexis de Tocqueville : *une institution de ce genre n'est jamais aussi fragile qu'au moment où elle entreprend de se réformer*).
- L'effondrement d'un tel système, avec si peu de résistances, indique qu'il était, probablement, sérieusement miné de l'intérieur.
- L'évanouissement subit et quasiment sans commentaire de l'antique prédication sur « les fins dernières » (le salut se jouant au carrefour d'un paradis et d'un enfer…) est malgré tout un événement fondamental qui reste encore très mystérieux.

Littérature

Jacques Darras : *Réveil d'une matrice poétique*

(La Nouvelle Revue Française, janvier 2018)

Il s'agit ici d'un simple article, isolé dans un numéro éclectique.
Pour suggérer son intérêt pour nous, voici son entame :

« *Qu'est-ce qui fait que la poésie française contemporaine donne l'impression de ne pas avancer ? Rares sont les poètes qui se posent la question. Je me la pose. Je ne peux pas ne pas me la poser. Je lis la poésie française contemporaine, je pratique la langue française d'aujourd'hui en poésie.*

On pourra toujours me dire que mon insatisfaction, ma frustration correspondent à une crise de confiance dans mon propre parcours. On pourra me l'objecter mais je ne le crois pas. Je pense sincèrement que mon sentiment dépasse de très loin ma personne. »

La suite de l'article n'en traitera que de biais : via l'exploration du souple vers de Shakespeare et l'octosyllabe dans la poésie médiévale en langue d'oïl, ici centrée sur Arras.

Et voici sa conclusion :

« *Serait-ce une non-réflexion historique sur la prosodie qui aurait conduit la poésie française contemporaine à donner l'impression d'immobilisme que nous posions au commencement ? Je ne suis pas loin de le penser. De là ce réveil organisé par nos soins de la "matrice arrageoises". Non pas aux seules fins de renouer directement avec l'octosyllabe, certes, mais pour relancer la "forme vers" dans la direction d'un élan voire, osons le mot ! d'une certaine allégresse. […] Je crois en premier lieu à l'intelligence de la posée, à sa vision stratégique du monde où elle se trouve. Je ne crois pas moins à son aveuglement, à certaines époques, à sa propre force d'inertie, qu'elle aime aujourd'hui à baptiser "modernité". Rupture pour rupture, je me réfère volontiers au passé par souci d'exemplarité*. »

Emmanuel Hocquard : *Le cours de Pise*

(P.O.L, 600 p. , 2018)

« *Emmanuel Hocquard enseigne régulièrement à l'École des Beaux-Arts de Bordeaux entre 1993 et 2005. Il y donne des "leçons de grammaire" dans un atelier de recherche et de création intitulé d'abord* Langage & Écriture *puis* Procédure, Image, Son, Écriture (P.I.S.E.) *en 1999. À partir de 1998, un ou plusieurs volumes photocopiés réunissent chaque année les textes qu'il élabore ou agence en vue de ces cours (à côté de textes d'autres enseignants, de travaux et de correspondances des étudiants, d'extraits de livres et de journaux, de reproductions iconographiques). Ces conducteurs écrits pour les interventions, ces lettres aux étudiants (individuelles et partagées ou collectives), ces textes de création... vont reprendre, développer, réarticuler les notions et les concepts que l'on trouve dans les livres d'Emmanuel Hocquard ; le tout traversé de citations et d'extraits, d'anecdotes, de points de grammaire, de récits personnels... L'ensemble qui s'est constitué là, dont les pièces se sont peu à peu ajoutées mais aussi dupliquées et réagencées sur plusieurs années, dessine une forme entre théorie et approche pragmatique de l'écriture ; une forme en mouvement qui relève à la fois d'une poétique et d'une éthique. C'est cette forme que nous avons tenté de saisir, dans ce livre*.» *David Lespiau*.

