

## **Deux essais pour faire parler l'informatique (en passant par Jacques Testart et Thomas Mann)**

**Francis Rousseaux**

Dans l'essai "Vagabonds, pédants ou philistins : choisir en beauté", on s'interroge sur les étranges effets du voyage sur la conscience humaine, effets qu'on ne peut éprouver qu'avec le temps lorsqu'on choisit de rester immobile. Ce pouvoir de simulation du temps que Thomas Mann a voulu voir dans le voyage, ne fonctionne selon lui que sous condition de l'abandon pronominal, et de l'acceptation d'une condition vagabonde, toujours dangereuse aussi. Il semble que cette thèse éclaire symétriquement le paradoxe de l'opéra, qui est à la fois ce cadre physique clos et chargé auquel on se rend un peu comme le prisonnier se rend à la police, et le lieu où le drame d'autrui (fictif de surcroît) insiste pour vous concerner. Le spectateur, tout comme le voyageur, ne peut s'éprouver lui-même qu'en prenant le risque de se perdre, risque que toute propension à la maîtrise rend vain. Il s'agit de s'en remettre à une extériorité à venir et resynchronisante, l'arrivée du train ou la fin du spectacle, pour s'adonner à l'éclatement du temps, figuré par le multiple des situations qui engagent. Que peut bien signifier l'interaction dans cet arrière-plan théorique, pour des sujets toujours déjà répondants ? Quid de l'idée de décor, quid des intuitions de Turing sur la constitution d'artéfacts intelligents ?

L'essai "Ce qui est sans personne vaut pour tout le monde" prépare le terrain en questionnant l'enrôlement réciproque de la science et de la politique, les situations politiques ressemblant à s'y méprendre au glacieux vertigineux ou monotone des paysages qui paraissent se dérouler depuis la fenêtre des trains en marche. Mais pourquoi donc préfère-t-on d'ordinaire s'asseoir dans le sens de la marche du train ? Parce que dans ce sens-là, notre intérêt peut aller se précisant, le regard qui déjà discrimine des objets se voit assister dans l'enquête par le train qui s'approche et invite à focaliser. Dans le sens contraire de la marche, aucune investigation n'est possible, tout choix est déjà invalidé par la dilution dans le tout s'éloignant. Il y a fort à parier qu'Hans Castorp, ce jeune héros de « La montagne magique » de Thomas Mann, qui quitte Hambourg en train pour se rendre au chevet de son cousin retiré au sanatorium de Davos, s'installe d'abord au hasard dans son compartiment, et qu'il choisit par la suite une place proche de la fenêtre, *dans le sens de la marche*.

## A) Ce qui est sans personne vaut pour tout le monde

Dans *Le Monde diplomatique* de septembre 2000 Jacques Testart, directeur de recherche à l'INSERM et président de la Commission française du développement durable, a publié un long article intitulé "Les experts, la science et la loi". À partir d'une critique des usages du *principe de précaution* adopté par la loi Barnier de 1995, l'auteur fait des propositions de nature politique, tout en ayant soin de ne pas s'exclure de la communauté scientifique.

Quand le *principe de précaution* stipule que " l'absence de certitude ne doit pas retarder l'adoption de mesures effectives et proportionnées pour prévenir des dommages graves et irréversibles ", Jacques Testart remarque que l'usage en consacre une conception réduite selon laquelle la décision politique est fondée sur l'avis d'experts scientifiques chargés d'apprécier les risques d'une nouvelle technologie, la démarche évinçant les citoyens du processus décisionnaire. Et Testart de prétendre que cette réduction, si elle est admissible en régime permanent (s'agissant de décisions *classiques*), devient indéfendable dès que l'environnement ou l'espèce humaine est en jeu, les scientifiques ne pouvant mesurer l'impact de leur recommandation ailleurs que dans un monde idéal, loin des incertitudes qu'introduisent les actions des hommes.

Selon Jacques Testart, l'hégémonie du discours scientifique dans la construction de la décision politique conduit à abandonner le *principe de responsabilité* cher à Hans Jonas et à renoncer ainsi à la possibilité de se détourner d'un projet pour des raisons morales.

Comme antidote à cette tendance lourde et jugée fâcheuse, Testart propose la mobilisation *ad hoc* de savoir profane et la participation directe de citoyens volontaires tirés au sort et réputés candides et indépendants, un peu à l'image des jurés dans le domaine judiciaire. Le comité consultatif ainsi constitué construirait un avis en consultant à son aise toutes les parties (sans restriction aux experts scientifiques), engageant l'intuition, le bon sens, mais aussi l'esthétique et la sentimentalité de ses membres.

### a° Il y a de l'impossible ...

Uexküll, dans son ouvrage *Mondes animaux et mondes humains*, introduit la notion d'*entour* (Umwelt) pour désigner le monde perçu et vécu en tant qu'il est interprété, laissant à François Rastier le soin de distinguer trois différentes zones de l'entour : une zone *identitaire*, une zone *proximale* et une zone *distale*.

Si pour un amant la frustration de la présence "en chair et en os" de l'être aimé, lorsque manque la coïncidence proximale des corps, est vécue poétiquement comme absence, il faudrait sans doute, en accord avec la notion d'entour, requalifier ce vécu comme présence distale, pour rendre compte que l'être aimé est présent en esprit mais absent de l'entour proximal. Selon Rastier en effet, le propre de l'entour humain est son extension à la zone distale, caractérisée par l'imaginaire.

