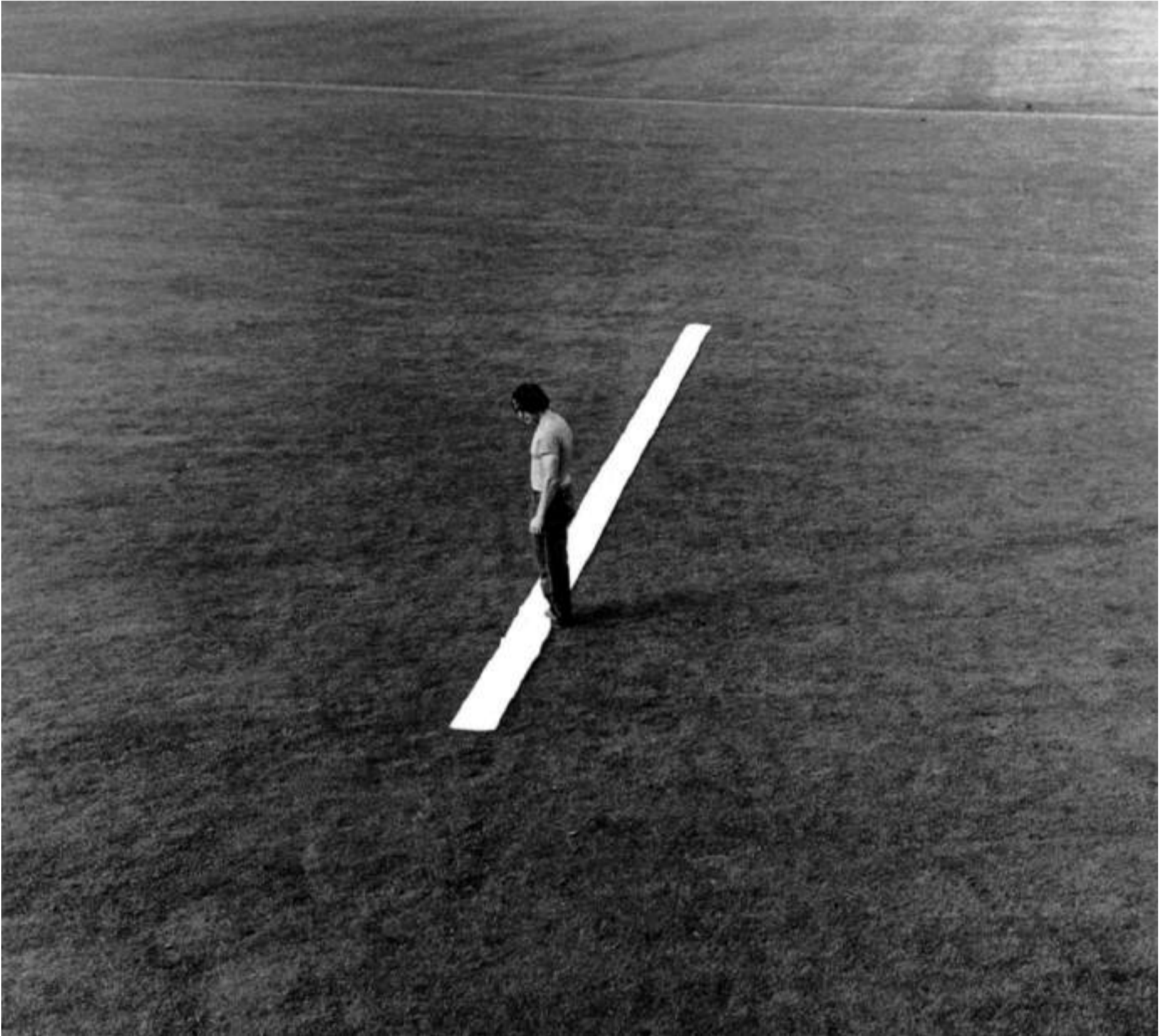




**l'être
lieu**

4
édition
novembre 2013

à distance



Franz Erhard Walther, Photographie N°39; activation du Werksatz, 1963-1969.
© Courtesy Timm Rauter et Franz Erhard Walther Foundation, Fulda / Adagp Paris, 2010.

“ La route poignardait l’horizon, le faisant saigner d’une incandescence ensoleillée. On ne pouvait s’empêcher d’avoir l’impression d’effectuer une randonnée sur un couteau couvert de sang solaire. Comme il tranchait dans l’horizon, une rupture eut lieu (...) On traverse toujours l’horizon, mais il demeure toujours à distance “

Robert Smithson
Le paysage entropique, 1960-1973

« *Le vide est plein, il suffit de savoir l'orchestrer. Parce que tout ce qui souffle peut apprendre à parler ou à chanter* »⁽¹⁾

Ont participé à cette publication :

Mélanie BAUCHET	Robin GLINATISIS
Sarah BARAKA	Elsa GUMULA
Camille BAULES	Sonia HAHAD
Véronique BELAND	Noémie HARFAUT
Patricia BERDYNski	Marine HULEUX
Alice BISOTTO	Kim JABLONSKI
Laetitia BLAIRY	Mélanie LANE
Arnaud BOUANICHE	Vincent LE CORRE
Jean-Christophe BOURGEOIS	Emilie LEHEUDRE
Anne BOURGUIGNON	Loic LHENORET
Camille BRETON	Laura MA
Manon BURG	Robin MACOU
Romain CABRE	Anaëlle MAUDET
Aline CHAPPRON	Clémence MOREAU
Laurie CLUZEAU	Adeline MULLET
Emilien COUVREUR	Grégoire LATRY
Baptiste DANCOISNE	Emilie LEHEUDRE
Jean-Christophe DARDART	Loic LHENORET
Mehdi DEBBABI-ZOURGANI	Adeline MULLET
Elodie DEGROISSE	Pauline REDON
Viviane DELAHAYE	Sophie ROUSSEL
Sidonie DOVERGNE	Claude SLOWIK
Louise DUPOUY	Emilie SUPPLY
Grégory FENOGLIO	Laure THEVENOT
Carole FURMANEK	Lise VALIENNE
Alice FOURNIER	Lucas WAMBRE

Remerciements :

Le personnel de direction, d'administration et ATOSS de la Cité scolaire Gambetta-Carnot Arras

Eric SPECQ
Marielle HECTOR
Aurélien POMMIERS
Olivier LANDAS
Sylvain QUERTEMPS
Monelle BINET
Franck LUCHEZ
Stéphane KHAITRINE
Valérie BECCAERT
Pierre DELIÈGE
Pauline CORBEAU
Les collégiens de L'être lieu

Anne ESNAULT
Le musée des beaux-arts d'Arras

Xavier VAN RECHEM
Les élèves et professeurs des classes de piano du Conservatoire à Rayonnement Départemental d'Arras



Responsable de la publication: Grégory Fenoglio
Maquette: Jaume Barbeta / feelrouge.fr
Impression: 1000 exemplaires

Association l'être lieu
21 Boulevard Carnot
62000 ARRAS
06 42 85 46 25
etrelieu@laposte.net
facebook.com/etrelieu
letrelieu.wordpress.com

Une première rencontre avec Véronique Béland en novembre 2012 et sa participation à l'inauguration de *L'être lieu*, autour du thème de la « curiosité », nous avaient permis de découvrir et de rêver son projet de littérature extraterrestre. L'artiste nous avait évoqué son œuvre *This is Major Tom to Ground Control* qu'elle venait de réaliser au Fresnoy (Studio national des arts contemporains, Tourcoing).

« Avec *This is Major Tom to Ground Control*, installation multimédia réalisée en 2012, c'est plutôt le silence apparent de l'Univers et du plus grand que soi que j'ai cherché à traduire en sons, puis à transcoder en mots »⁽²⁾

Cette œuvre fut exposée dans divers lieux d'Europe et revenait pour la première fois, depuis un an, vers sa conceptrice. Le temps de la résidence à laquelle nous l'invitions lui offrait l'opportunité de découvrir les textes générés par cette installation, pour la première fois. Au cours de ce mois de septembre 2013, environ deux cent cinquante livres furent livrés, non sans peine, dans une très lourde malle métallique. Véronique découvrait un trésor. Elle redevenait *inventeur* des mots et du poids de son *univers* artistique.

Nous souhaitons en savoir plus et accompagner la découverte de ce langage du cosmos qui donne une forme textuelle et sonore à des informations invisibles. Cette voix spectrale, sans identité, simulacre d'une présence, *s'exprime* en s'adaptant aux modes conventionnels de notre langage.

Nous étions témoins, et parfois acteurs, de cette exploration

1. Véronique Béland, extraits de sa conférence à *L'être lieu* le 19 novembre 2012
2. Ibid.
3. « On me prend d'habitude pour un chercheur. Je ne cherche pas, je trouve »
Pablo Picasso (lettre écrite en 1926 pour le magazine moscovite *Ogoniok*)

des livres. Mûe par une pulsion de curiosité devant sa boîte de pandore, *l'artiste ne cherchait pas, elle trouvait*⁽³⁾. Réincorporant son *identité* dans l'universalité d'un langage « irresponsable » puisqu'il n'engage pas celui qui l'énonce. Mais le paradoxe est sublime : ce langage n'est pas vide de contenus. C'est précisément ce qui nous fascine dans cette installation. Elle est une œuvre qui explore un mythe technologique (l'espace, l'au-delà) et nous permet d'investir nos désirs et nos croyances.

Cette fascination conduira ainsi l'artiste à plonger dans cette malle avec le désir de rencontrer les identités flottantes de ces langages collectifs. Mais cette quête de lecture devint épuisante et presque performative. *Comment tout lire ?* Ce projet parut vain et bien dérisoire au regard de l'immensité de la tâche que l'artiste s'était fixée : inventaire, archivage, relevés des livres disparus, dysfonctionnements mécaniques, informatiques ou humains, traces de doigts...

Dès le premier jour de résidence, intuitivement, l'artiste photographia son *épreuve*, puis méthodiquement, jour après jour, d'un point de vue unique, révélant *a posteriori* sous une forme prémonitoire que ce travail d'inventaire était voué à l'échec.

Ainsi, l'image produite, par la superposition de toutes ces photographies quotidiennes, témoigne, d'une mise « à distance » de cette mythologie programmée.

Grégory Fenoglio

à distance

#4

édition novembre 2013

4 Résonances, à distance: l'imitation à la lumière des « neurones miroirs »
Arnaud Bouaniche



12 THIS IS MAJOR TOM TO GROUND CONTROL
Véronique Béland



5 Distance et corps dans le numérique
GTA Groupe de travail analytique



14 Faire parler le ciel
Interview de Véronique Béland par **Grégory Fenoglio**



6 Théorie du Drone
Emilien Couvreur



16 La langue passée à la machine
Carole Furmanek et le groupe Littérature de L'être lieu



8 A distance et pourtant si proche : la permanence des frontières
Jean-Christophe Bourgeois



18 Résonances de résidence
Les étudiants en hypokhâgne et Khâgne (option arts plastiques)



9 La représentation d'Octave-Auguste dans les "Odes" d'Horace : distance et proximité du souverain
Robin Glinatsis



21 Qui parle ?
Élodie Degroisse et les anglicistes de L'être lieu



10 Newton et le scandale de l'action à distance
Claude Slowik



22 Nos distances de proximité
Patricia Berdyski



RÉSONANCES, À DISTANCE : L'IMITATION À LA LUMIÈRE DES « NEURONES MIROIRS »

C'est un fait familier et au premier abord anodin: que quelqu'un se mette à bâiller, et aussitôt une invincible contagion gagne son entourage. Bien loin que la chose soit simplement anecdotique, et amusante, il se pourrait qu'elle concerne plus profondément notre capacité à entrer en relation avec autrui et à le comprendre, ce qui engagerait rien de moins que notre humanité, au sens de cette sensibilité à l'expérience de l'autre qu'on appelle encore « empathie ».

Cet exemple du bâillement ne serait en effet qu'un cas particulier, et un révélateur, d'une tendance plus profonde inscrite en nous : l'imitation. C'est ce qu'un immense sociologue du nom de Gabriel Tarde (1843-1904), contemporain et adversaire d'Émile Durkheim, avait bien vu lorsqu'il faisait de l'imitation le principe suprême de la socialité, et affirmait que la société avait sans doute commencé par l'imitation d'un homme par un autre. Dans le détail, la définition qu'il propose de l'imitation est plus complexe, et plus intéressante : l'imitation est, selon lui, « une action à distance d'un esprit sur un autre, action qui consiste dans la reproduction quasi-photographique d'un cliché cérébral par la plaque sensible d'un autre cerveau ». Si cette définition est remarquable, c'est tout d'abord parce qu'elle met en évidence quelque chose d'original, la relation immatérielle à travers laquelle celui qui imite reproduit ce qu'il imite chez un autre (un geste, une attitude, une expression linguistique, une idée, etc.), sans subir donc aucune action directe, exactement comme feraient deux cerveaux connectés entre eux par wifi. Voici alors la société singulièrement dématérialisée : plus possible de l'envisager comme un ensemble d'individus, elle n'est plus qu'un impalpable réseau de relations de désirs et de croyances, de suggestions mutuelles, de flux imitatifs proliférant à l'infini.

Hypothèse sans fondement ? Rêverie métaphysique de la part de celui qu'on s'est empressé de saluer à sa mort comme un « grand philosophe », manière de l'exclure des sciences sociales où il a prétendu pourtant œuvrer et s'inscrire toute sa vie ? Peut-être pas. Car voici qu'une importante découverte en neurophysiologie est récemment venue conférer une étonnante actualité aux thèses de Tarde. En 1996 à Parme, sous l'impulsion du professeur Giacomo Rizzolatti, une équipe de chercheurs a en effet mis en évidence, chez le singe puis chez l'homme, l'existence d'une véritable activité « miroir » du cerveau, en vertu de laquelle ce sont les mêmes aires cérébrales qui s'activent chez celui qui accomplit une action et chez celui qui observe l'accomplissement de cette même action. Par exemple, je ne peux voir quelqu'un saisir une tasse à café ou un bâton, sans exécuter intérieurement avec lui cette action de manière simulée. Voir et faire sont la même chose, impossible d'être spectateur sans être en même temps acteur. Par là, la compréhension des actes d'autrui apparaît comme essentiellement motrice. Une telle découverte est susceptible d'avoir des retombées pratiques et théoriques sur un grand nombre de domaines, mais son champ d'application privilégié est sans doute celui de l'intersubjectivité et de la socialité, en ce sens qu'elle explicite un véritable entrelacement entre les actions et les intentions qui produit un « espace d'actions partagées, à l'intérieur duquel chaque acte et chaque chaîne d'actes, les nôtres et ceux d'autrui, apparaissent immédiatement inscrits et compris » (G. Rizzolatti et C. Sinigaglia, Les Neurones miroirs).



Mais en croisant librement les thèses de Tarde avec la théorie des « neurones miroirs », il n'est pas interdit de rêver, loin de toute sociologie. L'un des moyens techniques utilisés pour la mise en évidence des propriétés miroirs est en effet la tomographie (reproduction d'un objet en 3D) par émission de positons (appelée « TEP scan » pour « tomographie par émission de positons »), procédé qui permet d'enregistrer sur écran l'activité cérébrale par l'allumage phosphorescent des neurones en action. Que le TEP scan enregistre le cerveau de quelqu'un qui tend la main pour saisir un objet, et aussitôt la région corticale correspondant à l'action menée s'allumera sur l'écran. Que l'on enregistre de la même façon l'activité cérébrale de celui qui observerait cette action, et c'est la même zone de son cerveau qui s'allumera, à l'identique. On peut alors penser que le TEP scan à grande échelle d'une société en pleine effervescence révélerait le dense maillage de zones phosphorescentes correspondant à l'incessante activité d'imitation réciproque des individus entre eux, ce qui offrirait sans doute un spectacle étonnant comparable à celui d'une ville la nuit, vue de haut : étrange ressemblance du réseau urbain avec la structure d'un cerveau...

**Arnaud Bouaniche, professeur de philosophie en CPGE
Lycée Gambetta-Carnot, Arras**

DISTANCE ET CORPS DANS LE NUMÉRIQUE



Si le numérique a d'abord concerné la technique et la science, il est devenu un espace de pratiques avec des enjeux politiques, culturels, sociaux, mais aussi psychiques. Les sciences humaines s'y sont donc progressivement intéressées.

En tant que psychologues cliniciens¹, nous travaillons son articulation avec la psychanalyse, ce qui signifie autant ce que la psychanalyse peut apporter comme éclairage sur le numérique, en tant que culture, que ce que le numérique peut apporter à la psychanalyse.

Nous constatons en effet qu'il traverse aujourd'hui amplement notre clinique : dans le discours de nos patients, dans leur relation "à distance" avec les autres (mails, chat, jeux en ligne, etc.), ou bien encore comme symptôme pour une demande de psychothérapie. Il commence également à être utilisé de façon importante comme outil de médiation thérapeutique, avec les jeux vidéo² notamment avec les adolescents³. Enfin, sur les rapports entre les analystes et la création, si l'analyse de film s'est ajoutée à l'étude de textes littéraires, celle des jeux vidéo reste malheureusement très timide⁴.