« *Notre travail porte tout entier sur le langage tel qu'il existe, tel que nous le pratiquons quotidiennement :* le langage ordinaire. »
On notera au passage que les deux philosophes de référence de l'auteur sont Wittgenstein et Deleuze.

Livre stimulant pour tous ceux qui aiment la grammaire. Par exemple :

- « *Il n'y a pas trente-six façons de dire "Je t'aime", alors qu'il y a trente-six mille façons d'aimer. C'est ça qui est fatigant en poésie, dans la très grande majorité des cas. Chacun prétend exprimer une expérience unique, inouïe, exceptionnelle, extraordinaire, et tous le font de la même*

manière, avec les mêmes mots, les mêmes images. Pour sortir des sentiers battus, ils usent alors de métaphores, c'est-à-dire substituent d'autres mots aux mots habituels. L'ennui avec les métaphores, c'est que ce sont des clichés (et tous les clichés se ressemblent). Au lieu de clarifier les choses, elles les diluent dans d'ahurissantes approximations. Quand vous comparez vos sentiments pour votre amie à ceux que vous inspirent une gazelle, ou un palmier, c'est d'un animal ou d'un arbre que vous parlez , pas de votre amie. »

- « *On peut dire* je dors, je respire, je marche *;* je *est sujet grammatical des trois verbes ; grammaticalement, on a donc la même chose ; mais logiquement on a des conclusions très éloignées : dire* je dors *est un non-sens puisque pour parler, il faut être éveillé ;* dans je marche*,* je *est bien sujet de l'action de marcher ; quant à* je respire*, puisque je respire presque à mon insu,* je *ne peut être le sujet comme il l'est dans* je marche*.* »

Jean-Christophe Bailly : *Un arbre en mai*

(Seuil, 2018)

« Mai 68 fut une convergence, c'est comme si des milliers de petites rigoles avaient abouti au même point, formant un lac d'impatience qui ne pouvait que déborder. »

En 2004, à la suite de la publication de Tuiles détachée*s qui était un récit autobiographique, Jean-Christophe Bailly avait commencé la rédaction d'un texte personnel sur les événements de mai 68 qu'il n'avait pas achevé alors. Il le reprend aujourd'hui, en ajoutant des notes, des précisions et une postface.*

On ne trouvera pas dans ce texte les réunions syndicales étudiantes, ni les AG dans les amphithéâtres, ni les bagarres, ni les distributions de tracts devant les usines, ni le calendrier précis des événements. Jean-Christophe Bailly nous propose plutôt un récit personnel presque à demi-rêvé, des images resurgies de sa mémoire, cinquante ans après : le regard d'un jeune étudiant de Nanterre sur ces événements qui ont marqué la France.

T X T - Le retour

Le groupe TXT (1969-1993) fut une communauté d'amitiés que liaient surtout des différences, affirmées par la singularité des écritures. Elle a duré au delà des conflits, des démissions, des cessations d'activité — de la visibilité elle-même.

Cette communauté dormante (d'un seul œil) s'est retrouvée fin 2017. Idée (défi ? gag ?) : reconstituer la ligue, avec quelques invités, pour l'«action restreinte» d'un TXT 32. Vingt-cinq ans après le 31. Un demi-siècle après le joli mai à la suite duquel la revue fut créée ; cinquante ans après ces événements de 1968 dont les significations ne cessent de s'étendre et de se contredire — surtout de contredire le monde tel qu'il est devenu.

TXT 32 paraîtra fin mai 2018.