Il n'en demeure pas moins que la zone distale peut quelquefois fonctionner comme miroir aux alouettes : le fait d'appréhender la zone distale de l'entour peut laisser croire à la présence virtuelle du rêveur *là-bas*, présence à laquelle il ne manquerait somme toute que l'actualité. Et nos amants séparés ne s'y trompent pas, qui font l'expérience que leur présence *là-bas* est seulement *possible* et soumise comme telle à des conditions de possibilité et des contraintes de réalisation (ne serait-ce que l'impossibilité pour des "impénétrables" à être situés au même lieu).

D'où un premier principe de réalité, déjà énoncé par Lacan : il y a de l'impossible. Et nous précisons : il y a de l'impossible, vécu comme frustration, signant le caractère d'étrangeté de la zone distale de l'entour.

Si le premier principe de réalité n'opère pas dans le rêve ou le rêve éveillé, c'est précisément que la zone identitaire se déploie alors jusque dans la zone distale pour l'investir, donnant à éprouver le virtuel comme actualité, mettant le réel hors circuit et suspendant du même coup la frustration.

### b° Il y a de l'indicible ...

"Où suis-je ?", questionne celui qui *revient à lui* après un évanouissement ou un sommeil perturbé. C'est le repli de la zone identitaire au périmètre du corps propre, certes mobile mais toujours situé, qui atteste le retour opérant et douloureux du principe de réalité.

Essayez donc d'exprimer avec des mots ce que vous éprouvez à l'instant où vous prenez conscience de vous éveiller. C'est un exercice fantastique, en limite existentielle. A lui seul, il dit bien que l'essentiel est inexprimable.

En effet, comment décrire ce qui est définitivement singulier ? Tout dire est description, donc déplacement plutôt que circonscription. Le singulier, par essence, ne se laisse pas reconnaître : toute catégorisation signifie une désingularisation, qui ne peut donc que déplacer la vie en singularité de la conscience. C'est pourquoi le commentaire est un genre si différent de la création : en désignant une origine, on s'efforce de suspendre la question à jamais ouverte de l'indicible.

D'où un deuxième principe de réalité, déjà énoncé par Wittgenstein à la fin du *Tractatus logico-philosophicus* : il y a de l'indicible.

### **c° Il y a de l'illusion ...**

Mais déjà "Où suis-je ?", comme question adressée, dit l'effort aporétique pour sortir du cantonnement de la vie en singularité propre à la conscience, originairement à l'étroit dans la sphère identitaire de l'entour. Un procès en singularisation ne peut que se manifester sans se révéler à lui-même. Ainsi la manifestation est-elle à jamais impuissante à exprimer de quoi elle est la manifestation.

Il s'agit alors d'enrôler l'émergence des manifestations dans une activité infinie allant se déployant pour engendrer des formes éventuellement concurrentes, mais toujours croissant et se multipliant. L'idéal est d'originer l'activité sur un principe de génération formelle qui fera également fonction de principe de différenciation.

L'application d'un tel principe génétique constitue un attracteur de manifestations et engendre des formes corrélatives à l'infini, allant se différenciant. Et rien ne permettrait d'établir définitivement que l'ordre formel ainsi engendré ne dit rien de la nature de ce qu'il manifeste.

D'où un troisième principe de réalité, pointé par Marcel Conche lorsqu'il s'exclame "Que peut l'infini du nombre contre l'infini qualitatif du sans issue ?" : il y a place pour l'illusion.

La *culture* nomme le paysage différencié de ces dispositifs d'arrondissement de la manifestation au format d'activités elles-mêmes différentielles, infinies et normatives, qui instituent l'arrière-plan du sens.

### **d° Pour s'en passer, la science a besoin de tout le monde ...**

Examinons un *dire* comme celui-ci : "Je pourrais ne pas être ici". Ce dire ne se contente pas d'affirmer la potentialité d'être *là-bas*, dans certaines circonstances à venir, ni d'affirmer l'actualité distale d'une existence *là-bas*, *ailleurs*, ni encore d'affirmer la possibilité révolue d'une orientation vers un *ailleurs*.

Ce que vise ce dire, c'est l'affirmation qu'*ici* existerait *sans* le disant. Il s'agit de signifier la contingence définitive de la présence en affiliant son essence à une coïncidence ou à un arbitraire. En toile de fond apparaît une situation particulière (abstraction faite de la présence), d'autant plus générale qu'elle se donne comme indifférente à la présence, et qui entend réduire la vie singulière de la conscience qui l'éprouve.

C'est ainsi que sont constituées les situations, comme modèles abstraits : toute situation particulière se donne en rapport hiérarchique à une situation plus générale. Le réel, c'est ce qui reste et qui fait souche, ce qui est indifférent à ma présence et résistant à mon absence.

Les situations sont constituées comme toiles de fond du singulier qu'elles sont conçues pour réduire, donnant lieu à une activité autoréférente et infinie de classement hiérarchique.

Le statut contingent de la présence est à la fois origine de la réduction du singulier à une situation particulière et moteur de la démarche de classement hiérarchique des situations selon leur généralité. Ce principe prescrit un mode de déploiement gnoséologique (on peut penser ici à la définition qu'Aristote donne de la science dans sa *Métaphysique* : la science est le discours qui parle des choses en tant qu'elles sont générales et non en tant qu'elles sont singulières).

Comment établir la hiérarchie des situations dans la pratique ? Il s'agit de venir surprendre à *répétition* la situation et d'évaluer ainsi son indifférence récurrente à la présence, en se faisant prêter main-forte par la communauté des *alter ego* : ce qui est reconnu par tout le monde comme ne dépendant de personne sera réputé universel.