C'est là l'objet de notre groupe de recherche, dont voici quelques pistes de travail :

1. Corps et numérique

Cet espace est cartographié par un réseau de relations et d'actions : on interagit toujours avec quelqu'un ou quelque chose. Le corps est l'agent de ces interactions : comment est-il mis en jeu par la distance, la symbolisation et l'entrelacement entre absence et présence ? Un élément de réponse pourrait se trouver du côté du zombie. Être d'entre-deux paradoxal, vivant et mort, il est à la fois présence et absence. Le zombie est d'abord cet humain, plongé artificiellement dans le coma, devenu esclave, contrôlé à distance tel un avatar par un sorcier vaudou. Le zombie deviendra ensuite cette horde dévorante qui déferle et "convertit" ceux qu'elle rencontre. Transformé alors par le nombre, l'homme est numérisé⁵. Enfin, le zombie est aussi ce corps qui, même coupé ou morcelé, peut continuer de fonctionner. Il peut ainsi occuper plusieurs espaces comme nous pouvons le faire, à la fois dans l'écran et en dehors.

2. Numérique et magie

Il est une croyance commune qui nous suggère que la technique recouvre l'ensemble des objets, outils, artefacts qui nous permettent d'opérer sur le monde, mais il est possible qu'il n'en soit rien, et qu'il ait toujours existé une secrète continuité de la main et de l'outil, du sujet et de l'objet, ce qui ferait de la technique une conséquence de quelque chose qui la précède, qui serait le propre de l'humain, et qui anticiperait notre attraction aux objets et aux machines.

De la métaphore à la métamorphose, les objets-interfaces nous fascinent et enchantent, mais aussi nous redéfinissent. Ils font de nous des magiciens. Accompagnant ce sentiment de faire de la magie, un sens enivrant du pouvoir accompagne l'action, on a la culture de toute la planète, là, au bout des doigts !

Ces objets, à la fois choses à part entières et interfaces, objets scientifiques et magiques, permettant actions réelles et actions fictives, modifient la nature des rapports que nous avons avec le monde. Ces usages laissent des traces et des marques dessinant les contours de nos micro-histoires. L'écran comme miroir fait surgir cet autre reflet figuratif, l'avatar, cette mise en corps/objet/interface, fantasmé, fictionnel et fonctionnel. La phénoménologie de nos rapports aux objets numériques est à écrire.

Un objet-interface, ou l'outil comme opérateur magique, nous permet la réappropriation du réel par l'usage. Quelle est la définition de la nature qui nous lie à eux, qui ont élargi le spectre de l'expérience humaine vers une désaffection des distances spatiales et temporelles, favorisant une sensation d'immédiateté, d'ubiquité et d'interactivité multiples.

3. Jeu-vidéo et subjectivité

Explorant autant la figure de l'inquiétante étrangeté que la question de la distance dans le jeu vidéo, le jeu *Nier* offre au joueur une confrontation avec ses actes. Le joueur est saisi à travers des thématiques qui interrogent sa propre subjectivité. Par exemple, une des fins du jeu consiste à sacrifier "sa mémoire", autrement dit toutes les sauvegardes des parties afin de "sauver" un personnage, façon de signifier au joueur que même dans son absence, quelque chose perdure.

Il devient impossible de créer une sauvegarde avec le même nom que cette mémoire faussement perdue. Il y a bien eu trace (un nom, un signifiant) du joueur malgré l'effacement des sauvegardes. Ce jeu est une excellente illustration de la possible mise en jeu de la présence/absence constitutive du sujet, dans le dispositif vidéoludique.

4. Jeu vidéo et socialisation

Tous les joueurs de MMORPG⁶ connaissent bien une des fonctions du *channel* qui est celle de la recherche de groupe pour jouer en collaboration : échanges vocaux directs, facilitant la prise de décision et la réactivité de l'équipe, élaboration stratégique. Cette relation de jeu ne se réduit pas à la collaboration vidéoludique, elle est aussi espace du "jeu" social de la "parlotte", du fait de parler pour le plaisir de parler avec quelqu'un d'autre. Empruntant ces termes à Jean Oury⁷ sur le "club thérapeutique", l'espace vidéoludique en réseau peut-il être « un lieu d'existence », « lieu où se tissent les relations quotidiennes, banalités, [...] l'instrument par excellence de la resocialisation locale »⁸ ?

Comment comprendre autrement la réussite de certains jeux qui semblent miser sur la formation de groupes ? Par exemple le fameux jeu *Minecraft*, qui dans sa composante en ligne a vu fleurir d'innombrables serveurs où les joueurs s'associent pour créer des villes entières blocs par blocs, voire de véritables jeux dans le jeu. Dans ces espaces peut exister un lieu de parole où se déploient la relation imaginaire, celle à autrui, mais aussi la rencontre de l'Autre, au sein d'un dispositif particulier qui teinte la relation sans la transformer fondamentalement.

GTA, groupe de travail analytique, étudie les liens entre psychanalyse et numérique

Jean-Christophe Dardart

Mehdi Debbabi-Zourgani

Viviane Delahaye

Vincent Le Corre

Clémence Moreau

Grégoire Latry

¹ Pour plus d'informations : <http://groupe-travail-analytique.org/>

² G. Latry, V. Le Corre, "Notes pour une métapsychologie du jeu vidéo comme objet de médiation thérapeutique", in *L'adolescent entre marge, art et culture*, Erès, 2013.

³ V. Le Corre, "Au croisement de l'imaginaire et du symbolique, le jeu vidéo", in *Enfances & Psy*, 2012, n° 56.

⁴ G. Latry, V. Le Corre, "Le dispositif vidéoludique au service de l'élaboration psychique", à paraître.

⁵ Voir : Dardart J-C, le zombie numérique (<http://www.jcdardart.net/index.php?article1/zombie-numerique>)

⁶ Massively multiplayer online role playing game ou jeux de rôles en ligne massivement multijoueurs.

⁷ Née en 1924, Jean Oury est psychiatre et psychanalyste, et l'un des fondateurs de la psychothérapie institutionnelle.

⁸ Oury, J., *Les Clubs Thérapeutiques*, in *Revue Pratique de la Vie Sociale et de l'Hygiène Mentale*, 1960.

THÉORIE DU DRONE



Dans son livre « Théorie du Drone », Grégoire Chamayou, chercheur en philosophie du C.N.R.S., propose la première réflexion métaphysique ayant pour objet les drones armés utilisés par les armées américaines et israéliennes depuis plus de dix ans. En faisant la théorie d'une arme, l'auteur se propose d'étudier les moyens de la guerre plutôt que ses fins et démontre que le développement exponentiel de ce type d'appareil s'accompagne d'une profonde modification des conflits armés et d'un glissement sémantique visant à faire passer dans les esprits l'idée que ces armes seraient « vertueuses ». Ce qui n'est pas sans rappeler les images télévisées verdâtres de la guerre du golf et l'oxymore « guerre propre » créé pour l'occasion, annonçant un long processus de désincarnation de la guerre et de déresponsabilisation de ceux qui la pratiquent. Si les sociétés occidentales se montrent désormais réticentes à l'idée de sacrifier leurs jeunes générations dans des combats sanglants, les états major misent désormais sur la robotisation de leurs moyens d'action en territoires ennemis. En 2025, un tiers de la flotte (pléthorique) de l'U.S. AIR FORCE sera piloté à distance. Chaque année, 1500 opérateurs de drones sont recrutés, beaucoup plus que de pilotes d'avion de combat.



Un œil devenu arme

« Les mécanismes de maîtrise se font [...] toujours plus immanents au champ social, diffusés dans le cerveau et le corps des concitoyens »
Gilles Deleuze

Comme en écho à « l'œil de Dieu » figurant sur le billet d'un dollar, le drone impose aux populations surveillées une omniscience insupportable. Il se joue de l'espace et du temps et permet une surveillance infinie (24h/24h) ainsi qu'un champ de vision sans limite. Quand plusieurs drones surveillent une zone, c'est un véritable réseau d'yeux en communication qui attendent le feu vert pour agir.

On pense ainsi au Panoptique de Bentham, théorisé par Michel Foucault dans son livre « Surveiller et punir » (titre que Chamayou détourne pour l'un de ses chapitres en « surveiller et anéantir »). Voir sans être vu. Le concept de la prison de Bentham est simple : de forme circulaire, un unique gardien placé dans une tour au milieu peut surveiller d'un simple regard l'ensemble des prisonniers. Non seulement les prisonniers peuvent être surveillés en permanence, mais, en plus, ils ne peuvent pas voir leur gardien. Ainsi, ils n'ont aucun moyen de savoir s'ils sont effectivement surveillés. Ce principe, en œuvre également dans les Télécrans de « 1984 » de George Orwell, confère au drone un pouvoir absolu, une vision infinie dans le temps et dans l'espace qui fait de chaque Afghan la proie potentielle d'un voyeur anonyme qui sirote un énième Coke assis à bord de ce qui ressemble étrangement à une borne d'arcade, dans une caravane métallique basée au Nevada.

L'omniscience de ces appareils est décuplée par la possibilité de stocker des milliers d'heures d'images dans des disques durs. Ces bandes pouvant être visionnées à volonté, les militaires s'improvisent enquêteurs ou sociologues pour déterminer parmi ces milliers de point de vue sur un monde, sur une ville, parmi ces innombrables individus, lequel vaque à ses occupations domestiques et lequel prépare un attentat.

Mais le paradoxe technique est que la précision de l'image obtenue sur les écrans est limitée. Dans les surprenants dialogues entre opérateurs retranscrits par Grégoire Chamayou, il apparaît que la différence entre une femme en burqa et un combattant armé reste difficile à établir. L'image sur l'écran ne représente pas des objets, elle cible des objets : « elle est moins une représentation figurative qu'une figuration opératoire » nous dit l'auteur. La précision du tir elle-même contredit cette volonté de l'état major américain de présenter cette arme comme « humaine » ou « chirurgicale » : le rayon létal d'un impact de missile est de 15m.

Autre défaut technique majeur : la contraction de l'espace et du temps permise par la transmission vidéo a une latence de 1sec. Ce qui veut tout simplement dire que ce qui se passe devant les yeux de l'opérateur ne se passe déjà plus dans la réalité. L'image qu'il scrute est un fantôme. Une fois le missile lancé sur la cible elle n'est déjà plus tout à fait à l'endroit ou elle était.

Le télétravail des opérateurs : une expérience disloquée

« Cette combinaison originale de distance physique et de proximité oculaire fait mentir la loi classique de la distance »
Grégoire Chamayou



Les opérateurs de drone ne sont pas des combattants au sens classique du terme. Ils ne sont pas réellement impliqués, ils sont plus proches de vigiles faisant les trois huit pour assurer une présence devant des écrans de contrôle. Pourtant ils se plaignent de souffrances psychologiques comparables à celle des soldats de retour du front. Ces syndromes de stress post traumatique pèsent sur la vie d'employés qui, après avoir assassiné des personnes dont la dangerosité restera à jamais supposée, retrouvent femmes et enfants dans la banlieue pavillonnaire de Las Vegas. La mise à distance de la mort ne parvient pas à faire disparaître son côté tragique. L'homme est toujours là, il a le

contrôle des opérations. Même si comme dans l'expérience de Milgram, on déresponsabilise l'opérateur en lui permettant de s'abriter derrière une chaîne de décisions émanant d'une autorité qui lui échappe, les remords, les doutes et le dégoût finissent par le rattraper. Techniquement parlant, il y a un écart entre le réel et sa représentation : ce qui s'agit sur l'écran, ce sont des pixels, de « **petits avatars sans face** » dont l'aspect est filtré par le dispositif technique, probablement pour aseptiser le massacre et le rendre légitime. Le drone permet à l'opérateur de voir assez de sa victime pour la tuer mais trop peu pour réaliser qu'il la fait souffrir. Il y a une séparation spatiale entre l'acte et les conséquences qui en retour empêche la victime de voir son agresseur, de riposter.

La future cible est parfois « très proche » en ce sens que les opérateurs peuvent filer une personne pendant des semaines et observer son quotidien avant de recevoir l'ordre de tirer (ce qui équivaut ici à « cliquer »). A la différence du bombardier traditionnel, le drone qui envoie un missile permet à son pilote d'assister à l'explosion en cinémascope. Le drone déréalise le crime mais le diffuse avec proximité saisissante : il y a un hiatus, d'un côté je peux tuer quelqu'un à des milliers de kilomètres, ce qui met à distance la réalité de sa mort pour moi, et, de l'autre, je peux le voir mourir « comme si j'y étais ». Les télétechnologies disloquent la notion de distance pour la recomposer de manière inédite, créant un lointain très proche, la perception physique n'étant plus dépendante de la distance. L'opérateur peut voir et agir dans l'espace de sa cible sans que pour autant son corps soit présent sur place. La cible (ou plutôt la proie) se sait observée par un individu qui existe quelque part mais n'a aucun moyen d'action sur celui-ci. Il n'y a donc ni d'unité de lieu ni d'unité d'action.

Une redéfinition de l'éthos militaire

« On ne peut pas tuer si on est pas soi même prêt à mourir »
Albert Camus

Image G.I. JDC © HASBRO™



L'auteur nous met en garde contre la transformation du droit des conflits armés ou « l'assassinat ciblé » va se répandre et ou le droit de vie ou de mort d'un état sur les citoyens d'un autre sera absolu. Or dans le droit classique : « on ne peut tuer que parce que l'on s'entre-tue ». Il existe ainsi une forme de morale de la guerre à laquelle nous adhérons tacitement et qui est régie par la loi. Avec le drone, le paradigme change : ce ne sont plus deux adversaires face à face mais un chasseur et une proie.

Ainsi les premières voix qui se sont élevées contre les drones ne sont pas celles de militants pacifistes, ce sont les militaires eux-mêmes qui ont mis en doute l'aspect moral ou éthique d'une telle arme. Le drone détruit complètement le sacrosaint héroïsme des militaires, leur prestige, leurs compétences et supprime la notion de risque partagé qui était la condition d'une victoire méritée, d'une mise à mort légitime d'un adversaire.

Le principe fondateur de l'éthique militaire est l'immunité des non-combattants c'est à dire qu'il est absolument nécessaire de préserver les civils. Avec le drone, ce sont les militaires que l'on préserve. On arrive même à l'idée d'une immunité des combattants d'un des deux camps (Nous) contre les adversaires (Eux, les indigènes). Même le théâtre des opérations n'est plus une zone de conflit au sens traditionnel du terme : les terroristes ciblés cohabitent avec des citoyens innocents. Les limites de la technologie rendant difficile d'établir précisément qui est combattant et qui ne l'est pas, l'état major américain en arrive à redéfinir la notion de combattants par : « toute silhouette masculine en âge de combattre » (c'est à dire adolescents compris)

La mise à distance de l'acte de tuer par des moyens techniques implique aussi une déresponsabilisation croissante face à d'éventuels problèmes techniques (des drones ont déjà été piratés aux Etats Unis) Qui en assumera la responsabilité ? L'état pourra se défausser sur le programmeur qui se défaussera sur le fabricant, qui se défaussera sur les sous-traitants, etc.

Le drone est l'arme post-moderne par excellence et donc « post-héroïque » comme l'appelle Edward Luttwak: plus besoin de fabriquer des récits épiques de sacrifices pour la patrie : annihiler à distance toute forme de résistance suffit. Plutôt que de capturer et d'enfermer à Guantanamo en risquant une exposition médiatique, mieux vaut tuer avec un drone Predator. Plus besoin d'envoyer des troupes pour imposer le pouvoir impérial. La guerre moderne n'est plus un échange avec une altérité, elle devient unilatérale et, bien qu'omnisciente, aveugle.

L'état drone

« Ne voyez-vous pas que le véritable but du novlangue est de restreindre les limites de la pensée ? A la fin, nous rendrons littéralement impossible le crime par la pensée car il n'y aura plus de mots pour l'exprimer. »
1984 - George Orwell

Chamayou dénonce et tente de combattre les « éléments de langage » de marchands d'armes et de porte paroles des forces armées. Il affirme qu'aux Etats Unis on recrute des philosophes spécialistes « d'éthique militaire appliquée » dont la tâche est d'« abaisser les coûts réputationnels » pour l'état américain. Si les discours philosophiques font partis de l'arsenal militaire, Grégoire Chamayou tente une contre-offensive polémique. Il affirme que cette arme est tout sauf « plus humaine », et qu'elle n'est pas « un progrès ». L'invisibilisation



© Boston Dynamics

de la violence, la mise à distance de la mort est aussi en jeu dans le discours officiel. Tout est fantôme. Cette guerre quotidienne (une attaque de drone tous les quatre jours) disparaît même de nos consciences, de nos médias, elle est permanente, insidieuse et invisible. L'auteur emploie le terme fort de « terrorisme d'état » pour qualifier la volonté de l'armée américaine d'affaiblir l'ennemi en faisant planer sur sa tête des machines qui le traquent sans relâche. Aux attentats suicides des terroristes islamiques, le gouvernement américain répond par des attentats fantômes.

Il oppose ainsi sa suprématie technologique et financière à ceux qui n'ont plus que leur corps pour combattre. Un tel déséquilibre, une telle asymétrie fait craindre à certains que les terroristes s'en prennent à des cibles désormais plus atteignables que les opérateurs de drone : les civils.



Selon cet ouvrage très documenté et éclairant, la guerre de demain promet d'être un vaste déploiement de machines dotées du droit de tuer, débarrassées de tout affect et de tout pathos. Aux Etats-Unis, le département de la défense prévoit de « réduire graduellement la part de contrôle de la décision humaine » dans le fonctionnement des drones. On parle d'autonomie supervisée en vue d'une « autonomie totale ». Ce scénario digne des plus grands films d'anticipation semble bel et bien en train de se réaliser. Il suffit de jeter un œil aux travaux de la société Boston Dynamics© pour s'en convaincre. Cette société privée développe pour la DARPA (« Agence pour les projets de recherche avancée de défense ») des robots militaires autonomes qui deviendront bientôt des robots létaux autonomes munis d'un algorithme de « Surmoi machinique », sorte de « gouverneur moral » qui permettrait au robot de « se comporter de façon plus humaine que les humains dans des circonstances difficiles ». Si des humains peuvent parfois se montrer inhumains, pourquoi des non-humains ne pourraient pas se comporter plus humainement qu'eux ? Qu'est ce qu'être humain d'ailleurs ? Peut on simuler l'humanité ? L'upgrader ?