Il est possible de souscrire au prix de ***13 €*** *l'exemplaire (au lieu de 15 €) en retournant le bulletin ci-dessous accompagné d'un chèque :*

Nom……..
Adresse……
Commande ……. ex. de TXT n° 32
Total de la commande……..
Date et signature :

Bulletin à renvoyer à Jacques Demarcq, 2 rue Paul-Bert 92240-Malakoff

Photographie

Agnès Pataux : *Aller, être et dire*

Exposition d'un ensemble de photographies (prises entre 1984 et 2017) intitulée « *Aller, être et dire* »
17 mars au 27 mai 2018, Salles Jean-Hélion du Centre culturel Nicolas-Pomel, Place de Verdun, Issoire (63).
Entrée libre du mardi au dimanche (14h-18h) et le samedi (10h-12h30 & 14h-18h).
Renseignements 04 73 89 07 17 / 04 73 89 25 57
https://www.issoire-tourisme.com/en/event/exposition-aller-etre-et-dire-de-lartiste-agnes-pataux

Agnès Pataux est née en France en 1957.
À côté de son travail d'institutrice, elle développe très tôt son intérêt pour la photographie.

« *Toute vie [humaine] est une vie. Il est vrai qu'une vie apparaît à l'existence avant une autre vie, Mais une vie n'est pas plus "ancienne", plus respectable qu'une autre vie. De même qu'une vie n'est pas supérieure à une autre vie.* »
Charte du Mandé (XIII°) - confrérie des chasseurs Donsow (Afrique de l'ouest).

« C'est par le choix du format carré d'un modeste Yashica Mat 6x6 que je suis devenue photographe. L'image s'y structure sans échappatoire. L'inébranlable stabilité du carré offre un cadre à l'image en recherche d'éternité.
Le noir et blanc, ma seule pratique, ne retient pas les fugaces variétés de teintes des saisons. Comme la littérature à ses lecteurs, il propose au spectateur une "lecture entre les lignes".
La photographie comme témoin irrécusable de la subjectivation d'une réalité admirée. »

« Mes photos sont des portraits. Portraits figés dans leur gravité. Images de lieux et d'individus ayant une identité propre, qu'il m'importe d'isoler pour la faire échapper à l'anecdote et l'investir ainsi d'une portée emblématique intemporelle.
Mes photographies ne poursuivent qu'un seul sujet qui s'articule dans le rapprochement de portraits et de paysages, qu'ils soient d'Irlande, d'Afrique ou d'ailleurs. Montrer ce qui est. Montrer la matière de ce qui est à défaut d'en connaître le sens.
Il s'agit donc de révéler, sans les trahir, ces paysages majestueux comme ces êtres à la fois dignes et vulnérables qui m'émeuvent, me troublent et suscitent mon admiration. Ces êtres qui vivent et persistent dans des conditions exigeantes.
La photographie est pour moi une manière d'appréhender le monde et de m'y situer.Si le propos de l'artiste est d'exprimer l'incommunicable, la tâche que je m'assigne est, selon le dire du photographe August Sander, "voir, observer, penser" à moins que ce ne soit, selon celui du philosophe Alain Badiou, "aller, être, et dire". »

« Pour moi le choix technique fut décisif. J'utilise un appareil que j'affectionne particulièrement parce que modeste et correspondant, je l'ai compris en le choisissant, à une posture qui me convient. Si je perçois beaucoup de ce qui se passe autour de moi –conversations, attitudes, mimiques – j'ai constaté que je n'étais pas douée pour le saisir en une photo instantanée qui, pour être bonne à mes yeux, doit dépasser l'anecdote. Par conséquent vous ne me rencontrerez pas, partout et en toute circonstance, avec un appareil en bandoulière. Je travaille presque exclusivement sur trépied, ce qui me permet de me poser avec mon sujet, et m'évite aussi de trembler parce que trop émotive. Par ailleurs je n'aime pas le format allongé du 24x36

alors que je suis à l'aise à construire mes images dans la rigueur qui est celle du format carré. J'utilise un appareil dont je ne peux changer l'objectif, avec une visée par le haut. C'est donc à moi de me mettre en situation, d'aller au devant du sujet avec lequel je ne perds pas le contact n'étant pas caché par l'appareil : nous pouvons ainsi nous regarder droit dans les yeux, ce qui n'est possible qu'avec consentement mutuel. »