Remarquons bien qu'il est nécessaire de mobiliser *tout le monde*, au moins comme expérience de pensée, pour caractériser le caractère d'universalité d'une situation.

Il faut redire que l'activité que nous venons de décrire est factice. En effet, elle repose sur l'assimilation artificielle entre un éprouvé qui engage une présentation de la zone distale, qui existe sous condition d'une

identité *hic et nunc*, et la possibilité de réaliser une présence proximale à ce que le distal présente, qui réside sous des conditions de possibilité d'une tout autre nature.

Dès lors que la notion de présence apparaît qui signe un doute sur la présence essentielle et sans nom, l'illusion peut fonctionner, et donner naissance à un principe génétique qui réalise un programme infini de réduction progressive de l'indicible et de l'impossible.

#### **e° L'enrôlement *réci-proque* de la science et de la politique ...**

Examinons maintenant un autre dire étrange : “Nous pourrions être ailleurs ...”. Ce dire déclare que les *ailleurs* sont tous virtuellement habités par tout le monde, et que nous avons un devoir solidaire d'enregistrer ces virtualités comme quasi-actuelles.

Cette attitude, aussi factice que la première et reposant cette fois sur une déclaration de contingence de *l'absence*, institue cette fois le champ d'action politique, en cherchant à réduire la singularité par le *privé*, toujours en rapport ensembliste au *public*. L'activité politique, elle aussi infinie, vise à établir des rapports de force sur la base de l'évaluation stratégique du caractère public d'une situation. Les champs d'action politiques sont également conçus comme arrière-plan du singulier, et mobilisés pour le réduire, de façon autoréférente.

Cette activité s'origine au même lieu que la précédente, mais une impulsion originaire la fait se déployer autrement, engageant d'autres modes d'action (on peut penser à la distinction dextrogyre vs lévogyre en chimie organique).

Ce qui est prétendu universel, valant sans personne, constitue un excellent candidat pour valoir pour tout le monde. Ainsi, l'activité politique usera volontiers d'universaux scientifiques.

Ce qui est prétendu public, valant au pluriel, désigne un lieu de débat et d'investigation scientifique prometteur. Aussi l'activité scientifique logera-t-elle volontiers dans les carrefours d'espaces publics. C'est ainsi que les Nouvelles technologies de l'information et de la communication sont actuellement désignées aux chercheurs scientifiques comme un espace de recherche prioritaire.

Ainsi l'activité scientifique et l'activité politique ont mêmes conditions de possibilité, ce qui éclaire l'imbrication radicale de ces types d'activité : les généralités scientifiques sont des heuristiques naturelles pour instituer des espaces publics, et les espaces publics sont candidats naturels à la mobilisation dans l'établissement des normes scientifiques. Rien d'étonnant à l'enrôlement réci-proque.

#### **f° Les experts, la science et la loi ...**

Il est temps de revenir sur les propositions que fait Jacques Testart dans “Les experts, la science et la loi”. Un certain nombre de remarques s'imposent.

##### *1° Le but de l'article est politique*

Deux régimes politiques sont distingués dans l'analyse : un régime de type “représentation parlementaire” classique qui fonctionnerait sur un mode nominal en situation (classique) de recours à des technologies maîtrisées, et un mode nouveau, réservé aux situations imposant le recours au *principe de précaution*, et qui reposerait sur un principe de démocratie directe.

Qui ne voit que la distinction entre ces deux régimes est purement formelle et provisoire, la différence entre les technologies “à risque” et les technologies “classiques” était davantage une différence de degré qu'une différence de nature ?

Au fond, Jacques Testart fait des propositions politiques qui visent à l'établissement d'une démocratie directe (pilote), et prononcent la possibilité de réviser à terme le rôle et la structure du Parlement, qui serait en quelque sorte déprofessionnalisé. Il se pourrait au passage que les partis politiques n'y résistent pas.

##### *2° L'argumentaire développé dans l'article est typiquement scientifique*

Au nom d'une analyse scientifique du caractère néfaste de l'hégémonie scientifique, Jacques Testart parvient à démontrer l'importance de procéder à des aménagements politiques, ce qui constitue finalement une forme subtile de prescription par la science de la politique.

Et c'est sans doute pourquoi l'auteur veille à ne pas tenir des propos sortant du cadre admis par la communauté scientifique : il s'agit tout autant d'une position stratégique que d'une précaution professionnelle.

Le scientifique dénonce ici l'hégémonie de la science pour finalement prescrire une nouvelle organisation politique, se rapprochant plus "scientifiquement" de l'idéal démocratique.

### 3° L'article illustre à son insu la parenté entre la science et la politique

Le discours de Jacques Testart s'appuie implicitement sur la notoriété scientifique et la puissance évocatrice de sa discipline, la génétique, pour défendre la possibilité d'une suspension des actions politiques courantes ("Quand les actions des hommes précipitent des effets irréversibles, on quitte la découverte ou la maîtrise pour s'enfermer dans une possible dévastation").

Une politique scientifique rencontre ici une science politique, par le biais d'une polémique autour de la figure de l'expert.

### g° L'expert et le savoir profane ...

L'expert est convoqué au lieu de la situation, puis révoqué une fois son expertise rendue. Ainsi l'expert est d'abord *celui qui vient*, et qui endosse un mode de venue sur ordre, mandatée. Pour le commanditaire d'une expertise, l'expert, à peine acclimaté à la situation particulière, délivre son expertise. "C'est donc qu'il *savait* avant de venir, et ne vient *ici* que pour livrer son savoir au plus près de la situation, au lieu exact du mandat " croira-t-on.