Sans pour autant alarmer mon lecteur en émettant l'hypothèse de la présence d'un nanodrone là, au-dessus de son épaule, analysant méticuleusement la dangerosité potentielle de ses lectures, je lui dirais simplement que les drones ne sont pas la seule propriété de l'armée. Ceux de la CIA quadrillent le ciel du Yémen de la Somalie et de toute zone supposée stratégiquement utile à surveiller. Ainsi nous pouvons craindre que le développement, la miniaturisation et la baisse des coûts de production rendent les drones incroyablement plus efficaces que les systèmes de caméra de surveillance qui scrutent déjà nos agglomérations et par là même nos vies.

Emilien Couvreur, Professeur d'arts plastiques
au Collège Jehan Froissart (Quiévrechain) et au Lycée Paul Hazard (Armentières)



Omer Fast - 5,000 feet is the best 2011

Cette vidéo est basée sur deux entretiens qu'Omer Fast a enregistrés avec un pilote de drone dans un hôtel à Las Vegas en septembre 2010. Lorsqu'il était filmé, le pilote a accepté de parler de l'aspect technique de son métier et de sa routine quotidienne. Une fois la caméra et les micros éteints, il s'est mis à décrire brièvement certains incidents récurrents où l'avion sans pilote s'est mis à tirer sur des militaires mais aussi sur des civils - et les difficultés psychologiques que cela a entraîné chez lui. Il a ensuite mis fin à l'entretien.

Au lieu de chercher à illustrer le récit du pilote par des images documentaires, la vidéo joue délibérément de déplacements narratifs et d'erreurs de casting. La vidéo suit ainsi un acteur jouant le rôle du pilote, interviewé à contre-cœur dans une chambre d'hôtel sombre. L'entretien est interrompu à plusieurs reprises par les digressions de l'acteur, qui emmènent le spectateur dans un vagabondage décousu autour de Las Vegas. Racontées comme des flashbacks, les différentes histoires forment une intrigue circulaire, revenant toutefois de façon intermittente à la voix et au visage flou du pilote - et à son histoire inachevée.

Omer Fast - 5,000 feet is the best- 2011. Vidéo Numérique, Couleur, Son. 30 minutes © GB Agency, Paris

A DISTANCE ET POURTANT SI PROCHE : LA PERMANENCE DES FRONTIÈRES



Frontière USA/Mexique (San Diego) © Sgt. 1st Class Gordon Hyde

En conclusion de sa circulaire du 13 septembre 1870 adressée aux représentations diplomatiques prussiennes, le chancelier Bismarck justifie, en ces termes, la décision d'inscrire l'annexion de l'Alsace et d'une partie de la Lorraine dans les buts de guerre de la Prusse : il s'agit de « rendre plus difficiles les prochaines agressions françaises sur la frontière de l'Allemagne du Sud jusqu'à présent sans défense, de manière à repousser les attaques françaises de plusieurs jours de marche ». Même si le projet bismarckien s'inscrit, en réalité, dans une perspective bien plus large (« les territoires retirés à la France », explique Bismarck, « devront rester la propriété de toute l'Allemagne. Ainsi pourra s'établir naturellement une relation plus étroite entre le Nord et le Sud »), la volonté de mettre à distance la menace française n'en est pas moins clairement affirmée.

Aujourd'hui, près d'un siècle et demi plus tard, les propos du « chancelier de fer » cités par l'historien Jean-Paul Bled dans une biographie parue en 2011, semblent résonner de manière bien lointaine. L'accélération de la mondialisation, marquée par l'intensification des flux de toutes natures ne contribue-t-elle pas à construire un monde avec des frontières de plus en plus perméables, voire, à terme, un monde sans frontières ? Pascal Boniface dans son ouvrage *Le monde contemporain : grandes lignes de partage* montre d'ailleurs comment certains chercheurs et observateurs de l'actualité ont cru pouvoir discerner dans ces mutations des évolutions décisives. Dans une étude sur les impacts économiques et sociaux de la révolution mondiale des communications publiée en 1997 et complétée en 2001, la journaliste et économiste britannique Frances Anne Cairncross va même, en effet, jusqu'à proclamer la « fin de la distance ».

Pourtant, alors même que les effets de la mondialisation rendent la plupart des frontières plus perméables, de nouvelles frontières apparaissent ou se renforcent sous prétexte de diverses menaces. Le géographe Michel Foucher dans son ouvrage *La Bataille des cartes* paru en 2010 explique, en ces termes, le processus de « réaffirmation mondiale des

frontières » dont il fait le constat : « La phase actuelle de globalisation économique s'accompagne d'une montée en puissance des Etats qui restent jaloux de leur souveraineté et qui disposent de moyens croissants pour l'exercer ». Force est, en effet, de constater que de nouvelles barrières et de nouveaux « murs » tendent à se multiplier à l'échelle mondiale. Dans sa contribution à l'ouvrage collectif paru en 2013 et intitulé *Des frontières indépassables ?*, Michel Foucher nous en propose d'ailleurs une typologie selon qu'il s'agit de mettre fin à un contentieux territorial, de garder « à distance » les protagonistes d'un conflit ethnique ou politique, de sanctuariser un territoire, ou de lutter contre l'immigration clandestine et les trafics illicites.

C'est d'ailleurs cette dernière préoccupation qui explique l'« avènement de la muraille comme politique publique » dans la frontière mexico-américaine, pour reprendre la formule de Rodrigo Nieto Gomez dans sa contribution à l'ouvrage collectif précédemment cité. Cette « nouvelle escalade de mesures sécuritaires frontalières » trouve des échos partout dans le monde. La journaliste Corinne Chabaud dans sa contribution à l'*Atlas des Mondialisations* paru en 2010 brosse d'ailleurs le tableau d'une « planète aux multiples frontières » et cite notamment l'exemple de la clôture électrifiée de 500 km édiflée en 2003 par le Botswana pour stopper l'immigration clandestine en provenance du Zimbabwe.

En définitive, les frontières restent donc bien, plus que jamais, au cœur des préoccupations géopolitiques, au point que Michel Foucher puisse même parler d'une véritable « obsession des frontières ».

Jean-Christophe Bourgeois

Professeur d'Histoire-Géographie, Lycée Gambetta-Carnot, Arras

LA REPRÉSENTATION D'OCTAVE-AUGUSTE DANS LES "ODES" D'HORACE : DISTANCE ET PROXIMITÉ DU SOUVERAIN

Comment, à la fin du I^{er} siècle avant J.-C., s'affirmer souverain à Rome après cinq siècles de *république* ? Comment prétendre détenir seul le pouvoir sans faire ressurgir le spectre honni de la royauté, bannie par l'insurrection populaire de 509 avant notre ère ? Bien que le vieil édifice républicain ait commencé à se lézarder depuis longtemps, une telle entreprise relève de la gageure. Petit-neveu et fils adoptif de Jules César, Octave, à qui le Sénat octroie le nom d'Auguste lors d'une cérémonie officielle organisée en 27 avant notre ère, réussit ce tour de force grâce à son extraordinaire habileté politique. Cette dernière se manifeste en particulier dans une propension affichée à s'entourer des grands poètes de l'époque pour en faire les chantres du régime naissant. Virgile, en composant *l'Énéide*, livre ainsi à la postérité un monument épique à la gloire de celui qui clame son appartenance à la *gens Iulia*, illustre famille patricienne prétendant descendre d'Iule, le fils d'Énée.

Quant à Horace, il célèbre volontiers les hauts faits du souverain au sein de ses *Odes*. Plusieurs pièces, en effet, font entendre des accents patriotiques résonnant comme de vibrants hommages adressés à Auguste. Si l'on y regarde bien, la caractérisation horatienne de celui qui ne tarde pas à se faire appeler le *Princeps senatus* – le « premier du Sénat », titre permettant de ménager l'illusion du maintien des institutions républicaines – repose sur trois couples conceptuels ayant partie liée avec la dichotomie de la proximité et de la distance.

Le poète appréhende les actions d'Auguste **d'un double point de vue, externe et interne**. Le souverain est loué pour les **brillantes campagnes militaires** qu'il mène jusqu'aux confins des terres connues. À l'ouest, il soumet les Bretons, puis les Cantabres, qui contestaient la suprématie romaine sur le sol espagnol ; à l'est, il dompte les Arméniens, les Parthes, les Scythes, peuple nomade évoluant dans la grande plaine eurasiennne, les Gètes, peuplade implantée sur la rive droite du Danube, les Sères, nom donné aux habitants de la Chine, ou encore les Indiens. Il apparaît donc comme le garant de la propagation des valeurs romaines bien au-delà des frontières de l'Italie. Mais Horace souligne également **le profond attachement du Princeps à Rome, à sa préhistoire, à ce qui fonde son identité**. Le descendant d'Énée est intimement associé à la cité, dont il œuvre au redressement moral par une série de mesures légales visant notamment à lutter contre l'adultère et à consolider le mariage. Il se pose comme le *pater patriae*, celui qui, par sa douce bienveillance, apporte à Rome stabilité et harmonie ; en même temps qu'elle s'impose à des populations toujours plus éloignées, sa présence tutélaire ne manque pas de rayonner sur le peuple romain lui-même.

Au couple de l'externe et de l'interne, envisagé dans une perspective territoriale, s'adosse **celui du public et du privé**. L'éminence du souverain tend à l'inscrire, au sein de la représentation lyrique, dans un espace lointain, surplombant, inaccessible au commun des mortels. Et lorsqu'Horace l'apostrophe pour glorifier son action bienfaitrice sur Rome et sur le monde, il se fait le porte-parole de la communauté des citoyens, le relais de la *vox populi*. Auguste est, par excellence, la figure publique que l'on imagine mal projetée dans l'univers privé du poète. Il n'est pas rare, en effet, que celui-ci enjoigne à ses amis de profiter de l'existence loin de l'agitation de la cité, de goûter les réjouissances d'un banquet « sans se fier le moins du monde au lendemain » (ode I, 11, vers 8), dans la retraite apaisante de sa villa de Sabine. Mais il apparaît par ailleurs que l'organisation de ces banquets, souvent, est motivée par les victoires militaires d'Auguste, évoquées plus haut. **Les retours triomphaux du souverain deviennent alors les éléments déclencheurs de manifestations festives qui ponctuent régulièrement la vie personnelle du poète**. L'ode III, 14, par exemple, tend ainsi à abolir la distance séparant espace public et espace privé. Elle tisse un lien



analogique entre le déroulement d'une cérémonie officielle lors de laquelle le *Princeps*, entouré de sa femme et de sa sœur, est salué pour ses succès militaires en Espagne, et celui d'un festin qu'Horace, lui-même accompagné des membres de sa maisonnée, fait apprêter chez lui en écho à la célébration publique ; les deux univers se superposent, le second s'offrant comme le pendant intime du premier.

Enfin, Auguste est dépeint comme **un être côtoyant à la fois le mythe et l'histoire**. Fort de l'inclination du discours lyrique à se nourrir de la mythologie et de ses modes de représentation, le poète assimile le souverain à un *divus praesens*, « un dieu présent » (ode III, 5, vers 2) qui transcende la réalité historique tout en y évoluant. Dans ces conditions, sa seule présence dans un cadre précis peut, d'un point de vue poétique, donner lieu à des procédés de mythification. Il n'est que de consulter l'ode III, 4 pour s'en assurer. La bataille navale d'Actium, qui, en 31 avant J.-C., marque la victoire définitive des troupes d'Octave sur celles de Marc-Antoine et de Cléopâtre, y est implicitement comparée à la *Titanomachie* et à la *Gigantomachie*, ces conflits cosmogoniques aboutissant à l'avènement des Olympiens. Le nouveau maître de Rome est un Jupiter terrestre prêt à asseoir son autorité sur le monde. Au sein de l'ode I, 6, Horace présente cette même bataille d'Actium sous un jour épique ; par des allusions

claires à *l'Iliade*, il fait d'Octave un nouvel Achille, invincible, soumettant ses adversaires de la même manière que le fils de Pélée a soumis ses ennemis troyens, au premier rang desquels figure le redoutable Hector. Le *Princeps* se pose donc comme l'un des protagonistes majeurs de l'histoire, mais aussi comme un être en prise directe avec le mythe dans ce qu'il a de plus illustre.

En définitive, les trois couples conceptuels dégagés pour caractériser le traitement horatien de la figure du souverain semblent *a priori* antinomiques. Quoi de plus opposé, en effet, que l'externe et l'interne, que le mythe et la réalité historique, que le public et le privé ? En fait, la poésie lyrique d'Horace dessine **un Auguste qui, dans une perspective dialectique, dépasse ces antinomies** : ces différents domaines, loin d'être appréhendés dans des rapports mutuels d'opposition, favorisent plutôt la peinture des facettes multiples et complémentaires d'un personnage dont l'aura recouvre tous les aspects de la romanité, dans leur plus profonde variété. Horace façonne ainsi une figure plurielle, mais que cette pluralité même rend singulièrement présente.

Robin Glinatsis

Professeur de latin et de français au collège Jean Jaurès de Lomme
Chargé de cours à l'Université de Lille III

NEWTON ET LE SCANDALE DE L'ACTION À DISTANCE

L'investissement de Dieu dans sa création

Je veux bien qu'il ne soit pas Cartésien

Dans une réponse adressée à Fatio de Duillier datée du 1er juillet 1687 Huygens déclare : «*Je souhaite de voir le livre de Newton. Je veux bien qu'il ne soit pas Cartésien pourvu qu'il ne nous fasse pas des suppositions comme celui de l'attraction*».

Descartes, Newton, Huygens des noms au sujet desquels nous connaissons souvent un petit quelque chose.

Mais Fatio de Duillier, le destinataire de cette lettre, qui est-ce donc ? Quel est ce livre que Huygens souhaite de voir ? Et cette supposition de l'attraction que Huygens rejette avant même de l'avoir lu, quelle est-elle ? Ne serait-ce pas la gravitation ?

Disons le tout de suite, cette *supposition de l'attraction* est effectivement l'hypothèse de la gravitation universelle qu'aujourd'hui on ne considère plus comme une hypothèse mais comme un fait assuré. Toute-fois il faut bien comprendre que cette hypothèse d'une action à distance de la matière sur la matière à travers le vide, apparaît à l'époque comme aussi aventureuse et controversée que peut l'être aujourd'hui la télépathie. Nous en reparlerons plus loin mais intéressons d'abord à ce personnage absent des dictionnaires courants.

En 1707 au pilori de Charing Cross

Nicolas Fatio de Duillier (1664-1753) est né en Suisse, il est connu comme mathématicien et aussi pour être un horloger inventif. L'encyclopédie Universalis ne le répertorie qu'une seule fois à l'article limnologie pour la découverte de marées dans le lac Léman ! Aussi les indications sur sa biographie doivent être collectées sur internet, au détour de digressions ou de notes de bas de page dans des ouvrages traitant de personnages ou de sujets connexes. Ces indications marginales révèlent une vie tumultueuse jusqu'à l'extravagance. En 1683 il est à Paris. En 1686 on le signale au côté de Christiaan Huygens à la Haye. Cette année là il déjoue une tentative de kidnapping sur le Prince d'Orange ! Il arrive au printemps 1687 en Angleterre au moment où Edmond Halley (1656-1742), l'homme de la comète, achève l'édition du livre de Newton. La découverte du texte provoque l'admiration de ce jeune mathématicien considéré comme brillant. Une amitié rare et significative, ourlée d'alchimie et d'hérésie religieuse se tissera entre lui et Newton. Newton par ses recherches sur la source des Évangiles est parvenu à la conviction d'une falsification dans la transmission des Écritures. Cependant il ne souhaite pas afficher ses convictions qui seraient jugées hérétiques et veut par dessus tout préserver sa tranquillité. Fatio de Duillier se montre lui beaucoup plus prolixe et turbulent, il prend part aux troubles fomentés par les camisards, protestants expulsés de France suite à la révocation de l'Edit de Nantes, qui annoncent comme toute proche la fin du monde. On le retrouve ainsi en 1707 au pilori de Charing Cross. On le signale ensuite à nouveau en Hollande puis en Suisse et même en Asie. Il revient enfin en Angleterre vers 1714. Il meurt à Worcester en 1753.

Désigné en 1666 par Colbert à la toute nouvelle Académie des Sciences

L'auteur de la lettre, Christiaan Huygens (1629-1695) vit le jour à La Haye dans un milieu aisé et cultivé. Il se consacra principalement à la philosophie naturelle. Il est désigné en 1666 par Colbert pour être le sociétaire emblématique de la toute nouvelle Académie des Sciences de Paris. Il déploie dans cette institution une activité rayonnante jusqu'en 1681. Parmi ses nombreux travaux nous pouvons citer le perfectionnement de l'horloge à pendule, une théorie de la lumière conçue comme la vibration d'un milieu matériel et une réflexion sur la pesanteur terrestre. Après la déplorable révocation de l'Edit de Nantes par Louis XIV en 1685 il ne reviendra plus en France et restera dans son pays natal.

