

Zeitschrift: Dissonance
Herausgeber: Association suisse des musiciens
Band: - (2002)
Heft: 74

Artikel: Spiegelschach : prétexte inactuel autour de "22, 13" de Mark André
Autor: Weid, Jean-Noël von der
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927810>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 01.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



Illustration 1 :

Albrecht Dürer:
« Les sept trompettes »
(bois; vers 1496;
39,2 x 27,9 cm).

On lit dans
l'Apocalypse de Jean:
« Quand il ouvrit le
septième sceau, je vis
les sept anges qui se
tiennent devant Dieu.
Il leur fut donné sept
trompettes. [...] »

Selon Panofsky,
cette planche dut
marquer le début
de l'entreprise de
l'Apocalypse de
Dürer, en raison
d'une composition
très chargée et de la
présence d'une
inscription dans
l'image. On y entre
pourtant « en effroi »,
comme dans l'île
déserte de Pascal.

« [...] les opinions et les vérités
encore mystiquement cachées
sous le voile de ma page noire. »

Laurence Sterne : *Tristram Shandy*

C'est le temps de l'agenouillement. Du dupe consentement au terrorisme du virtuel (le réel en pire). Du désir desséché. Des galaxies tenues en laisse. On entend plus le bruit de son sang, nos rêves gloussent, l'obscénité de nos entrailles mises à nu se pavane, nous sommes gris, lisses et sans extases. La création ? elle boursicote, elle est dépourvue d'inespérable. La musique barbote dans le marigot tonal, zappe, mitrailleuse molle, sur des sons aussi mensongers qu'interchangeables, crachote d'insignifiantes citations, pilonne des taupinières spectrales, astique sa fausse monnaie mystique, bidouille de séniles hip-hip-hops électroacoustiques, sursaute aux chique-naudes d'un objet de longtemps disparu ; frivole miroir d'elle-même, thrène crapuleuse, elle reste hébétée d'évidence.

D'aucuns, par bonheur, perpétuels nouveau-nés, rejettent cette situation indigente, refusent de n'être que des colifichets de l'histoire, brandissent leurs hiatus bariolés, entonnent de fougueuses priapées, estropient le tout-puissant réifié. Leur but : se dégager d'une trame d'habitudes, faire vaciller l'horizon, dessiner de nouvelles terres, mettre en œuvre de nouvelles perspectives compositionnelles. Vivre. Ce sont alors de minces pages énormes, coriaces et saturées ; bizarrement closes sur leur propre densité.

Un compositeur qui innerve de vie cet art arrêté, qui désire de le sortir de sa crise, qui rend à l'opaque sa flamboyance originelle, c'est à coup sûr Mark André. Pour cet homme, le mystère est un poison soluble ; il sait que sans mystère, sans ombre en l'être, pas de vie, pour personne, à proportion. L'œuvre qu'il est en train de composer, *22, 13* (chapitre 22, verset 13 de l'Apocalypse de Jean), est, de ce fait, peu saisissable, d'un genre encore difficile à cerner : du Musiktheater, une manière de Passion, voire une lecture commentée avec ressort dramaturgique (plus bas, nous préciserons). C'est en tout cas une dramatisation sonore, polyphonique du virtuel, qui se fonde sur trois socles : le texte de l'Apocalypse dans les deux langues qui constituent pour Mark André le plus beau matériau sonore qui soit : l'allemand et le suédois et ce, en référence au deuxième socle de l'œuvre, le film d'Ingmar Bergman *Le Septième Sceau* (réalisé en 1956, année de parution de *L'ère du soupçon*, de Nathalie Sarraute). Le troisième est la joute échiquienne engagée entre Garry Kasparov et *Deep Blue*, le super-ordinateur d'IBM ; plus précisément : les parties 6 et 2 du *Rematch*, jouées le 11 et le 4 mai 1997, toutes deux abandonnées par Kasparov après les 19^e et 45^e coups respectivement.

EFFECTIF, STRUCTURE, HERMÉNEUTIQUE

22, 13 est écrit pour 2 soprani, 4 alti, un récitant et ensemble instrumental ainsi distribués :

- *Groupe I* : soprano, contrebasse, clarinette basse, trombone, piano, percussion, flûte basse, alto.
- *Groupe II* : alto, flûte basse, percussion, piano, trombone, clarinette basse, contrebasse, soprano.
- *Groupe III* : trombone basse, violoncelle, alto, percussion, harpe, fagott.
- *Groupe IV* : fagott, harpe, percussion, alto, violoncelle, tuba.

L'œuvre, dans son tout, comprend trois sections.

I. « ... das O... » (environ 22'; composé. Cette page fut primée lors des « Neue Werke junger Komponisten für Musiktheater » de l'Opéra de Francfort en 2001.)

Intervient le texte allemand murmuré, expiré, chuchoté, chuinté « en live » par quatre chanteuses : *das A und das O*, premiers mots du verset 13, chapitre 22 : *Ich bin das A und das O, der Erste und der Letzte, der Anfang und das Ende*.