Quand la situation menace d'envahir l'entour proximal même du commanditaire, la venue de l'expert réaffirme la solidité du principe d'abstraction radicale de la présence : l'expert vient au fond témoigner du caractère contingent de sa venue.

Il savait *virtuellement* discerner cette situation particulière et la relier au faisceau des expériences possibles alors même qu'elle était distale pour lui. L'expert est en position de témoin, non pas de la situation, mais de l'attitude scientifique. Sa présence, paradoxalement requise, est censée en premier lieu réaffirmer la puissance de cette attitude et la vanité de toutes les autres.

La présence de l'expert désigne le type d'interprétation qui sera proposé.

Comment l'illusion est-elle possible ? L'expert savait-il réellement avant de venir ? Les experts sont-ils malhonnêtes ?

L'expert est convoqué pour une mission d'extrapolation à laquelle il procède. Il est sous mandat d'hospitalité, en posture théorique, il saisit la situation par le biais d'un arsenal théorique prédéterminé. Il n'assume pas sa présence autrement que comme coïncidence professionnelle, et se trouve déchargé de toute responsabilité autre que thématique (on peut penser au cas limite d'Adolf Eichmann, décrit par Hannah Arendt ou présenté par le film "Le spécialiste").

L'expert nous *rassure* dans la mesure où, à travers le paradoxe de sa nécessaire présence, il affirme la filiation commune de nos activités infinies. Le problème survient quand la présence de l'expert ne nous rassure plus. Jacques Testart propose alors la formule censée nous sauver : Nous sommes *tous* des experts !

### h° Métaphores de la présence ...

Dans le noyau originaire, il n'y a pas de *situation*, car il n'y a aucune possibilité de rien mettre à distance. La situation ne saurait être qu'instituée, c'est-à-dire artificialisée par le besoin de dire l'indicible. Et même la notion limite de *situation qui s'impose* mise en avant par Alain Badiou dans son "Abrégé de métapolitique" est une allégorie.

Instituer des procédures morphogénétiques qui opérationnalisent systématiquement la différenciation des formes qu'elles engendrent s'appelle *représenter le monde*. Les représentations du monde qui représentent de surcroît la différenciation des mondes possibles sont appelées des *modèles*. L'informatique nomme l'artéfacture de tels modèles lorsqu'ils sont simulables par une machine de Turing (un ordinateur). Et il se trouve que pour simuler de tels modèles (hors temps) les ordinateurs pulsent du temps-machine, frère symbolique de l'effort, lui-même *métaphore de la présence*.

Si la contingence de la présence (resp. *absence*) est à la fois origine de la réduction du singulier à une situation particulière (resp. *privée*) et moteur de la démarche de classement hiérarchique des situations selon leur généralité (resp. *publicité*), reste à situer l'informatique quelque part dans le champ des pratiques normatives, de manière qui éclairerait la synthèse qu'elle opère entre les dispositifs scientifique et politique.

## **B° Vagabonds, pédants ou philistins : choisir en beauté**

Alain Bonardi a proposé une scénographie interactive de Norma, présentée au public en août 2000 dans l'île d'Yeu. Il faut comprendre son travail comme une tentative de reconception à nouveaux frais de la notion d'arrière-plan dramatique de l'opéra.

Pour l'heure, cette tentative concerne plus particulièrement la stylisation de cet arrière-plan ainsi que sa représentation et c'est pourquoi, l'interactivité engageant davantage les acteurs que les spectateurs, elle laisse encore les dits spectateurs sur leur faim. En d'autres termes, elle mobilise la technique informatique sans remonter jusqu'à la source d'inspiration originelle.

Mais il est sans doute possible de parvenir à concevoir des dispositifs informatisés expérimentaux qui donneraient à éprouver à leurs utilisateurs des sensations et des émotions apparentées à celles que procure l'opéra. Pour cela, il conviendrait peut-être de proposer un équivalent du test de Turing, centré cette fois sur la catégorie de beauté plutôt que sur celle de vérité.

### **a° L'espace au lieu de la durée ...**

« Deux journées de voyage éloignent l'homme – et à plus forte raison le jeune homme qui n'a encore plongé que peu de racines dans l'existence – de son univers quotidien, de tout ce qu'il regardait comme ses devoirs, ses intérêts, ses soucis, ses espérances ; elles l'en éloignent infiniment plus qu'il n'a pu l'imaginer dans le fiacre qui le conduisait à la gare. L'espace qui, tournant et fuyant, s'interpose entre lui et son lieu d'origine, développe des forces que l'on croit d'ordinaire réservées à la durée. D'heure en heure, l'espace détermine des transformations intérieures, très semblables à celles que provoque la durée, mais qui, en quelque manière, les surpassent.

À l'instar du temps, il amène l'oubli ; mais il le fait en dégageant la personne de l'homme de ses contingences, pour la transporter dans un état de liberté initiale ; il n'est pas jusqu'au pédant et au philistin dont il ne fasse en un tournemain quelque chose comme un vagabond.