« *Si la tendance de l'époque est, je le déplore, d'avoir un projet, de savoir et de dire comment on va le réaliser puis l'évaluer, c'est pour ma part rétrospectivement que je peux formuler le pourquoi et le comment de ce que j'ai fait. Notamment par les photos qui en témoignent. Je suis une intuition. Je vais, je le comprends maintenant, au devant d'une rencontre, d'une énigme… « Et plus si affinité ». Ce qui m'attire vers l'autre c'est sa particularité, sa différence, mais aussi ce qu'il a de semblable, ce que nous avons en commun. Ce qui amène nécessairement un retour sur soi-même par le passage à l'altérité. De nature anxieuse, en quête de sens et de ravissement, je me plais dans des paysages austères, grandioses dont la force et l'immensité apaisent mon désarroi et le ramène à de justes proportions. Comme on peut le voir dans mes photos, j'ai souvent fréquenté le tranchant de la falaise. Ces territoires sont peuplés par des civilisations remarquables. J'y rencontre des êtres qui vivent et persistent dans des conditions rudes et exigeantes, qui m'émeuvent, suscitent mon admiration et qui de surcroît m'accueillent. Ce que je vis fréquemment comme un véritable privilège. Je m'assigne alors la tâche d'en témoigner, d'en révéler sans la trahir quelque chose d'une vérité. Bien entendue subjective*. »

« *Bien sûr je m'intéresse, de plus ou moins près, à la photographie contemporaine et à l'art contemporain en général. J'ai des sentiments très mitigés à ce sujet. Lorsqu'un galeriste auquel je montrais mes photos me dit en guise de non-recevoir « Nous cherchons de la photographie contemporaine » j'eus envie de lui demander de me pincer pour qu'il admette que j'étais bien là en face de lui, vivante et pas encore dans la tombe. Même si je savais très bien ce qu'il voulait dire. Je suis tout à fait consciente que mon travail est très classique. Depuis que nous sommes au XXIe siècle, je vais jusqu'à dire que je ne suis pas même une photographe du XXe siècle mais du XIXe siècle. Je constate souvent des parentés entre mes photos et celles des débuts de l'histoire de la photographie. Cela tient aussi à mes sujets. Peut-on encore au XXIe siècle photographier comme le faisait Curtis ? Pendant une bonne vingtaine d'années ce fut la photo plasticienne puis les installations, souvent au moyen de la vidéo, qui occupèrent le devant de la scène. Maintenant c'est l'ère de la photo numérique qui permet le virtuel. Je reconnais que dans un tel contexte j'ai souffert un certain temps de me sentir obsolète. Il me semble que les choses sont peut-être en train de changer et qu'il y a maintenant de la place pour une variété de formes d'expression. A moins que ce ne soit parce que j'ai rencontré malgré tout des gens qui s'intéressent à ce que je fais. Le principal pour moi est, je m'en rends compte, de continuer à prendre, si possible, de bonnes photos. Travailler en fonction de ce que je suis et non en me préoccupant de me situer dans l'histoire de l'art.*
Je peux être irritée par l'art contemporain lorsqu'il consiste à fabriquer de l'art. Lorsque le créateur, ce qui est fréquent en occident, prend la posture de l'artiste. Je lui reproche d'être trop souvent excessivement narcissique. »