Principia contre Principia Newton répond à Descartes

Parlons maintenant du livre, ce livre que Fatio de Duillier avait annoncé à Huygens : *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica (Principes Mathématiques de la Philosophie Naturelle)*. Le titre et la méthode en partie peuvent être envisagés comme une réponse aux *Principia Philosophiae* (1644) de Descartes. Le contenu est nouveau, il est communément considéré comme la fondation de la science classique. L'ouvrage s'ouvre par l'énonciation de lois : les lois du mouvement. La première, le principe d'inertie, dit qu'un corps libre de toute influence restera immobile ou poursuivra indéfiniment sa course en ligne droite. La deuxième loi indique que tout changement de mouvement est l'effet d'une force exercée par un autre corps. L'égalité des actions réciproques des deux corps agissant l'un sur l'autre est l'objet de la troisième loi. Prises individuellement ces lois ne constituaient pas pour l'époque une innovation radicale, Newton proposait un système qui clarifiait et rendait quantitatifs des principes qui étaient dans l'air du temps. Il restait alors à expliquer et calculer le mouvement quasi circulaire des planètes au moyen d'une force qui les empêchait de s'évader dans l'infini du cosmos. Aristote avait partagé le monde en deux, le ciel et la terre régis par des principes incompatibles. Kepler avait conçu une théorie qui invoquait une âme motrice pour les planètes et dont les raffinements physico-mystiques répugnaient à Galilée. Descartes avait imaginé des tourbillons, beaucoup de tourbillons un pour le soleil un par planète un par satellite des planètes. Huygens soutenait une théorie à base de fluides subtils et appuyait sa théorie sur ses expériences à propos de corps immergés dans un récipient en rotation.

La matière ne serait donc pas complètement inerte

Quant à Newton il affirmait purement et simplement l'existence d'une force d'attraction à distance entre tous les corps aussi bien à travers le vide sidéral que l'atmosphère terrestre. Il se revendiquait philosophe de la nature, qui observe les phénomènes et en induit des lois mathématiques. Ensuite il calculait à l'aide de la méthode géométrique indiscutable des anciens et obtenait ainsi des résultats. Ces résultats il les confrontait aux phénomènes et c'est en fin de compte la nature qui dispensait son verdict positif. Sa théorie et sa pratique d'une géométrie ingénieuse et très raffinée lui permettaient de calculer, bien sûr et c'était la moindre des choses, la trajectoire des planètes et des comètes mais aussi les marées terrestres et même la vitesse du son. Il restait cependant à expliquer mécaniquement cette action à distance. Sans cette explication mécanique il faudrait considérer que la matière possède dans son principe un pouvoir, celui d'attirer ses composants comme ça, juste par principe, la matière ne serait donc pas complètement inerte, la matière aurait en elle-même un pouvoir. Recours à la magie, force occulte crieront ses détracteurs.

Dans le fragment de lettre placé en exergue Huygens exprime son rejet de la notion d'attraction, il faut compléter son propos pour lui rendre tout son contenu. C'est l'attraction à distance au travers d'un espace vide qu'il s'agissait de refuser. La science nouvelle sous la plume de Copernic, Galilée, Descartes et bien d'autres avait étendu ses prétentions d'explication en se démarquant de la physique d'Aristote et de la science médiévale. Elle avait exclu de son argumentation tout recours aux forces occultes pour n'accorder de crédit qu'aux actions de contact entre substances. Il est vrai que les substances subtiles avaient tendance à se multiplier tout comme les tourbillons de Descartes et que les savants de l'époque cherchaient activement de meilleures explications. Mais admettre dans une théorie, expliquer le mouvement des astres par une attraction à distance cela sonnait comme une régression de plusieurs siècles. C'est une véritable indignation qui s'empara des savants continentaux. Cette indignation devait affronter la puissance explicative prodigieuse de l'ouvrage. Voltaire (1694-1778) fut un ardent promoteur de la science newtonienne. Nous devons d'ailleurs la seule traduction française de cet énorme et complexe ouvrage (1749) à sa compagne la Marquise du Châtelet.

Il n'y a rien à expliquer et rien à comprendre

Pour certains scientifiques la science doit se contenter d'induire des lois générales à partir de phénomènes particuliers. Elle doit ensuite par des méthodes mathématiques calculer et prévoir d'autres phénomènes et enfin confronter ses prédictions aux observations. Les causes profondes lui sont inaccessibles et les chercher sont inutiles voire nuisibles. D'une certaine manière il n'y a rien à expliquer et rien à comprendre juste des principes à appliquer et des procédures à suivre. Newton et son absence d'explication pour la cause de l'attraction universelle doit-il être considéré comme un promoteur de ce point de vue ?

Dieu par sa volonté tient la cohérence du cosmos

Ceci n'est absolument pas avéré. Newton cherchait à expliquer cette force de gravitation qui traverse tout et concerne toute la matière sans distinction. Il cherchait sans doute les secrets de la matière dans l'alchimie peut-être même dans la théologie. Aussi nous finirons notre propos par une citation de Newton lui-même extraite de sa conclusion de ses *Principia*.

J'ai expliqué jusqu'ici les phénomènes célestes et ceux de la mer par la force de la gravitation, mais je n'ai assigné nulle part la cause de cette gravitation. Cette force vient de quelque cause qui pénètre jusqu'au centre du soleil [...]

[...] et je n'imagine point d'hypothèses [...]

Ce serait ici le lieu d'ajouter quelque chose sur cet esprit très subtil qui pénètre à travers tous les corps solides, et qui est caché dans leur substance [...] mais on n'a pas fait encore un nombre suffisant d'expériences pour pouvoir déterminer les lois selon lesquelles agit cet esprit universel.

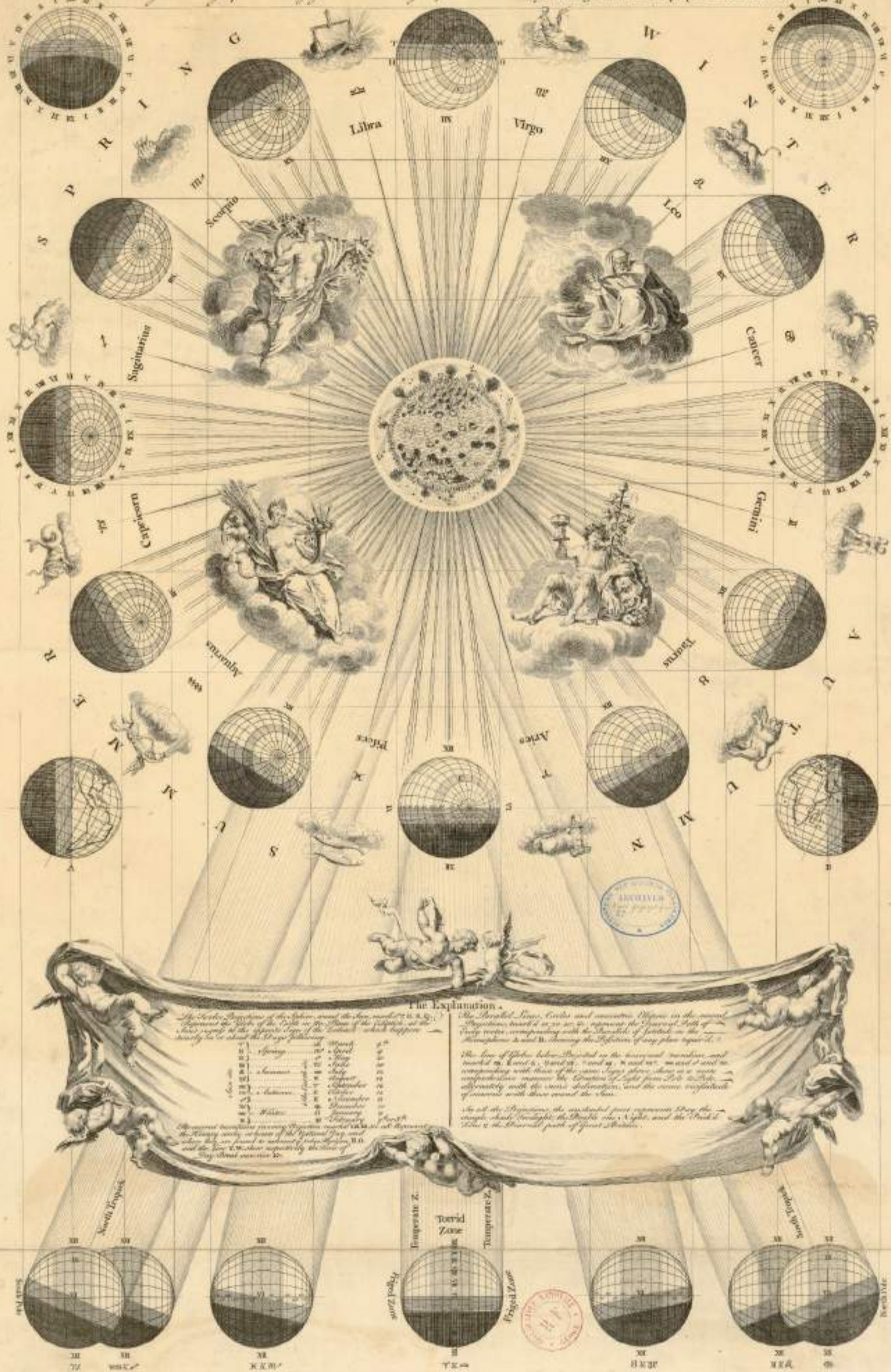
Aussi est-il possible d'imaginer qu'en dernier recours Newton pensait que, tout comme l'homme, créé par Dieu à son image, bouge ses membres par sa volonté, Dieu par sa volonté tient la cohérence du cosmos et que la gravitation serait un pouvoir de Dieu. Dieu serait en fin de compte toujours présent et il n'y aurait aucune distance entre Lui et les objets de sa création ... et ses sujets, les Hommes.

Claude Slowik
Professeur de mathématiques
Doctorant en histoire de sciences, Lille 3

THE UNIVERSAL VICISSITUDE OF SEASONS, AND THE LIBRATION OF LIGHT,

Illustrated in the Orbis Magnus: Demonstrating by true Orthographic Projections of the SPHERE, on the Plane of the ECLIPTICK the time of sun rise; sun set; length of the Day; Night and Day light to all parts of the WORLD.

Particularly on the Days of the sun's ingress to the several signs of the Zodiack. By Tho: Wright Author of the Synopses of the Universe &c.



London, Printed for Christopher Roper, at the Sign of the Gun, in St. Dunstons Church-yard.

DP-3

n°3

G. DD 2987

M=3

Sommes-nous seuls dans l'univers ? On serait prêt à parier que non. Trois possibilités s'offrent à nous pour repérer d'éventuelles formes de vie : envoyer des sondes, envoyer des ondes, recevoir des ondes. Envoyer une sonde dans l'espace, c'est un peu comme envoyer une fourmi dans le Sahara en espérant qu'elle atteindra Tombouctou, dont elle ne connaît pas l'emplacement. Quatre disques contenant des dessins gravés et des messages enregistrés (voix, musique...) ont cependant été embarqués à bord de sondes spatiales. Mais pour qu'une civilisation parvienne à repêcher les sondes dans le vide interstellaire, il faudrait qu'elle soit bien plus dégourdie que la nôtre.

Envoyer des signaux radio est plus rapide, mais très hasardeux. En 1974, un premier message radio à grande puissance a quitté un radiotélescope terrestre en direction d'un amas d'étoiles, où il arrivera dans 24 000 ans. Nous pouvons dormir longtemps avant de recevoir une réponse.

Pourquoi ne pas plutôt écouter les émissions radio que certaines civilisations pourraient diffuser étourdiment ? C'est l'idée du programme SETI : ouvrons les oreilles et écoutons ce que l'espace nous dit. Depuis son démarrage au début des années 1960, le programme n'a rien donné. Silence radio pour ce qui concerne les émissions « intelligentes ».

Mais alors, pourquoi ne pas faire parler d'une autre façon les émissions radio « non intelligentes » ? Tel est le projet de Véronique Béland : interpréter les données cueillies par les radiotélescopes de l'Observatoire de Paris à l'aide d'un générateur automatique de textes aléatoires. Grâce à une voix de synthèse qui le récite en temps réel, le texte devient alors la « voix de l'Univers ».

On notera le côté « oulipien » de l'entreprise : un texte est généré à partir d'un algorithme, qu'il soit mathématique ou issu de données astronomiques retraitées par un logiciel. Comme l'écrivait le mathématicien François le Lionnais, fondateur de l'Oulipo, « il n'est jamais aisé de discerner à l'avance, à partir du seul examen de la graine, ce que sera la saveur d'un fruit nouveau ». Gageons que les pommes d'or du cosmos bientôt recueillies auront au moins la saveur de l'inattendu.

Jean-Pierre Luminet, mars 2012

*Astrophysicien, conférencier, écrivain et poète français, spécialiste de réputation mondiale des trous noirs et de la cosmologie
Directeur de recherches au CNRS, membre du Laboratoire Univers et Théories (LUTH) de l'observatoire de Paris-Meudon*

THIS IS MAJOR TOM TO GROUND CONTROL 2012

VÉRONIQUE BÉLAND

Une coproduction le Fresnoy – Studio national d'arts contemporains et Ville de Tourcoing

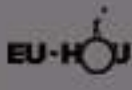
Programmation : Guillaume Libersat (fuzzyfrequency)

Design sonore : Sébastien Cabour

Conception décors : Sophie Laroche (d'après une idée de Véronique Béland)

Vocalisation : Acapela Group

Ce projet a été réalisé en partenariat avec le groupe EU-HOU (Hands-on Universe Europe, Université Pierre et Marie Curie, Observatoire de Paris), l'équipe de recherche Mostrare (Universités Lille 1 et Lille 3, LIFL UMR CNRS 8022, INRIA Lille Nord-Europe) et Acapela Group. Il a aussi bénéficié du soutien de la ville de Tourcoing dans le cadre d'une bourse de production destinée à la réalisation d'une œuvre dans l'espace public.



FAIRE PARLER LE CIEL

Interview de Véronique Béland par Grégory Fenoglio

Née au Québec (Canada) en 1981, Véronique Béland vit actuellement à Lille (France), où elle a été diplômée du Studio national des arts contemporains le Fresnoy (Promotion Michael Snow, 2010-2012). Elle est aussi titulaire d'une maîtrise en arts visuels et médiatiques de l'Université du Québec à Montréal. Travaillant principalement dans les domaines du son, de la photographie et de la littérature, elle s'intéresse à des processus a priori inapparents, animée par un désir d'ausculter différents types de silence ou de vide pour en relever le contenu. Par diverses astuces de traduction ou de transcodage, sa démarche consiste à détourner des flux plus ou moins perceptibles ou indifférenciés pour en faire le récit à travers la voix humaine, d'où en jaillit une certaine forme de narration. Depuis 2005, son travail a été présenté lors d'expositions individuelles et collectives au Canada, aux États-Unis et en Europe, notamment en France, en Belgique, en Lituanie, en Espagne et au Portugal. Au cours des dernières années, elle a été récipiendaire de nombreuses bourses d'excellence (FQRSC, CRSH, FARE, CALQ, Prix Albert Dumouchel, Prix d'excellence Jacques de Tonnancour, Bourse d'excellence des Ateliers Roland Proulx, etc.) ainsi que d'une subvention de recherche du Conseil des arts et des lettres du Québec. En 2012, son installation multimédia *THIS IS MAJOR TOM TO GROUND CONTROL* s'est aussi vu octroyer une bourse de production par la ville de Tourcoing, en plus de remporter le Prix des Amis du Fresnoy.

Quelle est la genèse de ton œuvre *THIS IS MAJOR TOM TO GROUND CONTROL* ?

C'est une conjonction de deux phénomènes importants : l'écriture et l'univers. J'avais envie de travailler avec du texte aléatoire. Le texte a toujours été important dans ma démarche de création : je suis une littéraire et mon travail d'écriture s'est toujours fait par une méthode de prises de notes des petites choses du quotidien. Lorsque je reviens sur ces notes, dont je ne comprends plus toujours la signification après coup, je pratique le copier-coller ; je vais chercher des extraits qui appartiennent à différents carnets ; j'essaie, en les replaçant ensemble, de construire une narration. Des notes sont consignées au quotidien, constituant au final un dépôt dans lequel je puise ces extraits variés que j'accorde pour faire surgir du sens. C'est ainsi que j'écris : en restructurant des notes qui ne sont pas faites pour aller ensemble.

C'est donc l'idée de travailler avec du texte aléatoire qui a conduit à cette installation ?

C'est une installation qui est intimement liée à ma manière d'écrire, car elle reproduit ce processus d'écriture d'assemblage de fragments. J'avais donc ce désir de travailler à partir de texte aléatoire, sans vraiment savoir quoi en faire...

Tu as aussi cet intérêt pour l'univers ?

J'ai toujours été attirée par le ciel, les étoiles... le cosmos. L'œuvre s'appelle *THIS IS MAJOR TOM TO GROUND CONTROL* en référence à la chanson de David Bowie. C'est par un curieux hasard, en écoutant cette chanson sur Internet, que je suis arrivée à synthétiser ce désir de travailler avec le cosmos et le désir de travailler avec du texte aléatoire à l'intérieur d'une seule œuvre. Pour la petite histoire, je regardais le clip vidéo de Bowie « *Space Oddity* », et dans les suggestions du site youtube on trouvait une vidéo intitulée « *écoutez le son des lunes de Jupiter* ». C'est ainsi que j'ai découvert ce phénomène d'ondes radios présentes dans l'univers. Ce fut l'événement déclencheur ! Cette question du vide et du silence m'interpelle. En entendant ces sons du cosmos, alors qu'on se représente l'espace comme un vide, je me suis dit que je devais en faire quelque chose ! De fil en aiguille, j'y ai associé le travail du texte aléatoire. J'ai alors imaginé cette voix qui viendrait du cosmos pour nous parler.