Cela, Hans Castorp allait, lui aussi, l'éprouver. Il n'avait pas l'intention de prendre ce voyage particulièrement au sérieux, d'y engager sa vie intérieure. Sa pensée avait été plutôt de s'en acquitter rapidement, parce qu'il fallait s'en acquitter, de rentrer chez lui tel qu'il était parti, et de reprendre sa vie exactement là où il avait dû, pour un instant, l'abandonner. Hier encore, il avait été absorbé entièrement par le cours ordinaire de ses pensées ; il s'était occupé du passé le plus récent et de l'avenir immédiat, et il avait jeté par-delà les trois prochaines semaines un regard aussi impatient que l'admettait son caractère. Mais à présent, il lui semblait pourtant que les circonstances exigeaient sa pleine attention et qu'il n'était pas admissible de les prendre à la légère. »

### **b° Une lutte aporétique ...**

Dans « La montagne magique » de Thomas Mann, Hans Castorp est ce jeune homme qui quitte Hambourg pour se rendre au chevet de son cousin retiré au sanatorium de Davos, dans les Grisons. Un séjour de trois semaines est prévu. Le transport en train ne dure que deux jours, mais le voyageur éprouve rapidement d'étranges sensations qu'il attribue sans hésiter à l'espace, quand bien même il aurait juré qu'elles résidaient tout entières sous la condition de possibilité exclusive du temps.

Loin d'être vécu comme un tout qu'on pourrait à l'envi maintenir à distance raisonnable ou laisser s'approcher jusqu'à l'enveloppement, le moment du déplacement se présente immédiatement à Hans Castorp comme une tension permanente entre deux attracteurs irréductibles et concurrents – la résistance et l'abandon, qui exercent leur pouvoir contradictoire sur un sujet pris aussitôt de vertige et d'inquiétude.

Le jeune homme à la fois résiste au voyage, qu'il voudrait cantonner à une parenthèse dans sa vie très finalisée, prévenant toute dissipation, tout divertissement ou même toute distraction, toujours coupables à ses yeux, persuadé qu'il est que la concentration est nécessaire à la réussite de ses industriels projets.

Mais force est de reconnaître que le refuge est fragile, et que l'attitude de suspension, comme geste préventif et comme soustraction à la tentation, s'accommode mal des propositions qui se succèdent à la fenêtre d'un wagon de chemin de fer dont le voyageur est comme toute prisonnier, et qui se donnent au format de paysages inconnus et grandioses, provoquant l'attention comme autant de triomphes des circonstances sur les idées, du singulier sur le général.

Lorsque les paysages ne sont pas vécus comme des situations, comme des mondes corrélats d'un habiter qui seul leur confère du sens (et alors, même un habiter éphémère ou virtuel suffit à les déployer), leur diversité condense vertigineusement en un glacis universel valant pour tout le monde (et par là sans personne), proprement

indifférent au visiteur bientôt abandonné au lieu d'arrivée – certes encore mystérieux, mais dont il se rapproche inexorablement – qui lui renverra cruellement son image esseulée.

Aussi pourquoi diable résister à l'invitation de l'espace et risquer d'éprouver en retour l'indifférence du monde, l'indifférence du paysage à sa présence, quand l'abandon aux puissantes évocations paraît s'imposer en la circonstance, et constituer même le noyau – somme toute pacifié, car l'expérience est bornée dans le temps et sa fin déjà annoncée – du voyage ?

Ainsi le jeune homme à la fois s'abandonne-t-il également aux variations d'espace, étonné de la facilité avec laquelle la fiction se donne à éprouver sincèrement tout autant que la réalité : qu'il s'imagine, l'espace d'un instant, habiter un lieu – ce paysage, là, qui défile à travers la vitre et déjà s'estompe, comme poussé par un autre – et aussitôt s'installe un singulier et compulsif investissement de sens qui confère un caractère de vérité à la fiction et refuse de se laisser prendre à la légère, attestant de cette étrangeté que « je peux être ému par un ailleurs que je n'habite pas et dont je n'avais aucune espèce de connaissance il y a encore un instant ».

Reste que l'impression locale et singulière est immanquablement prise aussitôt dans le tourbillon d'une inquiétante multiplicité, qui conduit le voyageur embrouillé à faire bientôt cœur avec celui qui, après avoir perdu connaissance, revient à lui avec aux lèvres l'implorante question « où suis-je ? », exigeant que lui soit dédiée une résidence bien localisée. Mais déjà les habitudes – qui ne peuvent en vérité s'établir et nicher que chez le sédentaire qui réaffirme en les déployant le primat du réel sur la fiction et son privilège unique de consolidation du souvenir – sont déracinées et mettent à nu, exposés au ridicule, la part du pédant et du philistin qui participent toujours de nos caractères.

C'est sans doute dans cette aporie elle-même, tension irréductible entre résistance et abandon, que réside le pouvoir de simulation du temps que recèle le voyage dans l'espace, et qui transforme promptement le voyageur en vagabond. Au fil du voyage, par factorisations et précipitations successives des résidus de pédantisme qu'elle recèle, la condition du voyageur se libère des contingences comme sous l'effet d'un recul dans le temps.

### **c° Le prisonnier de l'opéra ...**

On se rend à l'Opéra (avez-vous remarqué le double sens du verbe pronominal « se rendre », qui s'applique aussi bien au prisonnier évadé qui se rend à la justice qu'au voyageur qui se rend au lieu de pèlerinage ?) pour se jeter, certes avec l'assurance d'en sortir socialement indemne – il en va de l'institution et de la tradition du spectacle vivant qui toujours cependant termine – dans le frisson d'une expérience définitivement aporétique, tendue entre solitude métaphysique et dissolution subjective.

« Un drame donné à éprouver sans participation directe possible », telle est en effet l'essence de l'opéra. Et le pôle de la solitude métaphysique est tout entier contenu dans la possibilité que « le drame d'autrui ne me concerne pas ». En effet ce qui se joue là, sans moi, peut fort bien me laisser indifférent. On prétendra éventuellement que l'œuvre n'œuvre pas, repliant alors l'effet sur l'objet : et dans les cas extrêmes, huant l'œuvre ou l'artiste comme responsables du dysfonctionnement, un public parviendra même à se constituer comme lieu de manifestation de la réprobation unanime des spectateurs, conférant forme sociale à la déception.