La Commune Aubervilliers

La Commune
centre dramatique national
Aubervilliers

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

Au programme d'avril

F(l)ammes

de et mis en scène par Ahmed Madani
du 9 Avril au 11 Avril 2018

Ce sont dix jeunes femmes expertes de leur quotidien et de leur féminité. *F(l)ammes*, c'est le spectacle d'Ahmed Madani qui poursuit le travail entamé dans *Illuminations*, où de jeunes hommes battaient en brèche les représentations qui les épinglent, et la supposée dangerosité des « zones sensibles ». Ces jeunes femmes de banlieue, elles se cherchent, se racontent et s'interrogent sur leurs identités. Et ce n'est plus un discours sociologique tenu sur elles, mais une réflexion à la première personne, par des jeunes issues des quartiers populaires qui savent très bien quoi penser de leur position dans la société. Que puis-je faire (de mon héritage) ? Que m'est-il permis d'espérer (dans ce monde, où je suis sans cesse reconduit à mon « origine » ethnique) ? Les stéréotypes paternalistes et xénophobes sont ici joyeusement démontés, et ce, du point de vue féminin. Qui est explosif. De la question du voile à celle de la coiffure afro, elles s'affirment envers et contre tous ceux qui voudraient les mettre en position de minorité. Et leur affirmation est aussi l'occasion d'explorer la mémoire, collective et contrastée, des générations marquées par la colonisation. Une exploration où l'intime donne voix à l'histoire, pour mieux espérer l'avenir.
avec Anissa Aou, Ludivine Bah, Chirine Boussaha, Laurène Dulymbois, Dana Fiaque, Yasmina Ghemzi, Maurine Ilahiri, Anissa Kaki, Haby N'Diaye, Inès Zahoré

Divers

Séminaire *mamuphi*, 7 avril 2018 (Ircam, Paris)

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

Atelier Galois : *Enquête mamuphique sur la théorie de Galois*
Mathias Béjean et François Nicolas)

Née en 830, l'algèbre se retrouve, mille ans plus tard, radicalement enlisée au point que les plus grands mathématiciens de l'époque (Lagrange et Cauchy) déclarent la fin d'une discipline saturée et conseillent de tourner la page.
L'impasse est la suivante : l'équation algébrique formalise une fracture, de part et d'autre du signe « = », entre inconnue et connu *en vue de la réduire* (c'est-à-dire de connaître l'inconnue). Or il va très progressivement s'avérer que l'équation ne peut, au-delà du degré 4, être réduite avec ses moyens propres (c'est-à-dire *par radicaux*) : ainsi l'algèbre ne peut résoudre sa faille par les ressources qui l'ont constituée. Mieux : Abel démontre que cette impuissance est une impossibilité et donc que l'équation algébrique, qui définit un petit collectif de nombres (ses « racines »), ne pourra, la plupart du temps, arriver à les déterminer individuellement. Si l'algèbre s'avère n'être qu'une machine à transformer des individus inconnus en collectifs d'anonymes, à quoi bon ?
C'est le moment (1830) où entre en scène le Parsifal de l'algèbre, le très jeune Galois qui réinvestit d'un œil entièrement neuf l'impasse de l'algèbre classique. En explorant minutieusement *les conditions d'impossibilité* pour la résolution des équations algébriques, il dégage la dynamique sous-jacente qui préside au partage possible/impossible : l'impossibilité devient ainsi circonstanciée, relative à la situation dans laquelle l'équation s'enracine (son « corps de rationalité ») ; et si l'on ne peut déterminer individuellement les éléments du collectif défini par l'équation, c'est parce que la forme statique de l'équation n'avoue pas la dynamique secrète dont elle procède. Galois dégage ainsi *la dynamique de groupe* (groupe de symétries) qui rend possible/impossible le passage d'une statique de départ (l'équation) à une statique d'arrivée (la formule par radicaux).
Ce faisant, Galois, loin d'abandonner ou de déconstruire l'algèbre, l'étend à de tout nouveaux horizons que, deux cents ans plus tard, la mathématique la plus contemporaine n'a de cesse d'explorer. Ici l'algèbre classique, confinée à la statique des équations résolubles, n'est ni détruite ni délaissée :

elle devient une survivance enclavée, un musée pédagogique, cette réserve historique qu'on fait visiter aux lycéens pendant que l'algèbre moderne, elle, se déploie en dynamiques de groupes dont les bonnes vieilles formules par radicaux ne figurent plus que de rares photos instantanées.