Au-delà du titre, n'est-ce pas aussi un lien avec le sens de la chanson « *Space Oddity* » de David Bowie, cet homme dans l'espace (Major Tom) qui regarde la terre et qui s'adresse à la tour de contrôle ?

Oui, c'est l'idée de cette voix isolée, en errance... comme l'écho d'une voix avec qui on aurait perdu contact depuis longtemps, mais qui s'acharne encore à parler. Dans mon travail, un flux de texte est généré à partir de la traduction de diverses données reçues du cosmos. À l'écoute de la voix de synthèse, on peut se demander : qui parle ? Finalement, c'est le spectateur, avec son imaginaire, qui choisit : chacun projette ses fantasmes sur cette voix-là ! Le fait qu'il s'agisse d'un générateur de texte aléatoire conduit à produire son propre sens, à se projeter dans ce qu'on entend. On ne comprend pas tous la même chose de ces textes produits.

Il s'agit d'une réappropriation individuelle ?

Oui, le spectateur se réapproprie l'énoncé. C'est pour moi un travail qui va de l'humain à l'installation plutôt que l'inverse. En 2012, nous étions dans cette saga de fin du monde et je ressentais autour de moi une recherche très forte de croyances auxquelles se rallier. C'est dans cet esprit que m'est venu l'idée de *faire parler le ciel* pour voir jusqu'où on pouvait aller, pour donner du sens à ce qu'on entend, même si ce qu'on entend n'a pas forcément de sens. Parfois, les énoncés semblent prendre la forme d'oracles ou de prédictions, donnant l'impression d'exprimer de grandes vérités. Par exemple, la première phrase produite : « *le vide de la distance n'est nulle part ailleurs* » (phrase reprise comme titre de l'exposition à L'être lieu) est comme une vérité choc. C'est finalement une phrase sans queue ni tête mais qui nous pousse à réfléchir et à philosopher. J'avais cette volonté de créer des textes qui ne soient pas des banalités mais qui suscitent plutôt l'impression qu'on nous dit vraiment quelque chose.

Peux-tu préciser le fonctionnement de ce générateur de texte et le système de transposition des sons de l'univers en langage ?

Ce ne sont pas des sons que l'on reçoit du cosmos : il n'y a pas de sons dans l'espace puisqu'il n'y a pas de matières physiques à partir desquelles le son pourrait se propager. Ce sont des ondes radio que l'on capte, reçues sous forme de signaux contenant des séries de données scientifiques qu'analysent les radioastronomes (mouvement des objets célestes, présence de nuages d'hydrogène, température, etc.) Mais ces ondes radio ne sont pas écoutées par les radioastronomes, qui les traduisent plutôt sous forme d'images ou de spectrogrammes. Pour ma part, ces données sont d'abord transposées en fréquences audibles pour l'oreille humaine, ce qui constitue le bruit de fond présent dans l'installation.

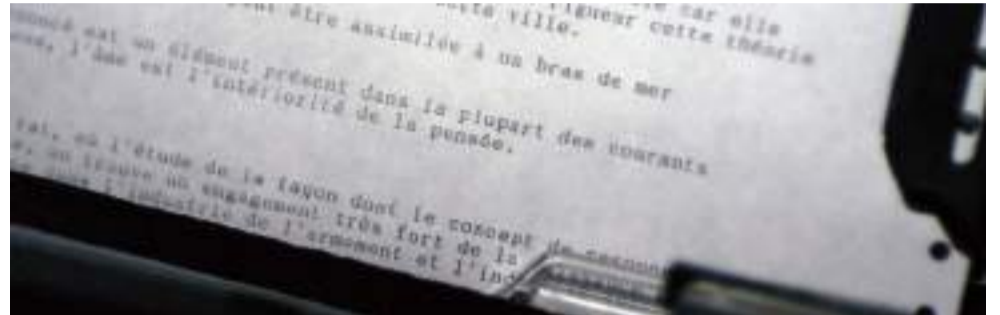
Ton installation propose donc un décodage de ces informations ?

Oui. Après cette première étape de traduction sonore, le signal reçu permet ensuite d'activer le générateur de texte. Le signal d'origine est capté par un petit radiotélescope (situé en Suède) mis à disposition par l'Observatoire de Paris (groupe EU-HOU) qui est partenaire du projet. Celui-ci me permet de recevoir, par Internet, les ondes radio captées en temps réel. Ce *télescope de jardin* peut « voir » la voie lactée alors que d'autres très grands télescopes, comme celui de Nançay (France), scrutent bien au-delà de notre galaxie.

Ce qui implique une hiérarchie des distances ?

Ce qui est plus proche est connu. Notre voie lactée est connue ! Il faut rappeler que ce que nous voyons à distance, aussi loin, est du passé. C'est donc une question de puissance de résolution. Avec les radiotélescopes les plus puissants, on arrive à étudier des phénomènes encore inconnus.

Ton objectif artistique vise-t-il à re/fabriquer de l'inconnu, du mystère, de l'étrangeté, du trouble, dans l'espace assez bien identifié de notre galaxie ?



Je parlais de détournement. C'est une réinterprétation poétique d'un phénomène scientifique : quelque chose existe, que nous connaissons mais que nous n'avons pas regardé sous tous les angles.

J'ai le désir, dans mon travail, de pointer différents phénomènes qui sont là mais que nous ne voyons pas. Je pense à la Terre qui est en suspension dans l'espace : nous le savons, mais nous ne le voyons pas, nous n'y pensons pas... pire, on l'oublie ! C'est le genre de questionnement enfantin que je veux réintroduire, comme une sorte de curiosité par rapport au monde.

Cet usage technologique brouille les frontières de l'art et de la science. Dans cette hypothèse, affirmes-tu que cette démarche détourne la science pour se donner les moyens de regarder le monde autrement ?

C'est aussi une forme d'inspiration ! La science et les mathématiques m'intéressent, même si je ne les comprends pas du tout. C'est là, comme un moteur à idées, un générateur de fictions. Pour moi, un théorème comporte une dimension poétique et je m'intéresse à l'aspect quasi-littéraire de ces données que je ne maîtrise pas. Cette cohabitation entre l'art et la science crée bien sûr une tension et en tant qu'artiste c'est à moi de prendre des décisions concernant l'avènement du sens et le choix des contenus. Même si le texte est généré aléatoirement, j'ai quand même décidé des différentes modalités. L'installation aborde ainsi les sujets que je lui ai imposés.

Pourquoi décides-tu de présenter un dispositif esthétique (moniteur de contrôle, données) qui réinjecte une vraisemblance scientifique ?

Par comparaison, je pense à l'œuvre *Cloaca (2000)* de Wim Delvoye qui reconstitue le processus de digestion humaine à travers l'exposition d'une technologie complexe. Faut-il voir dans ces dispositifs de monstration technologique une forme d'ironie scientifique ?

C'était une volonté de mise à distance par rapport à moi-même. Mon travail artistique a souvent été orienté vers une conception très personnelle, dans un ancrage émotionnel et subjectif. Je voulais que cette installation soit très aseptisée pour proposer une forme de détachement où le spectateur, face aux informations qui lui sont données, doit trouver sa place.

Cette forme viendrait donc mettre à distance ton affect tout en l'interrogeant ?

Tous les sujets abordés par ce programme font l'objet de questionnements personnels. On a tous des façons différentes d'aborder ces questions d'infini et d'espace. En tant qu'artiste, j'étais là pour imposer mes propres interrogations à cette installation multimédia qui finit par parler toute seule et qui se détache beaucoup de ma propre pensée ou de ma manière de concevoir les choses. Je pense que les textes produits sont suffisamment forts et porteurs d'images pour éviter d'ajouter une couche de fiction ou de narration par la scénographie. J'avais cette volonté de créer un espace un peu clinique pour me détacher d'un esprit de science-fiction, mais tout en conservant une impression de flottement dans l'espace de l'installation. Le modèle scientifique, très raisonné, engendre une forme de confiance et j'avais envie de parvenir à ce rapport d'équilibre grâce à cette esthétique.

Etant donné ce paramétrage des programmations et tous ces critères très personnels, dirais-tu que cette installation fonctionne comme un autoportrait contemporain ?

Oui, c'est une quête très personnelle ! Ce sont les mêmes questions qui hantent tout mon travail artistique depuis des années.

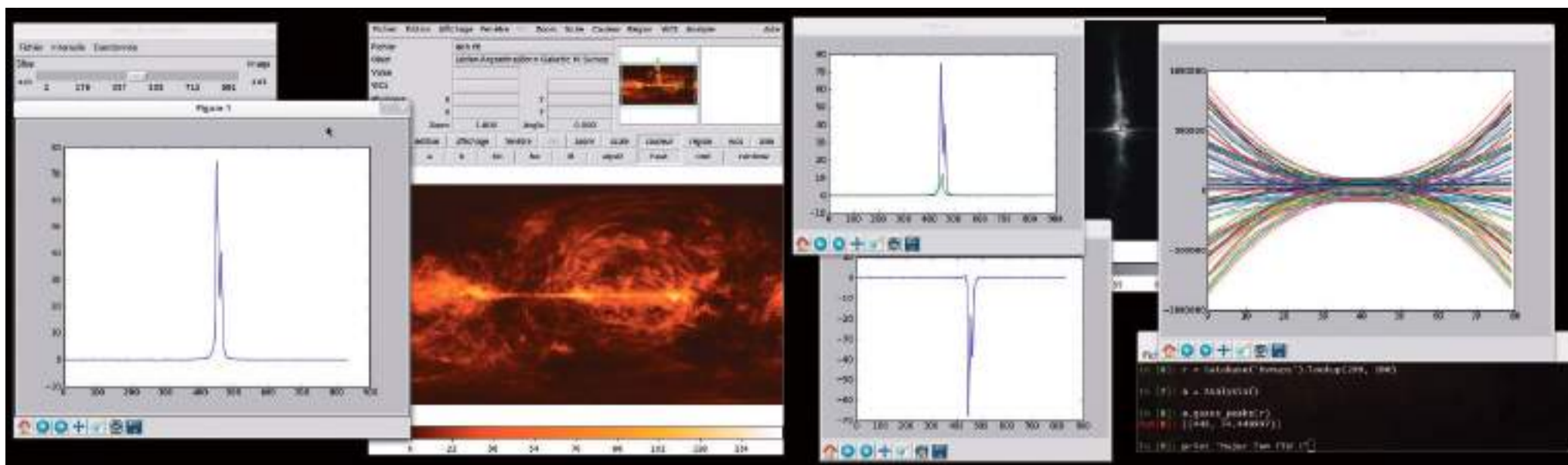
Cette manière dont le générateur a appris à parler fait en sorte qu'elle s'écarte de son créateur ! Mais j'aurais aimé l'entendre dire des choses...

Pour trouver, dans ce flux d'informations, une phrase signifiante... comme dans une approche psychanalytique ?

Lorsque j'ai commencé le travail sur cette installation, on m'a beaucoup reproché de ne pas être là, de ne pas faire partie de l'œuvre ! Mais j'y suis énormément ! Cela dépend de la connaissance que l'on a du projet. C'est vrai qu'esthétiquement, on peut avoir cette impression de mise à distance, ce qui est pour moi nécessaire. L'approche psychanalytique est beaucoup plus présente aujourd'hui dans le cadre de la résidence à L'être lieu, dans le fait de lire, de prélever des morceaux... dans cette liaison entre moi et l'œuvre. Je pense que ça fonctionne d'une façon similaire entre l'installation et le spectateur, qui a envie que le texte lui soit adressé personnellement. Chacun fait l'expérience de cette volonté humaine bien partagée, plaquer du sens sur ce qui n'en a pas forcément...

Peux-tu expliciter les paramétrages de ce programme informatique pour mieux comprendre ce qui anime sa parole ?

Les facteurs sont nombreux. Tout d'abord, il faut préciser que le programme informatique, le générateur de texte, apprend à construire des phrases par apprentissage statistique. Pour lui apprendre à parler, il faut lui faire lire des textes. C'est un programme qui fonctionne sous Linux, créé avec Guillaume Libersat (et en partenariat avec l'équipe de recherche Mostrare). Le programme analyse le texte qui lui est donné à « lire », et chaque fois qu'il rencontre un mot il va noter le mot qui vient après. Cela fonctionne comme une « fenêtre » qui scanne le texte par groupes de mots et apprend statistiquement qu'un mot, selon un certain pourcentage, sera associé à un autre mot, et ainsi de suite.



C'est donc un apprentissage très mécanique ?

Le générateur de texte n'apprend pas le sens des mots ou des phrases. Il apprend des successions, des figures, dans la pertinence des associations de mots. Le sens n'est pas là ! Il ne s'agit pas d'intelligence artificielle. Il n'y a pas de compréhension de sens mais un apprentissage statistique. Cela fonctionne comme des petits trains (des wagons de mots les uns derrière les autres) selon des schèmes.

Le sens est donc mis à distance. Pour autant, cet apprentissage provient de livres qui ont des contenus et donc une réalité de sens ?

J'ai choisi d'aborder des thématiques différentes en fonction de la position du radiotélescope, de la direction visée dans la voie lactée. Plus l'image observée est proche de la Terre, plus le sujet évoqué sera matériel. Plus on s'éloigne (vers l'infini), plus le sujet sera philosophique et interrogera l'absolu... Dans l'intervalle, on trouve tout une panoplie d'interpellations, liées aux émotions et aux rapports humains. J'ai divisé l'espace en sept champs lexicaux, qui sont liés aux sept chakras humains. L'idée était de calquer les principales préoccupations humaines sur le reste de l'univers.

Comme une projection. Cela va du sens du toucher, à l'émotion, pour explorer l'absolu...

On passe par toute une gamme : proche de la Terre, on s'intéresse au matériel (le corps, l'ordre, la rigueur) ; ensuite, on va passer au quotidien, que ce soit le banal ou la vie en société. Puis viennent les émotions positives ou négatives : la joie, le bonheur, l'anxiété, les rapports affectifs, la mémoire, la relation à l'autre, l'amour. On termine par les questions philosophiques, spirituelles, l'inconnu. En fonction de ces sept niveaux de lecture, différents textes ont été choisis puis donnés à lire, de manière à ce que le générateur apprenne le vocabulaire et la syntaxe propre à chaque corpus pour ensuite construire ses propres énoncés.

Peut-on comparer l'installation à une machine à sous dans ce jeu infini des combinaisons ?

Mais la position du radiotélescope n'est pas seule à rentrer en jeu ! D'autres facteurs interviennent. Par exemple, il y a de nombreux nuages d'hydrogène présents dans l'espace, porteurs d'un signal très actif. La « rencontre » d'un nuage d'hydrogène, qui perturbe le signal d'origine, va aussi venir perturber la syntaxe du texte produit, en venant y ajouter une couche de flou et brouiller l'information. La phrase se retrouvera alors parasitée, elle va se déconstruire, son sens sera moins perceptible. Mon but est bien de recueillir les données scientifiques et de les transposer au mieux dans le domaine linguistique.

D'autres facteurs sont-ils impliqués ?

Le rythme de génération de texte est fonction des zones chaudes ou froides rencontrées dans l'univers : plus la zone sera chaude, plus se développe une activité. Plus c'est froid, plus on sera dans une sorte d'engourdissement, la voix aura du mal à parler et à s'exprimer. Lorsque la température ambiante est correcte, l'installation s'exprime librement.

Peut-on comparer ce processus à un jeu de vraisemblance et d'invraisemblance du langage ?

Oui, d'une certaine façon. Les paramètres scientifiques sont transposés sur du langage, avec autant de possibilités de variations du texte. La vitesse de déplacement des objets célestes qui émettent les ondes influe ainsi sur le débit de la « parole » de l'installation, sur le texte qu'elle génère.

Comme une mise au diapason de l'homme et de l'univers ?

Les ondes sont comme des éléments perturbants qui viennent affecter le langage et son énoncé. Or, ce fonctionnement pourrait être comparé à ce que ressentent nos capteurs sensitifs humains.

Mon rôle est de donner du poids à l'humain au milieu de cet univers scientifique. J'ai un fort désir de ressentir que le vide, ce n'est pas rien. C'est sans doute la question qui hante toute ma vie (personnelle et artistique). J'ai ce besoin constant de montrer que le vide est plein. Quand je pense à l'immensité du cosmos, que l'on peut prendre comme un vide absolu, j'essaie de le transposer en quelque chose d'intelligible à un niveau humain. J'ai essayé, par ce filtre, de montrer que l'on peut avoir une forme d'emprise sur ce vide. Je le fais parce que c'est thérapeutique pour moi. L'invisible, l'inaudible... j'ai toujours eu très peur des fantômes, de ce qu'on ne peut pas voir et de ce qu'on ne peut pas entendre.

Toutefois, l'œuvre est une allégorie, il n'y a pas d'anthropomorphisme...

Même la voix de synthèse est très désincarnée ! J'avais cette volonté de me détacher d'un je qui parle. Cette voix est universelle.

D'une façon presque imperturbable ce générateur de texte aléatoire a déversé pendant un an ses milliers de phrases sur le sol. Une imprimante matricielle génère un livre par jour d'exposition. Mais à présent, dans le cadre de cette résidence, tu es dans l'analyse de toute cette production de textes, quel est le sens de cette démarche actuelle de lecture ?