Mais le plus souvent, l'indifférence à l'altérité fait bientôt saillir la lancinante question « qui suis-je ? », assortie de son corrélat méthodologique « comment accéder au connais-toi toi-même ? ». Le spectateur, frustré, est alors renvoyé à l'introspection comme seul mode d'accès à la connaissance, à peine distrait par l'éphémère vanité de partager avec d'autres cet amer constat. Et que reste-t-il alors pour appréhender l'altérité ? Seul le pouvoir en est à même, celui de hiérarchiser et d'ordonner, de généraliser et de comparer des situations dramatiques, sans pouvoir en rien les vivre passionnément.

Quant au pôle dual, celui de la dissolution subjective, il est en germe dans le constat de la possibilité d'être affecté par une fiction. C'est la passion que connaissent de nombreux inconditionnels de l'opéra, qui vivent l'explosion des sentiments et la démultiplication des émotions sans se soucier de discerner là où « il en va de soi-même » d'une manière actuelle. Dans le meilleur des cas, ces spectateurs savent que l'introspection n'est pas la seule voie d'accès au « connais-toi toi-même », mais qu'il en existe une autre, qui passe par le concernement du drame d'autrui. Le public qu'ils constituent alors est le lieu discret de partage d'un secret indicible (l'impossibilité du partage d'un autre secret que celui-ci), tel que l'a donné à voir Bergman au début de son film « La flûte enchantée ». Mais alors, le « connais-toi toi-même » est intriqué d'altérité au point de s'imposer sous la forme d'un « connais-toi toi-même comme ne pouvant te connaître qu'au moyen de l'autre et de la fiction ».

Mais quelquefois aussi, la dissolution dans l'altérité imaginée peut conduire à une forme de dépendance passionnelle et au solipsisme, qui abolissent le spectateur dans le vertige du spectacle.

Ainsi, un peu à la manière de l'effet « temps » du voyage qui s'impose comme autre chose qu'un simple déplacement dans l'espace, l'étrange effet « ipséité » du drame d'autrui frappe le spectateur d'opéra dans la mesure où il s'impose mystérieusement comme mode de connaissance de soi-même.

Il est d'ailleurs curieux de remarquer que la dyade passion–pouvoir est archétypale de la forme opéra. Autrement dit, l'opéra parle de l'effet que procure sa réception, et ne parle que de cela. C'est particulièrement évident dans le cas de Norma, que des collègues musicologues ne manqueront sans doute pas d'analyser dans ces termes à l'occasion du présent colloque : la loi, l'ordre, la fidélité à la loi, mais aussi bien sûr la passion amoureuse, et parfois la passion suspectée de n'être au fond qu'un artifice – qu'une méthode – de séduction.

Reste qu'un opéra – et cela le distingue radicalement d'un voyage – est une œuvre artistique, en ce sens qu'elle est œuvrée intentionnellement. L'artifice en jeu, la facticité dramatique de l'opéra, me semble résider dans sa mise en scène, c'est-à-dire dans la présentation d'un avant-plan se détachant d'un arrière-plan qui en constitue la toile de fond : il y a de l'extérieur au drame, mais un extérieur susceptible de se révéler partie prenante en son temps.

C'est toute la question de l'événement, que le sens commun s'échine à penser comme surgissant, et que le metteur en scène modélise comme s'actualisant en situation, moyennant des circonstances singulières, que par ailleurs les acteurs potentialisent par leurs actes : l'arrière plan serait ainsi la sphère virtuelle englobant l'actualité représentée en avant-plan.

La composition de l'opéra consiste ainsi à déployer une actualité en interaction avec une virtualité, qu'il s'agit de styliser. Et le décor n'est que le dispositif destiné à représenter l'arrière-plan stylisé.

#### **d° Un test de Turing opératique ...**

Si la forme opératique connaît de nombreuses évolutions au cours de son histoire, il en est une qui est largement passée inaperçue aux yeux des musicologues, et qui pourtant pourrait être considérée comme une véritable révolution du genre.

La rupture dont il est question ici consiste à mettre en scène quelque chose comme une « altérité artificielle personnifiée », après avoir dissocié méthodologiquement le phénomène d'altérité de la présence effective d'un alter ego.

La manifestation du phénomène d'altérité est considérée comme entièrement caractérisée par l'établissement d'un processus de personnification, dont la preuve est le développement d'une interaction langagière, autrement dit d'un dialogue : l'autre ne m'apparaît tel un alter ego que sous condition que je l'investisse d'esprit. Quant à l'alter ego en chair et en os, il peut être remplacé par un dispositif – un artefact – dont on exige qu'il se prête au jeu du dialogue et autorise ainsi son investissement d'esprit par l'interacteur qui le mobilise.

L'approche est ainsi théoriquement défendue, et d'une certaine façon elle était déjà esquissée par un Leibniz travaillant à sa monadologie ou un Diderot écrivant « Le paradoxe du comédien », à une époque où l'illusion de sa mise en œuvre effective pouvait effleurer les ingénieux concepteurs d'automates qui en exploraient une version mécanique, à la suite d'un Vaucanson. À la différence que le comportement attendu de l'artéfact était alors spécifié sur son versant aspectuel et comportemental davantage que sur un versant langagier et interactif.