Vu par le théologien Pierre Prigent : « Je suis l'Alpha et l'Oméga, le premier et le dernier, le commencement et la fin. » Ou par le poète Jean Grosjean : « [...] moi de A à Z, premier et dernier, principe et fin¹. »

Tandis que 4 haut-parleurs diffusent en suédois (*files* : voir illustration 2), toujours murmurés, gorgés d'accumulations polyphoniques (jusqu'à 16 voix permutées), les 5 premiers versets du chapitre 8 de cette même Apocalypse. Bien que ces textes, tout comme les premiers, soient pratiquement incompréhensibles – pour tous, magdaléniens et casoars compris –, et malgré la déconstruction du matériau, certaines insistances, des accents, laissent pressentir la contrainte et l'importance, le caractère vital de certains mots. Comme par exemple, le *Swnn* de Prst chez Roger Nimier ! De toute façon, il est clair qu'il n'existe aucune relation entre le sens d'un mot et un son ; il n'y a pas d'analogie en musique.

Ce qui donne :

Och när, Lammet bröt det sjunde inseglet, uppstod i himmelen en tystnad som varade vid pass en halv timme. (etc.)

Ce que « dit » également la voix off au tout début du *Septième Sceau* d'Ingmar Bergman, alors que s'engage, à la lisière de la mer, la partie d'échecs entre un mystérieux joueur drapé de noir, la Mort, et Blok, le chevalier revenant de Terre sainte dans un pays dévasté par la peste. (À l'époque du tournage, Bergman passait sur son « gigantesque gramophone » les *Carmina Burana*, « dans l'enregistrement de Ferenc Fricsay », cette cantate scénique de Carl Orff, qui repose, selon le cinéaste, « sur des chants de route des années de peste et de guerre ».)

1. Pierre Prigent, *L'Apocalypse*, Les Éditions du Cerf, Paris 1998, p. 210. Jean Grosjean, *Lecture de l'Apocalypse*, Gallimard, Paris 1994, p. 113. Traductions et rééditions de la Bible se multiplient. S'y sont attelés exégètes et écrivains – ou des iconoclastes ; ainsi Henri Meschonnic qui veut « débondieuser les textes », montrer « l'impensé de l'herméneutique juive, son indifférence devant cette formidable machine à déstabiliser la représentation commune du langage qui est contenu dans la Bible. »

En français :

« Et quand il ouvrit le septième sceau,
il y eut un silence d'environ une demi-heure dans le ciel.
Et je vis les sept anges qui se tiennent devant Dieu.
Il leur fut donné sept trompettes.
Un autre ange vint. Il se tint sur l'autel.
Il tenait un encensoir d'or
et il lui fut donné de nombreux parfums
pour qu'il les offre avec les prières de tous les saints
sur l'autel d'or qui est devant le trône.
Et la fumée des parfums monta devant Dieu, avec les
prières des saints, de la main de l'ange.
Et l'ange prit l'encensoir,
le remplit du feu de l'autel et le jeta sur la terre.
Et ce furent des tonnerres, des voix, des éclairs et un trem-
blement de terre. » (P. Prigent)

Lisons Jean Grosjean : « Quand il a rompu le septième cachet
il s'est fait dans le ciel un silence d'environ une demi-heure.
J'ai vu qu'on donnait sept clairons aux sept anges qui se
tiennent devant Dieu. Un autre ange est venu sur l'autel
avec un encensoir d'or et on lui a donné beaucoup d'encens
pour offrir les prières des purs sur l'autel d'or devant le trône.
La main de l'ange a fait monter devant Dieu la fumée d'en-
cens avec les prières des purs. Puis l'ange a repris l'encensoir,
il l'a rempli du feu de l'autel et il l'a jeté sur le monde. Et il y
a eu des tonnerres, des fracas, des éclairs, une secousse. »

Dressons l'oreille ! Elles vont sonner les sept² trompettes !
Claudiel le dit, les « sceaux se sont dissous silencieusement à
l'approche de l'Agneau, comme sous l'effet d'une dilatation
intérieure. Mais la trompette est une phrase, l'intonation
d'une certaine proposition, une modulation déterminée qui
vient de l'extérieur ; elle déchire en produisant une vibration,
elle somme, elle cite, elle met en mouvement, elle inaugure,
et le rebord doré de son pavillon dans le ciel nous indique la
néoménie³. »

Mais quoi ? Que faire ? Craindre l'enfer ? le Diable,
« geôlier de l'Irrévocable » (Léon Bloy) ? L'on sait, de
longtemps, avec Agrippa d'Aubigné que

« [...] de l'enfer il ne sort

Que l'éternelle soif de l'impossible mort⁴. »

Vainement effacer l'hallucination du là-haut sur le mont
chauve où, dans des tortillons de brouillard, le saint embroché
fait claquer une énorme bulle de chewing-gum rose ? Et
entrevoir l'ouverture du puits de l'abîme ? Ou pourquoi pas,
comme dit le poète, « un trou de serrure avec une clef
dedans » ?