L'installation a produit à une vitesse inhumaine. Cette lecture en devient presque une performance. Il est impossible de tout lire, du moins dans les délais prescrits. L'idée, pour moi, n'était pas de tout lire nécessairement in extenso mais d'aller chercher dans ce flux des phrases qui m'interpellent et me réinjectent dans le projet, de la même manière que peut le faire le psychanalyste - ou même le spectateur de Major Tom... car en fonction de qui on est, on ne s'arrête pas sur les mêmes mots, les mêmes phrases. Mais certains mots sont récurrents et viennent hanter le discours tenu par l'installation. Mon idée est d'utiliser ces mots et phrases comme matériaux bruts.

Sans écrire un seul mot, je peux, à travers mon affect, et ce « copier-coller » de fragments, raconter une histoire. J'ai envie de collectionner des fragments pour voir comment cela peut parler « tout seul »... J'en suis venue à penser que l'art peut se passer d'image. Je m'intéresse beaucoup plus au potentiel de fabrication d'images mentales du spectateur.

Pourtant tu présentes une photographie dans l'exposition.

Tu as passé de nombreuses journées à lire et à archiver des phrases dans ce rapport de création par collage... et tu as photographié différentes étapes de ces lectures que tu choisis de présenter en superposition. Pourquoi reviens-tu à une image ?

C'est pour moi davantage une trace de mémoire qu'une image photographique. Et le flou de l'image reprend cette mise à distance du sujet. Il s'agit de la documentation d'une performance, documentation d'un désir utopique qui sera présenté en épaisseurs de temps.

Comme un spectre ?

Oui, comme un fantôme. Comme des traces résiduelles des étapes du travail de résidence.

Comme les images d'une sédimentation ? Quelque chose qui se situe « à distance »...

Je n'apparais jamais sur l'image !

Ce point de vue photographique donne assez peu d'informations. Il y a une certaine frontalité dans le cadrage adopté qui témoigne...

D'une attestation de temps !

Pourquoi proposer ce point de vue sur le temps ?

Je me suis souvent posé la question du rapport entre cette création et le lieu qui l'a vu naître. Je pense que c'est important pour le visiteur, pour les élèves et pour tous ceux qui m'ont vue travailler là, de donner « corps » à cette démarche. Mon entreprise de lire tous les livres qui ont été générés par l'installation s'est révélée utopique ! Je n'ai pas assez de temps dans une journée pour le réussir... c'est aussi une question de capacité physique. Ce travail d'écriture se poursuivra dans le futur. Je prépare des dossiers de résidence pour continuer ce travail. Consigner, attester, font partie de mon travail artistique. C'est comme un journal de bord...

Lorsque la malle métallique qui contenait tous les livres fut livrée, j'ai perçu ton excitation à l'idée d'explorer tous ces textes pour la première fois. Je voyais également que ta table d'étude devenait comme une table de dissection. Je te voyais à l'épreuve de ce projet (utopique) et la photographie témoignait de cette inconnue...

Oui, c'est comme cela que je le vois !

Au départ, et avec l'arrivée de cette malle, je voulais procéder à un inventaire : des livres ont été volés, d'autres ont été perdus ; toute une boîte de livres n'est jamais revenue d'Espagne ; ... Pour moi, tout un potentiel de fictions naît du devenir de ces livres qui n'appartiennent plus à l'œuvre. J'avais envie, dans un premier temps, de disséquer, d'ouvrir la boîte, de reclasser, remettre dans l'ordre, noter les particularités. J'ai calculé le nombre de livres qu'il aurait dû y avoir en fonction des jours d'exposition et le nombre de livres présents. Je voulais tout noter, même des détails, comme les traces de doigts sur les couvertures. Cela fait dix-huit mois que l'œuvre tourne un peu partout en Europe, qu'elle a été gardée « à distance ». Je n'ai jamais eu de contrôle sur ce qui avait été produit. Je voulais prendre conscience de son état. Faire des hypothèses : pourquoi lorsqu'elle était à Vilnius, alors qu'elle aurait dû imprimer quarante-cinq livres, je n'en dénombrais que vingt ? Il y a des manques, il y a des trous. C'est pour moi générateur de fiction ! Ma curiosité pour ces faits matériels et concrets rappelle d'ailleurs mon intérêt pour la science.

Le travail photographique est une façon de disséquer le temps, de la même façon que je dissèque le contenu de cette boîte.

En quoi cette superposition photographique propose-t-elle un potentiel de fiction ?

Mon travail a à voir avec l'autoreprésentation. J'ai toujours voulu marcher sur cette ligne, très mince et tendue, entre réalité et fiction. Entre le je qui parle et le je artiste. Je veux me situer sur cette frontière. Ce qui m'intéresse est de laisser planer un doute sur ce qui est donné à voir ou à attendre. Cette entité photographique exprime sans vraiment montrer. C'est une couche de mémoire...

Thierry Kuntzel parlait de ses images comme des « volumes de mémoire »...

Je m'intéresse beaucoup à la question de la mémoire. Je voudrais me situer sur une ligne tendue, sans que l'on sache ce qui appartient à l'œuvre et ce qui est dans l'imaginaire.

Dans les derniers jours de ta résidence tu as décidé de te détacher du projet de lecture initial et de t'extraire de cet inventaire. L'image photographique fictionnalise-t-elle cette expérience ?

Elle ne donne pas un compte-rendu. L'idée de venir en résidence me permettait de ne pas faire de plan. Je savais que quelque chose m'attendait. Je me demandais sous quel angle je l'aborderais. J'avais ce désir de lire. Cette curiosité m'appelait à fouiller ces livres. Le principe d'une résidence est aussi de laisser libre cours à ce qui se passe en temps réel dans l'expérience. A partir du moment où une faille se crée, il faut aller dedans. Je voulais me laisser libre de ce désir de lire tous les livres.

Quarante-cinq images ont été produites au cours des quarante-cinq jours de résidence.

Une seule image superpose toutes ces photographies et on ne peut plus discriminer celle qui appartient au premier jour et celle qui appartient au dernier. Comme l'inconscient ignore le temps, dirais-tu que ton image traduit cette condensation du temps ?

Je voulais montrer des choses qu'on ne peut pas voir. Je sentais que j'avais besoin de réaliser des images, sans savoir pourquoi. Peut-être que je savais que cette expérience me dépassait. Il fallait que j'atteste de ce projet déraisonné. J'ai voulu le documenter. Avoir une forme d'emprise. C'est une intuition qui fait partie de ma création. L'accumulation, l'archivage, la conservation... et finalement tout ce qui existe comme document sont condensés en une seule image. Tout le contenu est là, mais il est devenu inaccessible. Ce qui m'intéresse dans la littérature c'est souvent plus la forme que le contenu, la manière dont les choses sont dites que ce qui est dit réellement. C'est aussi ce que je cherchais à l'intérieur de ces livres : trouver une écriture, une construction, une manière d'écrire. Dans son ouvrage *Le son*, Michel Chion explique que l'apprentissage du langage se fait par mémorisation et l'incorporation de ce qui a été entendu autour de nous. Finalement, notre voix n'est faite que de réinterprétations. ■

L'ouliipo, kéksédonk ?

Présentation par Lise Valienne et Lucas Wambre en Terminale L au Lycée Gambetta-Carnot avec la participation de Carole Furmanek, professeur de lettres modernes, lycée Gambetta-Carnot, Arras

Si Queneau est connu pour avoir inventé le personnage de Zazie dans le métro et son langage si libre et plein de verve (le roman s'ouvre sur un célèbre « Doukipudonktan »), il est aussi l'une des figures majeures de l'Oulipo.

L'Oulipo, autrement dit L'Ouvroir de Littérature Potentielle, rassemble depuis 1960 des littéraires et des mathématiciens qui s'intéressent à la contrainte comme moteur de création.

Parmi les contraintes les plus utilisées dans les textes, on trouve le « Lipogramme », où l'auteur s'impose de ne jamais employer une ou plusieurs lettres de l'alphabet, l'« Anagramme », qui consiste à mélanger les lettres d'un texte donné, le « A la manière de » ou la « Boule de neige » dont Pérec nous donne ici un exemple :

Entretien avec Robert Rapilly

Par Lise Valienne et Lucas Wambre en Terminale L au Lycée Gambetta-Carnot Avec la participation de Carole Furmanek, Professeur de lettres modernes, lycée Gambetta-Carnot, Arras

Enfant, **Robert Rapilly** entendait son père déclamer des extraits de la *Légende des Siècles* de Hugo – et leurs parodies. Successivement menuisier, architecte, peintre, formateur de l'Éducation nationale en français et mathématiques auprès d'adultes, **Robert Rapilly** est toujours resté poète. Aujourd'hui il anime des ateliers d'écriture avec l'association « Zazie Mode d'Emploi » et dirige dans la Manche le festival « Pirouésie », festival dédié aux pratiques de l'Oulipo - sans jamais cesser d'écrire, si possible tous les jours, sur les pas de Jacques Jouet.

Le poète oulipien Jacques Jouet fait du temps (à composer ou à lire un poème) une contrainte très fertile comme le prouvent ses « poèmes de métro », dont chaque vers est composé entre deux stations, ou ses « chronopoèmes », inventés parmi les ouvriers de l'usine Terraillon en liquidation. Un chronopoème est lu à voix haute avec un chronomètre, ou plutôt un minuteur (de marque Terraillon), qui compte, à rebours, les minutes et les secondes : on programme le temps ; on déclenche le minuteur ; on lit. Sitôt prononcé le dernier mot, le minuteur sonne.

Fidèle à l'esprit oulipien, **Robert Rapilly** s'est alors contraint à répondre à nos questions en un temps limité.

Comment avez-vous eu l'idée de créer ce groupe ? Pourquoi avoir choisi de vous imposer des contraintes lorsque vous écrivez ?

En plus d'être de la littérature, cela fonctionne comme des jeux, chacun selon une règle. Or, tout le monde aime jouer ; hé hé, poète on peut jouer tout le temps.

Les propositions oulipiennes ressemblent un peu aux mots croisés, exercice dans lequel Georges Perec était un virtuose inégalé : on s'invente tout seul une infinité d'énigmes, de difficultés, de défis... et plus c'est difficile, plus il y a de plaisir à s'en sortir. Les Oulipiens se décrivent eux-mêmes comme « des rats qui construisent eux-mêmes le labyrinthe dont ils se proposent de sortir ».

Mieux encore, la composition de textes oulipiens s'assimile souvent à un jeu de société. Un même poème peut être composé par plusieurs partenaires, comme dans les « quatrains tétracéphales », composé à quatre et signé d'un faux nom d'auteur, formé du prénom d'un célèbre poète mort dont un vers est utilisé au troisième vers du sonnet et des deux premières lettres des prénoms des oulipiens, dans l'ordre de composition de la première strophe. Mais le défi peut être porté jusqu'à une collaboration à des centaines de gens...

D'ailleurs n'hésitez pas, vos réécritures seront bienvenues sur le site <http://zazipo.net>

*Enfin, retenez que tout cela n'exclut pas la gravité quand il faut. La contrainte n'est pas forcément gratuite, elle peut faire sens. Sur ce point, **La Disparition**, ce roman sans E, est emblématique, puisqu'il faut aussi l'entendre comme un roman « sans eux », Perec jeune enfant a vu ses parents disparaître violemment [NDLR : lors de la seconde guerre mondiale, son père est mort au combat, sa mère a été déportée à Auschwitz].*

Trouvez-vous une difficulté à écrire avec ces contraintes ? Si oui lesquelles ?

Les réponses seront contradictoires selon à qui on les pose. Pour ma part, j'ai beaucoup de mal à écrire sans contrainte ; ça me procure l'effet d'un fronton, d'un appui solide, rassurant.

Pensez-vous qu'un texte à contraintes soit facile à lire ?

*Cette question aborde un autre écueil : comment écrire suivant une contrainte dure et rester lisible ? Certains auteurs y arrivent avec beaucoup de talent : voyez par exemple le tout récent livre d'anagrammes de Jacques Perry-Salkow **Anagrammes à la folie** ; ou son précédent recueil, **Anagrammes renversantes** où une « étreinte » devient « éternité », « Albert Einstein » se métamorphose en « rien n'est établi », « Leonard Bernstein » en « l'art de bien sonner » et « Charles Baudelaire » en « le labeur de sa chair ».*

Si l'anagramme consiste bien à mélanger les lettres d'un mot ou d'une expression pour en former d'autres, il joue ici le rôle de révélateur : poétiquement, il nous dévoile le sens caché.

En quoi l'ouliipo vous a-t-il inspiré ?

Ce qui caractérise les oulipiens que je connais, c'est une culture littéraire, artistique et scientifique universelle, doublée d'humanisme. Peinture, sculpture, mathématiques, danse, sports... la liste est sans fin de ce qui les intéresse et les inspire.

Aie, je m'étais donné jusqu'à 21h, et me voici 5 minutes en retard. En ouliipo ça s'appellerait un clinamen ;-)

À présent, à vous de jouer !

J
A
I
C
R
U
V
O
I
R
P
A
R
M
I
T
O
U
T
E
S
B
E
A
U
T
E
S
I
N
S
I
G
N
E
S
R
O
S
E
M
O
N
D
E
R
E
S
P
L
E
N
D
I
R
F
L
A
M
B
O
Y
A
N
T
E
P
A
N
T
E
L
A
N
T
E
E
C
A
R
T
E
L
E
E
E
V
O
Q
U
A
N
T
Q
U
E
L
Q
U
E
C
H
A
R
M
E
T
O
R
D
U
S
C
I
E
S
U
R
U
N
X

Dans ce poème, Georges Perec décrit la beauté d'une femme, « Rosemonde ». Mais il fait évoluer la forme traditionnelle du blason amoureux en l'écrivant sous forme de « boule de neige », ce qui impose à l'auteur de calculer le nombre de lettres qu'il choisit car il doit progressivement l'augmenter d'une unité jusqu'à la longueur n voulue. Ensuite, la « boule de neige » peut fondre. La méthode est parfaitement suivie car nous pouvons voir dans la forme du texte une gradation puis une dégradation. Ce mouvement double correspond aussi à l'histoire racontée et aux adjectifs qualificatifs que l'auteur emploie pour décrire Rosemonde : nous remarquons que le mot culminant du texte « Flamboyante » conclut l'éloge. Après la gradation, le poème se rétrécit et les qualités traditionnellement associées à la femme sont abandonnées au profit d'une représentation plus originale et bien plus étrange.

Pour un « poème algol », l'auteur s'impose un vocabulaire spécifique, celui de l'algorithmique, et reprend un des sons qui se trouvent dans chacun des mots choisis. A partir de « Tableau, début, commentaire, entier, valeur, tant que », Noël Arnaud écrit : « L'obus enterre, entier, leur tank. »

Pour créer le mot « obus », il prend le son final du mot « tableau » et le son final du mot « début », et ainsi de suite pour les autres mots qui constituent ce poème à un vers, qui trouve son sens dans son titre « Machinalgol (autre vision d'Histoire) ».

LA LA
PASSÉ
MAC



Focus sur un dispositif littéraire : “Cent mille milliards de poèmes” de Raymond Queneau

Par Anaëlle Maudet en Hypokhâgne au Lycée Gambetta-Carnot

Major Tom To Ground Control, machine à produire du texte, me rappelle tout particulièrement une œuvre de Raymond Queneau : *Cent mille milliards de poèmes*.

Cette œuvre que l'auteur définit lui-même dans sa préface comme « une sorte de machine à fabriquer des poèmes » est un livre-puzzle où chaque alexandrin des dix sonnets du livre est découpé en bande individuelle de façon à ce que le lecteur puisse choisir chacun des quatorze vers d'un sonnet parmi les 10^{14} possibilités, ce qui donne cent mille milliards de poèmes.

Tout d'abord, la dimension scientifique de *Major Tom...*, qui s'appuie sur un programme informatique, fait écho à l'œuvre de Queneau et plus généralement à l'aspect mathématique de la poésie repérable à la composition d'alexandrins réguliers en douze syllabes, à la conception des rimes et au travail du rythme. Queneau use de connaissances mathématiques pour créer ce système de composition poétique presque automatique, ce recueil de poème modulable à souhait, presque à l'infini. En effet, l'auteur a calculé le temps que prendrait la lecture intégrale des cent mille milliards de poèmes soit « 190 258 751 années ».

De plus, ces deux œuvres imposent leur interactivité avec le lecteur ou le spectateur. En effet, lorsque le lecteur de *Cent mille milliards de poèmes* doit choisir ses vers pour composer un sonnet, le spectateur de *Major Tom To Ground Control*, qui lit les lignes voire les livres, doit interpréter les phrases produites par la machine et combler les blancs. Dans les deux cas, le sens s'élabore au fur et à mesure et le lecteur/spectateur ne peut rester passif devant l'œuvre, il participe à la création.

D'autres dispositifs et méthodes de création littéraire seront à découvrir le mardi 26 novembre lors du rendez-vous littéraire « Machines à écrire ».

Textes de fiction inspirés par *Major Tom to Ground Control* Par Marine Huleux en Hypokhâgne au Lycée Gambetta-Carnot

Composé intégralement de phrases de *Major Tom...*, un texte à la saveur scientifique bien étrange :

Les continents incluent également les îles rattachées aux plaques continentales.
Un amas de galaxies ou amas galactique est évalué à 226 millions d'années.

Le même effet a lieu sur la lune faisant en sorte que vous changerez malgré vous.

Nous savons que l'eau liquide était alors abondante sur Mars [Grâce à]
l'étude minéralogique de la surface terrestre.

La météorologie de l'espace est d'arriver à séparer
les différents processus physiques pouvant peupler [l'univers].

Inspirée d'énumérations créées par *Major Tom...*, une saynète qui nous renvoie au théâtre de l'absurde et à sa langue détraquée :

Une mère et sa fille viennent d'emménager. Leur voisine est une commère qui s'invite en permanence chez eux. Elles ont décidé de s'en débarrasser.