Mais à la fin de la Seconde guerre mondiale (ou si l'on préfère, au début de la Guerre froide) une découverte théorique, la machine virtuelle de Turing – bientôt réalisée matériellement au travers des architectures spécifiques imaginées par Von Neumann – va permettre d'augurer la possibilité d'élaborer des artéfacts satisfaisant au fameux test de Turing, c'est-à-dire ouvrant droit à cette forme nouvelle d'altérité qu'on pourrait sans vergogne baptiser « altérité artificielle ».

Le test de Turing en effet stipule des conditions pratiques permettant de valider expérimentalement ces « altérités artificielles », au moyen d'un dispositif convoquant les catégories de dialogue et de connaissance : au jeu du menteur auquel se prêtent d'ordinaire trois personnes (deux d'entre elles dialoguent pendant que la troisième – le joueur – tente d'établir laquelle des deux ment, sachant qu'il est convenu qu'une et une seule des deux premières mente), un des dialoguants est remplacé subrepticement par un artéfact intelligent – la notion d'intelligence recevant là, au passage, une nouvelle définition – le test étant positif si le joueur ne parvient pas à se rendre compte de la manipulation.

C'est ainsi que l'informatique hérite dès sa fondation de l'opéra, et peut être dès lors considérée raisonnablement comme une variation spécifique du genre : les « altérités artificielles » sont conçues par les informaticiens – et certains d'entre eux, à l'image des inconditionnels d'opéra, sont appelés « hackers » pour signifier qu'ils deviennent dépendants des programmes qu'ils produisent – comme des systèmes de manipulation de symboles

dont les configurations relationnelles sont livrées à l'interprétation des utilisateurs comme autant de propositions contextuelles provoquant leur investissement de sens.

Il n'est pas jusqu'aux outils bureautiques qui ne gardent trace précise de cette source d'inspiration : cela est particulièrement clair avec les progiciels d'aide à la présentation d'information, dont PowerPoint est peut-être le représentant le plus vendu de par le monde : élaborer un document PowerPoint consiste à détourner progressivement des arrière-plans pertinents qui factoriseront l'effort de conception et de maintenance des contenus, à la manière des scènes et des actes de théâtre (la composante musicale a ici provisoirement marqué le pas sur le graphisme, l'image animée et le texte, pour des raisons profondes que la technique parvient encore difficilement à adresser).

Pour se faire, on a même ingénieusement étendu la notion d'arrière-plan pour lui donner des représentations spécifiques aux différents média en jeu : l'arrière-plan d'un champ de texte regroupe sa position sur l'écran et ses formes aspectuelles (quand son avant-plan consiste en la chaîne de caractères abstraite, à l'exclusion de toute information d'affichage), l'arrière-plan d'un élément graphique se trouve apparaître en transparence de tous les avant-plan qui le partagent (quand son avant-plan est propriétaire de l'avant-plan qui l'affichera), et surtout l'arrière-plan d'un programme est pensé comme un ensemble abstrait de classes d'objets (quand son avant-plan consistera en un réseau d'instances obtenues par paramétrage des classes).

D'une certaine façon donc, l'informatique théorique hérite de l'opéra, et les outils informatisés déclinent techniquement cet héritage. On comprend alors qu'en droit, les nouvelles « altérités artificielles » sont des entités avec lesquelles l'opéra comme genre devra désormais compter : ce n'est là qu'un retour des choses bien naturel.

### **e° Orphée aux Enfers ...**

Suivons Orphée au fil de l'œuvre éponyme de Claudio Monteverdi sur un livret d'Alessandro Striggio (1608).

Pour retrouver Eurydice, Orphée se rend aux Enfers. Il en accepte l'étrangeté inquiétante, il se soumet à leurs paysages, à leurs climats, à leur complexion et leurs lois : en s'adressant à la déesse Espérance au début de l'acte III de l'Orfeo de Monteverdi, le héros s'écrie : « C'est toi, ma compagne et guide, qui a conduit sur ces chemins étranges et inconnus mon pas faible et tremblant. Si bien qu'aujourd'hui encore j'espère revoir ces yeux chéris qui seuls font voir la lumière aux miens ».

De même se rend-on à l'Opéra, s'y constitue-t-on prisonnier de rites et de machineries. On ressent parfois, au moment de se préparer pour aller assister à une représentation, – soirée pourtant espérée avec une douce joie secrète depuis longtemps –, un irrépressible pincement au cœur, une impossibilité soudaine à quitter son domicile, un espoir de ne pas se rendre, un brusque refus d'être pris en otage. Ces ruades cèdent le plus souvent le pas à l'attrait d'un spectacle dont on espère qu'il sera aussi inédit que prolongateur du rite opératique, ainsi qu'au rappel douloureux du prix du billet permettant d'y accéder. Un opéra qui ne rançonnerait pas ses spectateurs n'aurait aucune chance de les garder prisonniers !

Le départ vers l'opéra est un départ en voyage, il ne commence pas autrement. Mais l'arrachement du départ n'est pas leur seul point commun, l'absence de décision de retour les caractérise également. Le cheminement d'Orphée le conduit auprès d'Eurydice, pour être avec elle ; il n'est pas au début question de retour. De même, il n'est pas question pour Orphée, tout tendu à sa mission de retrouver Eurydice, de s'abandonner à l'étrangeté des paysages traversés, même si le librettiste souligne son « pas faible et tremblant », déjà freiné par ce qu'il voit ; le personnage s'est déjà plus projeté dans ces paysages qu'il ne le dit lui-même.