Pour nous mamuphistes, qui ne sommes pas tous des « *working mathematicians* », enquêter aujourd'hui sur cette théorie de Galois, c'est bien sûr comprendre comment opère cette nouvelle dynamique, mais c'est surtout comprendre comment l'algèbre moderne a pu ainsi se dégager de l'algèbre classique : comprendre les pas, les audaces, les déplacements et les renversements qui lui ont permis de ressaisir dynamiquement l'impasse classique au point même de ses conditions d'impossibilité, comprendre les décisions prises pour ajouter quelque point à la situation dans laquelle le problème classique s'était enraciné pour finalement s'y ensabler et pour ainsi la révolutionner de l'intérieur (avec, en son cœur, cette adjonction-extension que Galois invente pour ce faire).
Cette constitution d'une orientation moderne au long cours est, pour nous aujourd'hui, du plus grand intérêt, en un temps où de nouveaux interdits (de Kant à Adorno en passant par Wittgenstein) prétendent élever chaque impuissance à la hauteur d'un impossible pour mieux décréter la fin des politiques d'émancipation (surgies au sortir de 1830), la fin de la musique écrite (inventée il y a mille ans exactement), la fin du poème, la fin de la métaphysique, *ad libitum*…

La présentation des principaux résultats de cette enquête mamuphique se déroulera en cinq temps :
1. historique de l'équation polynomiale au principe de l'algèbre classique ;
2. situation et problématisation de l'algèbre autour de 1830 ;
3. théorie de Galois (version de base pour équations quintiques) : on suivra ici le livre de Ian Stewart (*Galois Theory*) ;
4. théorie de Galois (version généralisée et abstraite) : on suivra ici le cours ENS d'Olivier Debarre et Yves Laszlo [1] ;
5. conclusions et perspectives mamuphiques de travail.

Chemin faisant, on abordera les points suivants :
- Pourquoi, dans « la langue polynomiale », le pluriel ne commence-t-il vraiment qu'avec le 5, quand il commence en français avec le 2, en grec (après le duel) avec le 3, et en langue Sakao (après le duel et le triel) avec le 4 ?
- Comment cette théorie articule-t-elle quatre types de structures : les corps (de nombres), les anneaux (de polynômes), les groupes (de symétries) et les espaces vectoriels (d'extensions) ?
- Quel rôle joue, en toute cette affaire, la division de la même *expression* polynomiale P en une *fonction* P(x) et une *équation* P(x)=0 à partir du moment où $P(x)=\prod(x-R_i)$ met au jour que la fonction P(x) mesure la différence synthétique de x aux racines R_i de l'équation ?

[1] https://www.coursera.org/learn/theorie-de-galois

- Parmi les nombreuses propriétés polynomiales mises en œuvre par cette théorie, quelles sont celles qui sont *relatives* (au corps de définition) et celles qui constituent des invariants *absolus* ?
- Pour ce faire, comment, en chaque circonstance, mesurer le réel d'un produit à ce qui l'annule et le réel d'une transformation à ce qu'elle ne transforme pas ?
- Comment la théorie circule-t-elle entre les quatre continents mathématiques d'alors : arithmétique, géométrie, algèbre et analyse ? On examinera à ce titre quelques démonstrations articulant algèbre et arithmétique, algèbre et géométrie, algèbre et analyse.
- Comment l'adjonction-extension inventée par Galois devient-elle l'opérateur d'une mutation décisive : de l'ancienne *fonctionnalité* classique (ici polynomiale) vers la nouvelle *fonctorialité* moderne (ici entre corps et groupes) ?
- Qu'en est-il d'une dialectique mathématique entre la rationalité d'une définition et la calculabilité d'une détermination ? Comment la connaissance de l'inconnu se divise-t-elle ainsi en une *solution* (définissant la dynamique du groupe inconnu) et/ou une *résolution* (déterminant l'identité statique de l'individu inconnu) ?
- Et, ce faisant, quelle transfiguration du désir algébriste, quels renoncements locaux pour quelle résurrection globale ?