La fille est en train de ranger ses affaires de classe. La voisine entre.

La voisine - **Alors, dis-moi, tu as bien travaillé à l'école ?**

La fillette - S'arrêter, atterrir, boudier, changer, conduire, démarrer, disparaître, donner, écraser, s'envoler, garder, se garer, manquer, partir, se poser, reculer, rouler, tendre, transporter, voler, attacher, casser, coudre, détruire, s'écorcher, enfiler, enfoncer, fabriquer, mesurer...

La voisine - **Euh... mais tu as fait tes devoirs de musique ?**

La fillette - Violoncelle, maracasse, synthétiseur, grosse caisse, batterie, harpe, flûte, hautbois, clarinette, banjo, yukulélé, scie musicale, jambé, didjeridou, harmonica, vuvuzela, contrebasse, clavecin, xylophone, métallophone, guimbarde, accordéon, cor de chasse, tuba, cor anglais, cor français, cornemuse, marimba, boîte à rythme, cymbales, castagnettes, flûte traversière, orgue, alto, basse, voix, platines...

Entre la mère.

La voisine (s'agitant) - **... Ah madame, vous voilà ! Ecoutez, il y a un problème avec votre fille, je crois...je l'interroge simplement et vous savez ce qu'elle me répond ?**

La mère - Absent, assis, bas, couché, haut, présent.

La voisine (s'enfuit en courant le plus vite qu'elle peut) - **Ahhhh, au secours, elles sont complètement folles !**

Un texte de fiction inspiré d'une expression de Véronique Béland : « *Orchestrer le vide* » :

Un théâtre, une foule, du bruit.

Soudain, la clameur s'apaise car est apparu le chef d'orchestre. Les musiciens sont concentrés. Ils ont beaucoup travaillé ce concert. Les instruments sont prêts.

Enfin, le signal, le morceau qui commence. Mais les instruments sont dissonants. Les spectateurs sont stupéfaits, la colère succède aux murmures, chacun quitte son siège pour se diriger vers la sortie. Certains par accès de colère, les autres juste par mimétisme. Rapidement la salle se vide, ne laissant derrière elle que le silence le plus absolu.

Et dans cette absence de bruit commence à s'élever la symphonie telle qu'elle aurait dû se jouer. Les instruments emplissant le silence, vide que le public voulait qu'elle comble. Les instruments emplissant le silence, don que le public lui offrait.

NGUE
E À LA
HINE

RÉSONANCES DE RÉSIDENCE

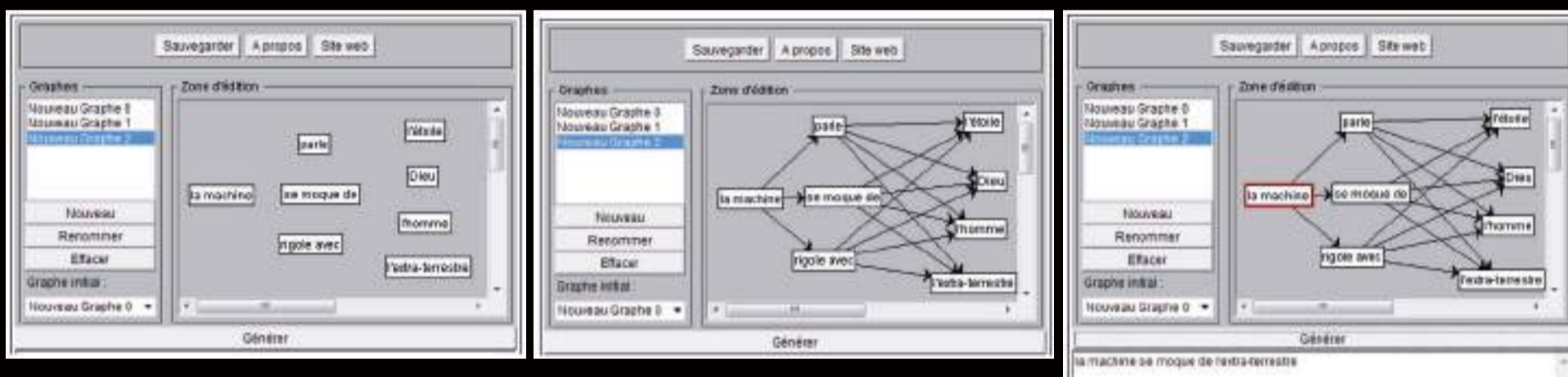
Les étudiants en hypokhâgne et Khâgne (option arts plastiques) proposent des points de vue sur l'oeuvre **THIS IS MAJOR TOM TO GROUND CONTROL [2012]** de Véronique Béland en résidence artistique à L'être lieu.



Performance pensée dans la continuité de l'oeuvre *This is Major Tom to ground control* de Véronique Béland. Trois personnes se livrent à une lecture simultanée et aléatoire de phrases tirées des différents livres de l'oeuvre, récitées les unes à la suite des autres. Il s'agit de créer une cacophonie, résultat de la création d'un nouveau langage à partir de messages à l'origine informatisés. Il s'agit de redonner à la voix de la machine une part d'humanité dans les variations et les imperfections de la voix humaine, et dans les faiblesses qui la trahissent.

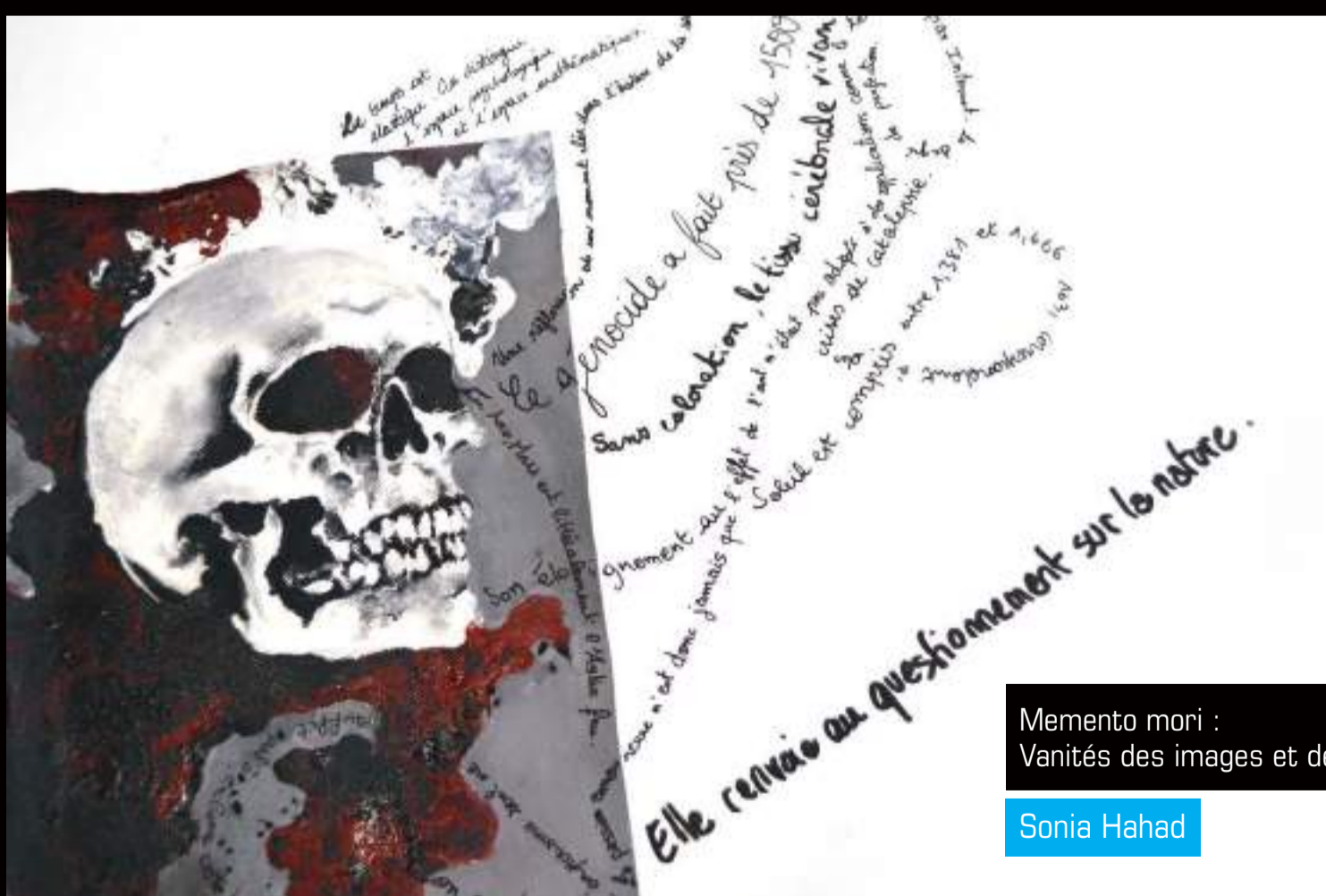
<http://youtu.be/2yyw-FMALrE>

Alice Fournier, Sarah Baraka, Elsa Gumula



J'ai réalisé un article abordable et ludique pour permettre à un large public de comprendre le fonctionnement du travail de Véronique Béland. Ainsi, j'ai créé ma propre "machine" à texte aléatoire pour montrer par étapes la naissance de celui-ci.

Pauline Redon



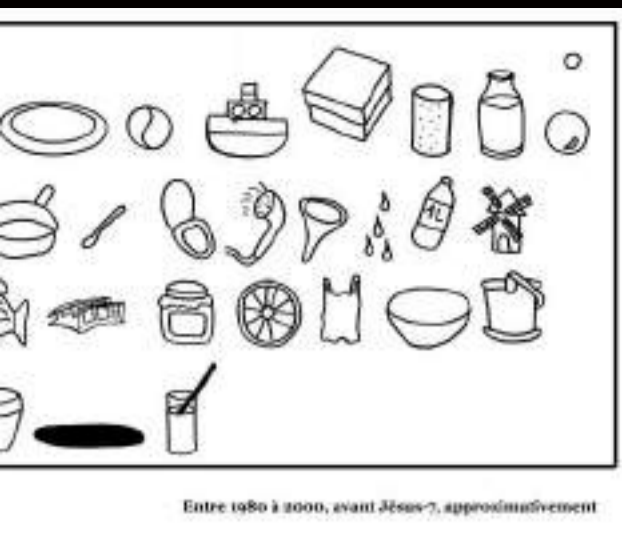
Memento mori :
Vanités des images et des textes

Sonia Hahad



Les mots se
travailler, à
avons chois
comme lors
L'accumulati
accumulation
l'image. La d
placée comm
pictogramme

Emilie Supp



ont connotés, on cherche sans cesse à les analyser. Dans cette proposition nous d'illustrer chaque mot par un pictogramme qu'on veut évoquer un objet à un enfant. On de mot par la machine se transforme en d'images sans liens entre elles. Le mot pour ate, insensée et générée par la machine, est e une date de création de ce « tableau » de s.

by, Alice Bisotto



Nous avons créé une activité Facebook pour les philosophes mentionnés par l'installation de Véronique Béland. Des phrases ont été transposées dans le milieu de ce réseau social.

Anaëlle Maudet, Laetitia Blairy



Des phrases de l'œuvre de Véronique Béland *This is Major Tom to ground control* sont sélectionnées au hasard et gravées sur des diapositives représentant des œuvres d'art de toutes les époques. Ces diapositives sont ensuite projetées sur des surfaces diverses.

Aline Chappron, Laura Ma, Sophie Roussel, Sidonie Dovernge, Laurie Cluzeau

QUI PARLE ?

Qui vous pousse à lire cet article ? Quelle résonance cette interrogation trouve-t-elle en vous ? Pourquoi a-t-elle suscité votre intérêt soudainement ? Y aurait-il une voix au fond de vous qui vous y a incité ? Quelle est donc cette voix ? Qui parle ?



Art, cinéma, littérature : la question de la voix désincarnée est récurrente, elle revient sans cesse telle une obsession. La recherche de son origine sommeille en chaque homme. L'extérioriser, la définir, la matérialiser, c'est là que repose tout l'enjeu. Quant à ceux qui ont tenté de déchiffrer, de décrypter, de décoder la signification de cette voix qui hante les esprits, que leur a appris cette quête? Au travers d'une œuvre intitulée *This is Major Tom to ground control*, Véronique Béland, artiste contemporaine

qui mêle les arts médiatique et littéraire, a ainsi questionné le vide pour y déceler une « présence », y capter l'indicible et indissociable voix de l'invisible. Cette installation se présente sous la forme d'une machine qui intercepte les ondes électromagnétiques qui habitent – ou hantent – le cosmos, ce que l'on nomme couramment le vide pour s'en emparer. Les ondes recueillies par la machine sont ensuite transformées de manière aléatoire et quelque peu mystérieuse en sons puis en textes, égrenés par une inquiétante voix de synthèse. L'installation laisse ainsi entendre une voix sans source apparente qui interpelle le spectateur au plus profond de lui-même puis l'impressionne quand la machine à l'écoute des ondes se met à imprimer en continu une traduction écrite de ces messages dont l'origine et la signification nous questionnent : quelle est cette voix ?, une interrogation au cœur de nombre d'œuvres littéraires.

“ Il s'agit surtout d'une dévoration interne “ 1

Cette phrase produite par la machine peut revêtir différentes interprétations selon l'individu qui la reçoit. Mais quelle voix peut avoir le pouvoir de nous dévorer de l'intérieur si ce n'est celle de la conscience ? Ainsi dans la pièce *Ohio Impromptu*, Samuel Beckett met en scène deux personnages identiques physiquement mais différents dans leur façon d'être : l'un écoute et l'autre lui parle, ou plutôt lui lit l'histoire de sa vie. L'un est le reflet de l'autre, son Doppelgänger, étrange et familier, comme si sa conscience, matérialisée en un double, le hantait au rythme des martellements sur la table. Le protagoniste écoute cette voix qui semble le dominer à certains moments, puis qu'il rejette en l'interrompant jusqu'à ce qu'elle disparaisse : « Il n'y a plus rien à dire. », écrit Beckett à la clôture de la pièce.

L'interprétation de Jérémy Irons nous montre les deux personnages se regarder comme dans un miroir jusqu'à ce que le Lecteur disparaisse, laissant l'Écouteur face au silence de sa solitude, au vide de l'espace scénique. C'est la dualité entre deux personnages, en proie à un dialogue intérieur qui nous trouble, vision d'une conscience projetée hors de soi pour s'incarner. Sont-ils une seule et même personne qui se parle à elle-même ? Des jumeaux ? Un être vivant et un mort qui le hante ? Mais cette source est souvent non identifiée car la conscience est en effet en nous mais aussi hors de nous, parler à sa conscience c'est à la fois être moi sans être moi, véritable dédoublement de personnalité. C'est la cause de notre gêne face à cette discussion entre deux personnes qui n'en forment en fait qu'une seule : puisque nous aussi, il nous arrive de dialoguer avec notre conscience, sommes-nous tous en proie à la folie ?

“ Le thème de morts revenant hanter les vivants est aussi ancien qu'universel “ 2

La voix de la machine s'apparente alors à l'*Unheimliche* ou l'Inquiétante Étrangeté, théorisée par Freud : étonnante familiarité d'un texte émis dans un français identifiable mais à la syntaxe bouleversée par le jeu de l'aléatoire et qui pourtant fait étrangement sens, fait écho à soi. La voix qui nous parle, de source non identifiée, peut aussi être perçue comme celle de fantômes nous hantant par leurs voix, un thème récurrent chez l'artiste Véronique Béland qui, au fil de son œuvre, cherche à révéler la présence de l'absence, des Absents, à l'instar de l'installation *Faire les cent pas* 3. Ces émissions sonores, ces prophéties, ces appels des morts sont extrêmement effrayants à imaginer... A l'image de ces personnages plantés dans des urnes de la pièce *Play* de Beckett qui répètent inlassablement les mêmes paroles, sous la compulsion d'un faisceau lumineux sans source, sans que l'on puisse comprendre pourquoi. Cette idée des morts nous parlant est terrifiante car nous sommes habitués à voir nos morts enterrés et silencieux, le fait qu'ils nous parlent depuis un quelconque au-delà est donc extrêmement perturbant... La voix des morts est monocorde et désincarnée, comme des reproches que les morts adresseraient aux vivants. Entendre la voix des morts implique de ne pas voir le locuteur et génère l'angoisse... Le fait de ne pas voir les fantômes parler et d'entendre leur voix est ainsi l'un des ressorts les plus utilisés par le cinéma d'horreur. On craint toujours ce que l'on ne voit pas, ce que l'on ne comprend pas. A entendre des voix sans voir qui produit ces sons, on s'interroge sur leur présence réelle, on recherche la signification de ces paroles, le destinataire de ces messages : qui parle ?

Ou plutôt, qui [vous] écrit ?

Par conséquent, un crayon paraît écrire tout seul, instrument de domination qui a rendu l'humanité malade 4...

Mélanie Bauchet, Romain Cabre, Mélanie Lane, Emilie Leheudre, Loïc Lhenoret et Adeline Mullet sous la direction d'Elodie Degroisse, Professeur d'anglais en CPGE, lycée Gambetta-Carnot, Arras



1 This is Major Tom to Ground Control.

2 Ibid.

3 Une installation sonore présentée in situ lors du festival inaugural de L'Étre Lieu à la Cité Scolaire Gambetta-Carnot.

4 Ibid.

NOS DISTANCES DE PROXIMITÉ

QUELQUES DÉFINITIONS :

« **À distance** » : du préfixe « dis » marquant la séparation. Espace, intervalle qui sépare deux points dans l'espace (un lieu, un temps, une personne).