L'étape suivante est celle de l'accès aux Enfers. Charon le refuse à Orphée : « O toi qui, téméraire, défiant la mort, approches de ces rivages, arrête ici tes pas : il n'est pas permis aux mortels de fendre ces flots, et les vivants ne peuvent séjourner avec les morts ». Deux conceptions de l'enfer s'opposent ici, celle d'Orphée inspirée de Dante, qui le voit comme un monde pensable depuis le nôtre, l'autre défendue par Charon et plus tard par Gombrowicz, d'une entité si inhumaine qu'elle ne serait pas pensable par l'Homme, même en accumulant les indices de la souffrance que l'on y endure.

L'hypothèse d'Orphée – celle d'un enfer accessible, est aussi nécessaire à son histoire qu'à celle de l'opéra. En effet, elle autorise le déploiement des figures et métaphores du chevalier venu délivrer la Belle retenue injustement dans quelque forteresse. Mais à l'instar des joutes de l'amour courtois médiéval, elle n'autorise que les armes de la poésie et du chant. Le chant d'Orphée, qui s'accompagne à la lyre, et charme habituellement les vivants, a pour effet d'endormir Charon : « il [Charon] dort, et si ma lyre n'éveille pas la pitié en ce cœur endurci, mes chants font au moins que ses yeux ne puissent résister au sommeil ». L'important n'est pas ici l'effet relativement amoindri du chant d'Orphée sur Charon, mais bien l'état atteint, celui du sommeil, qui est l'expérience familière par excellence de la conciliation de la vie et de la mort, et tire définitivement cet Enfer du côté de l'homme. Si l'hypothèse Charon-Gombrowicz avait été retenue, rien de tel n'eût pu advenir, et la figure

de Charon n'eût même pas pu être invoquée. Le chant, l'opéra, qui par définition se posent comme entreprises de séduction, ne peuvent opérer que sur un enfer humainement pensé, et n'auraient pas d'emprise sur un enfer aberrant. Ainsi le livret d'opéra, au sens classique du terme, se doit de créer un enfer sur mesure, une sorte de monde virtuel où la voix peut régner, où les lois qui s'imposent sont celles d'une algèbre lyrique qui ordonnerait des champs de vecteurs de chant. C'est ce que déploie Striggio dans l'intercession de Proserpine auprès de Pluton : elle-même séduite par la voix d'Orphée, elle séduit le souverain des Enfers, et obtient qu'Eurydice puisse repartir avec son époux, à la seule condition que ce dernier ne se retourne pas pour la regarder pendant leur trajet de retour.

Vient enfin le célèbre moment où Orphée ne peut se satisfaire de la seule présence supposée d'Eurydice derrière lui : « mais tandis que je chante, hélas, qui m'assure qu'elle me suit ? ». Il se retourne pour la dévisager mais elle s'estompe définitivement. Orphée se trouve ici placé dans la situation de l'interrogateur du fameux « jeu d'imitation » imaginé par Turing dans le test qui porte son nom. Dans ce dernier, variante du jeu du menteur, un homme (A) et une femme (B) sont isolés d'un interrogateur qui ne sait rien du sexe des deux interlocuteurs (X et Y) qu'il ne voit pas mais avec lesquels il dialogue par messages interposés. Le but de l'intervenant A est d'induire en erreur l'interrogateur, fût-ce en mentant, alors que B doit l'aider. Turing se pose la question de savoir ce qui se passerait si l'on remplaçait A par une machine informatique.

Dans cette perspective, Orphée ne va pas jusqu'au bout de ce que l'on pourrait appeler le test d'Orphée, il renonce au dialogue de Turing et à la question qui équivaudrait ici : qui d'Amour - qui lui commande de se retourner vers Eurydice, ou de Pluton - qui le lui défend, lui ment ? Il choisit au contraire d'emblée le menteur : « mais que crains-tu, mon cœur. Ce qu'interdit Pluton, Amour le commande. À une divinité si puissante, qui vainc les hommes et les dieux, je me dois d'obéir ». Orphée soupçonne un subterfuge : peut-être n'y a-t-il personne derrière lui, peut-être n'est-ce pas Eurydice. Il peut alors émettre deux hypothèses : soit cet enfer est aberrant et non homogène à la pensée humaine, soit la force de son chant n'est pas suffisante. On remarquera alors que son chant est posé pour deux, d'une certaine façon l'absence vocale d'Eurydice à ce moment précis signifie son « accord » avec l'harmonie ambiante. Il n'y a pas à l'opéra de solitude vocale du chanteur au sens de celle éprouvée par le comédien lors de monologues, la situation de relation entre le texte chanté, la musique qui le porte et l'accompagnement orchestral crée une sorte d'intersubjectivité qui altère le propos du chanteur à l'image du dialogue, et contribue à la constitution de sa personnalité. C'est l'idée que le chant est autant chant qu'écoute d'autres chants.

Mais en vérité il n'y a pas de dialogue entre Orphée, Amour et Pluton. Seule la musique qui accompagne Orphée semble suggérer qu'il est suivi par Eurydice mais le « drame » de la musique est bien de ne pas autoriser le dialogue, puisque si elle peut être considérée comme un langage, elle n'est pas un métalangage : on ne peut pas expliquer de la musique avec de la musique. Ainsi le critère de beauté et de suggestion de la musique n'est pas suffisant pour être test de vérité au sens de Turing. Monteverdi et Striggio nous disent la nécessité dans l'opéra d'une densification multimodale, d'une présence corporelle, le chant et la musique, si beaux soient-ils, ne suffisant pas.