Le mot « distance » ou plutôt, l'expression « à distance » renvoie pour ce qui nous concerne, à l'action de distancier, plutôt que celle de distancer, au concept de « distanciation ».

Retenons dans le cadre de cette réflexion que l'expression « à distance », renvoie à l'action de mettre de l'espace entre soi et « le monde », les autres, entre soi et soi.

Immédiatement nous vient la question du « pourquoi », du résultat de cette action « mettre / se tenir à distance », que celle-ci soit voulue ou vécue.

« **Le vocabulaire d'esthétique** » d'Étienne Souriau, p. 595, nous renvoie à la dramaturgie de Brecht qui a donné naissance au concept de distanciation, même si depuis celui-ci a acquis une autonomie de sens. Ce que nous retiendrons, c'est que ce mode de jeu (mode de JE ?) cherche non seulement à éviter la fusion mais surtout à séparer pour mieux « montrer qu'on montre ». Il s'oppose à l'illusion, et inscrit d'emblée la conscience de la représentation, « dont le but est d'interrompre la continuité du spectacle, d'introduire la réflexion, de s'opposer à l'illusion et à l'identification ». Le théâtre de Brecht repose sur une visée politique, il sollicite l'esprit critique en multipliant les « points de vue ». Le spectateur est appelé à analyser les idéologies spontanées que véhiculent l'action, le chant ou la méditation, c'est-à-dire à les confronter, pour les comparer à une histoire en devenir, dans laquelle il est lui-même impliqué. C'est donc l'actualité de son théâtre et les procédés utilisés pour le jouer qui construisent cette dimension critique et politique sur l'élaboration d'une société nouvelle.

Nous retiendrons aussi que pour que cela puisse avoir lieu, le metteur en scène a recours à des « artifices » qui « réveillent » le spectateur et, interrompent sans cesse la fusion qui pourrait s'opérer par le montage, la fragmentation, la séparation des éléments que l'auteur oppose et fait jouer ensemble. On introduit dans le « jeu » un dédoublement, une distance, un rapport ludique, une manière de montrer que l'on n'est pas dupe. Ce jeu, à la fois moderne et distancié, introduit une dimension dialectique, critique en même temps qu'il a lieu. Par une série de conventions, on s'éloigne du naturalisme et l'on retrouve ici les ressorts des formes de jeu théâtral plus anciennes (marionnettes, théâtre chinois, théâtre d'Aristophane, comédie...).

Ce passage par la théorie du théâtre nous a fait comprendre les possibles enjeux de la séparation, de la distanciation et du rôle des moyens mis en œuvre. Que ce soit par la fusion que facilite le réalisme ou par la distanciation qu'entretient l'hétérogénéité du dispositif de représentation, regarder une œuvre d'art, c'est se rendre réceptif à un contenu, à un dispositif qui le plus souvent pense la place du spectateur.

LE STADE DU MIROIR ¹



ARMURE: COMMUNIQUER ET RESTER A DISTANCE ²



S'ISOLER, METTRE DE LA DISTANCE QUAND LE MILIEU NE NOUS LAISSE AUCUN ESPACE ³



ÉNERGIE LATENTE: ÊTRE SOLIDAIRES, S'INDIVIDUALISER ET DÉPENDRE ⁵

LA COMPLEXITÉ DES RAPPORTS ENTRE LE PEINTRE, SA MÈRE ET SA SŒUR ⁶



FUSIONNER LES ESPACES, L'INTÉRIEUR ET L'EXTÉRIEUR ⁴



CONFRONTATION, RÉUNION ET SÉPARATION ⁷



1. Viktor Kossakovsky, *SVYATO*, 2005 © Kossakovsky film production

2. Krzysztof Wodiczko, *Dis-Armor*, 1999-2001 © galerie lelong, Paris

3. Chris Marker, *serie passenger*, 2011 © Peter Blum Gallery

4. Pierre Bonnard, *L'atelier au Mimosa*, 1939 © Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris

5. Abramovic Marina & Ulay, *Rest Energy*, 1980 © Photograph Rudy Monster

6. Édouard Vuillard, *Mère et sœur de l'artiste*, 1883 © The Museum of Modern Art, New-York

7. Javier Perez, *dialogo*, 1993 © MAM Mario Mauroner Contemporary Art

DES QUESTIONS, DES ENJEUX :

À distance : Laquelle ? De qui, de quoi ? Pourquoi ?

En quoi être à distance, mettre de la distance, se tenir à distance, peut-il être le moyen d'y voir « de plus près » ?

La première mise à distance que nous avons à vivre, presque à notre insu, c'est la distance que la naissance installe avec le corps de notre mère avec laquelle nous étions jusque là en étroite osmose.

La seconde c'est quand nous parvenons à faire la différence avec l'ensemble de ce qui nous entoure et notre propre corps, ce que Piaget en son temps appellera la « construction de la permanence de l'objet », c'est à dire les structures cognitives qui vont permettre à l'enfant de se différencier. C'est aussi l'expérience du Fort-Da que Freud a mise en évidence et qui situe le moment où nous devenons capable de concevoir que ce qui n'est pas devant nous continue d'exister.

Plus tard, nous expérimentons « le stade du miroir », décrit par Lacan et illustré par le film documentaire si poétique « **SVYATO** », du Russe Victor KOSSAKOVSKY en 2005, où le cinéaste parvient à saisir « cette assumption jubilatoire » que manifeste son propre fils lorsqu'il se distingue et s'identifie à son image dans le miroir.

Mettre à distance évoque aussi « la bulle » la limite invisible qui se situe hors de mon corps, l'enveloppe comme une sorte de distance psychologique qui me protège d'une proximité trop intrusive de l'autre. Sans cette distance, je ne me sens pas bien.

Notre vie démarre donc par une série de « mises à distance », de « séparations » nécessaires pour devenir autonome et construire la conscience de soi.

La conscience de soi, c'est aussi ce qui se passe à l'adolescence quand le cerveau atteint une maturité suffisante pour se penser, penser l'autre et penser l'autre en train de le penser. C'est le moment où l'on se rend compte de l'effet que nous font les autres et où l'on s'interroge sur l'effet que l'on fait. C'est une conscience de soi qui nous rend critique mais aussi fragile selon la dépendance plus ou moins grande que l'on éprouve vis à vis du regard de l'autre, des autres.

Les enseignants qui ont l'habitude de travailler avec les élèves de collège sont les témoins privilégiés de ce passage et de ses conséquences sur les attitudes et les réactions des jeunes adolescents. Ces questions traversent donc notre existence et nous n'en avons jamais fini de penser et d'ajuster notre rapport à soi, à l'autre et au monde, et ce d'autant plus que selon les circonstances celui-ci peut varier.

Existe-t-il des œuvres d'artistes qui nous « parlent » davantage de ces expériences, qui les interrogent et nous aident à les comprendre ?

Plusieurs pistes s'offrent à nous, nous en privilégions deux :

Le point commun de ces œuvres est l'espace, la distance « invisible » et la nature des liens que j'installe entre les autres et moi, entre moi et le monde et vice versa, c'est à dire la manière dont je peux interpréter les distances que l'on m'impose.

Mon corps est une limite physique entre les autres et moi même. Je peux étendre cette limite, je peux gérer, si besoin, la distance que je veux mettre entre les autres et moi.

On peut penser que cette distance, qui peut varier selon les personnes, dépend aussi de qui est l'autre.

Nous avons besoin « d'un périmètre de sécurité » qui s'ajuste à des données autant physiques que psychologiques.

Comment rencontrer l'autre sans me perdre moi même ?

« Je désire être avec l'autre mais j'ai peur de me perdre »

« Je ne peux faire sans l'autre, mais je veux exister »

« J'ai besoin qu'on m'aide mais je veux être l'auteur de ma vie » ...

Une série de désirs légitimes et contradictoires nous habitent, d'autant plus que nous partageons sans cesse notre espace avec les autres. L'élargissement de la sphère publique ne fait que s'étendre.

Notre espace vital est le plus souvent à partager, notre espace sonore est fréquemment envahi par des bruits non désirés.

Nous n'en finissons pas d'inventer des objets pour nous isoler ou pour partager.

PREMIÈRE PISTE :

Des œuvres qui matérialisent par des objets l'ambivalence de notre besoin, notre désir, notre plaisir et notre peur de la rencontre, de la communication avec l'autre, les autres, le monde.

UNE PREMIÈRE IDÉE DE PROPOSITION DE RECHERCHE POUR DES ÉLÈVES
« Objet relationnel » à la recherche de proximité et de distance

Inventez des objets, des accessoires uniques et poétiques dont la forme, la conception, la matière, la couleur, les mécanismes, et la fonction apparente révèlent en la matérialisant, l'invisible distance que le désir, le plaisir et la peur de l'autre nous font adopter.

Telle quelle, ce genre de proposition fait travailler sur un objet créateur d'espace, de distance ou de proximité, qui possède une dimension évocatrice d'une réalité que nous vivons sans pour autant l'avoir conscientisée.

Pour induire le sens de cette demande, on peut proposer une première expérience qui consisterait à lister les espaces, les situations que nous partageons avec les autres, on pourrait aussi lister la nature des liens que nous développons ou subissons. (transports en commun, salle de classe, faire la queue, assister à un spectacle, la cour de récréation, la cantine, la salle de classe, le repas familial...) On peut faire mimer différentes situations de proximité pour faire ressentir le besoin de distance et de celui de proximité.

DEUXIÈME PISTE :

Des œuvres, des images qui nous « parlent » de la distance invisible que nous mettons entre le monde, les autres et nous. (Pouvoir comprendre les liens que nous tissons ou défaisons). Plastiquement, elles organisent de la fusion et/ou des saillances, des distances différentes entre les personnages et les éléments d'une situation (les personnages et le lieu) laissant au spectateur le loisir de les interpréter.

UNE DEUXIÈME IDÉE DE PROPOSITION DE RECHERCHE POUR DES ÉLÈVES

Dans un premier temps, par un premier exercice, afin de faire comprendre comment on peut visuellement créer de la distance sans changer la proximité.

On peut par exemple donner à chaque élève une photocopie avec deux personnages proches* et demander aux élèves de trouver comment les éloigner « plastiquement » sans changer la distance entre deux.

Cela permet d'inventer lors de l'observation des résultats la variété des éléments plastiques sur lesquels on a agi, avec les résultats obtenus.

On trouvera ici une série de photos de jumeaux pouvant servir de point de départ pour l'exercice ci dessus :

www.arts-jumeaux-doubles.blogspot.fr/p/les-jumeaux-les-doubles-les-duos.html

On peut ensuite développer la proposition suivante :

« COMPLEXITE DES RAPPORTS SOCIAUX »

(COMPLEXITE est un néologisme créé pour l'occasion : complicité, connivence, distance, rejet : ambivalence au sein de situations où interagissent des personnes)

L'ENFER C'EST LES AUTRES, (JEAN PAUL SARTRE) LE PARADIS C'EST LES AUTRES (SŒUR EMMANUELLE)

Entre ces 2 aphorismes radicaux, il y a notre expérience quotidienne du milieu, c'est à dire de la vie en collectivité et des distances que nous maintenons ou pas, dont nous avons besoin ou pas.

Devenez les observateurs privilégiés de nos zones d'espace privé dans l'espace public.

En regardant ce qui se passe autour de vous, et à partir d'images de situations où les lieux sont occupés par des personnes, montrez par une mise scène, (qui joue sur un ensemble d'éléments plastiques maîtrisés**), comment dans les espaces publics ou collectifs transparaissent presque à leur insu les distances et les proximités qui sont établies entre les personnes (les corps et leurs accessoires).

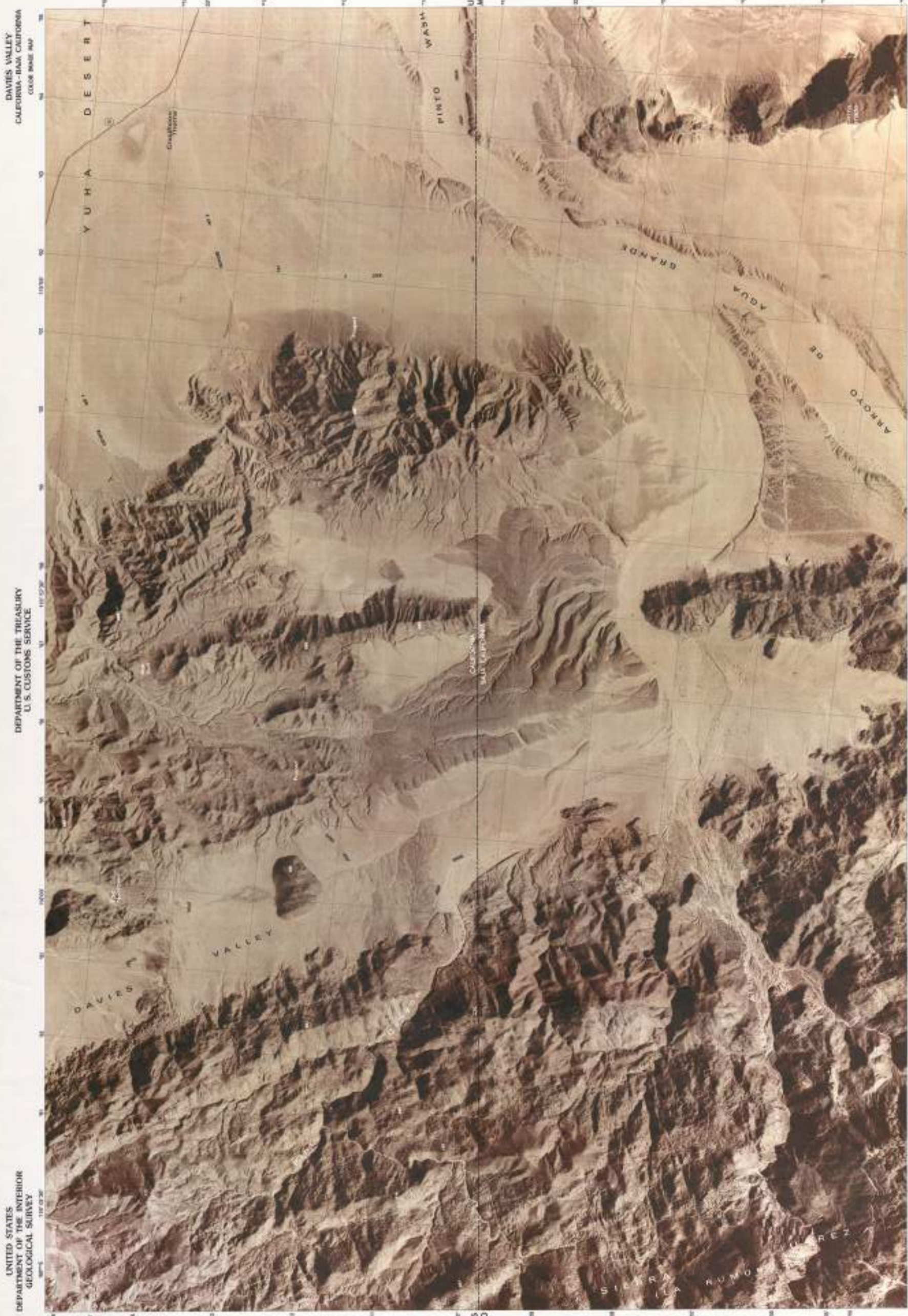
Comment les corps, l'espace et autres accessoires jouent à la fois les rôles « d'enveloppe », « de protection » et de « tamis ». En recréant plastiquement les réseaux visuels et sémantiques de cette « complexité » vos images permettent d'interpréter et d'incarner le besoin, le plaisir et la peur du groupe, le lien, la proximité mais aussi la distance. Comment se jouent (se mettent en scène) ces phénomènes de relations : communion, de participation, d'isolement, d'exclusion...

** En se servant de la composition, du décor, de l'échelle des plans, de la couleur de l'attitude ...

Patricia Berdinski

PRAG Arts plastiques à l'UVHC, pôle Ronzier Valenciennes

Poursuivez la lecture de cet article (champ référentiel détaillé, liens vers le film et les sites d'artistes) sur www.letrelieu.wordpress.com



UNITED STATES DEPARTMENT OF THE INTERIOR
GEOLOGICAL SURVEY

UNITED STATES MEXICO

DAVIES VALLEY
VALLEY

YUMA DESERT

PINTO WASH

ARROYO GRANDE

SCALE 1:625 000

1000 2000 3000 4000 5000 6000 7000 8000 9000 10000

119 02 30' 119 02 30' 119 02 30' 119 02 30' 119 02 30'

32 30' 32 30' 32 30' 32 30' 32 30'

UNITED STATES MEXICO

DAVIES VALLEY
CALIFORNIA - BANDA CALIFORNIA
1979

Produced by the United States Geological Survey
in cooperation with the Department of the Treasury,
U.S. Customs Service

Photographic control for vertical control was from the
aircraft aerial photographs taken December 14, 1978, by the
Division of Geological and Geophysical Data Acquisition,
Denver, U.S.G.S.

Projection and datum same as Davis Valley, California
1:625,000 map. UTM Zone 12N, NAD 83 datum.

Scale is in meters unless otherwise noted.

FOR SALE BY U.S. GEOLOGICAL SURVEY, BOWEN, COLORADO BRIDGE ON ROUTE 70, RESTON, VIRGINIA 20190
AND BY CENTRO DE ASISTENCIA Y SERVICIO DE INFORMACIONES ESTADISTICAS Y CARTOGRAFICAS
BASIBERAS AL REGIONAL, MEXICO D.F.