Dans le même temps, la musique (les groupes instrumen-
taux symétriques dans l'espace), les programmes informa-
tiques se modèlent sur la structure temporelle des parties
d'échecs (ici la sixième) entre Kasparov et *Deep Blue*
(3^o), par exemple pour la machine, des temps de réponses de

plus en plus longs pour Kasparov). Ce qui confère à la pièce
une solide structure dramatique, tout en laissant sourdre une
dramaturgie latente impatiente et tourmentée qui sinue à
flanc de l'affect et du concept humains, tout pénétrés d'infor-
mulable et d'ambivalence. (Dès 1990, dans un commentaire
de *Un coup de dés* de Claude Ballif – il fut son premier maître,
suivi par Helmut Lachenmann –, Mark André y relève des
phénomènes de « symétrie gauchie ».) Dramaturgie encore
exaspérée, piétinante et comme martelée par le contrepoint
avec les commentaires matérialisés par les différentes strates
textuelles de l'Apocalypse.

II. « ...der Letzte... » (environ 40'; en partie composé.)

Dans cette deuxième partie de l'œuvre, 2 chanteuses répètent
das A und das O, durant que les 4 autres commencent de
murmurer *der Erste und der Letzte*, le deuxième segment du
verset 13. Les textes en suédois traités électroniquement
seront — dans l'état actuel des travaux de composition — les
chapitres 7, 8, 9 et 11. L'intégration de l'électronique tâche
de créer dans un espace dramaturgique et compositionnel
un nouvel espace, non pas local, du lieu-dit, mais un espace
psychologique et mental. Et, en plein cœur de ce travail, ce
que Mark André appelle la « problématique de la re-présenta-
tion de la crise » ; celle qui renvoie surtout à poser la
question de la re-présentation et du modèle qui la sous-tend.
Le Septième Sceau de Bergman le montre et démontre :
comment peut-on aujourd'hui, aidé par la scène, la musique,
le théâtre, proposer une représentation de la crise du savoir
et, par là même, de la crise de l'époque actuelle ? Kasparov,
après des déclarations plastronnantes⁵, déclarait itou : « Si je
perds, cela signifie que les ordinateurs nous menacent désor-
mais dans les dernières sphères qui étaient sous contrôle
humain, comme l'art, la littérature, la musique. » Point de
niais manichéisme, de gasconnades de leudes, point d'hommes
taillant des croupières aux machines, Mark André n'instruit
aucun procès, ne peut fournir aucune réponse à cette drama-
turgie, à cette passion humaine de crucifié que vit Kasparov
quittant peu à peu la lice, – le dieu des échecs subit la passion :
résurgence du patripassianisme ! –, Mark André ne peut
proposer, mettre en musique des textes d'hommes (horri-
fiante perspective !) pour contrepointer la toute-puissance
du texte de l'Apocalypse, dont l'interprétation est plus que
glissante, ne peut broder des historiettes au bord d'une
petite fenêtre, ne peut qu'ouvrir la réflexion et lire et relire
l'écrit et déchaîner les tempêtes silencieuses du chapitre 8 et
écarteler le temps et tenter de rabouter l'alpha et l'oméga au
moyen de concepts à jamais antithétiques. L'Apocalypse est
transparent mystère. Eh oui ! la mort est oxymore : le néant,
c'est le « rayon ténébreux » de Denys l'Aréopagite, c'est le
« feu noir » de Jacob Boehme. L'éblouissement aveugle ou
éclaire.

2. En ce qui concerne la symbolique des nombres : Klaus Gamber, *Das Geheimnis der sieben Sterne. Zur Symbolik der Apokalypse*, Friedrich Pustet, Regensburg 1987. O. V. de L. Milosz, *Ars Magna*, Éditions André Silvaire, Paris 1961. Pour ce qui est de la symbolique de la couleur, des sons des voyelles, A et O notamment : *Les bijoux indiscrètes* (chap. XIX) de Denis Diderot, la *Méthode de composition* d'Edgar Poe, *Éloge des voyelles* (« Lob der Vokale ») d'Ernst Jünger, *Regarder Écouter Lire* de Claude Lévi-Strauss, *Science nouvelle* (« Principi di una scienza nuova... ») de Giambattista Vico. Ou bien sûr, Arthur Rimbaud ; en faisant la part des choses : « Moi qui ai connu Rimbaud, dit Verlaine, je sais qu'il se foutait pas mal si A était rouge ou vert. Il le voyait comme cela, mais c'est tout. Du reste il faut bien un peu de fumisterie. » (In *Mon Journal* de Pierre Louÿs, Gallimard, Paris 2001, p. 189.)

3. Paul Claudel, *Paul Claudel interroge l'Apocalypse*, Gallimard, Paris 1952, p. 36.

4. In *Les Tragiques*, Garnier-Flammarion, Paris 1968, p. 300, vers 1021-1022.

5. Voir Daniel King, *Kasparov gegen Deep Blue. Die Auseinandersetzung Mensch gegen Maschine*, Joachim Beyer Verlag, Hollfeld 1999.

...das O...

Mark ANDRE

Illustration 2 :

Première page de la première section de « 22, 13 ...Das O... (nach « Dem siebenten Siegel » von Ingmar Bergman) ». Correspond à la partie 6 du « Rematch » entre Kasparov et Deep Blue, qui eut lieu à New York le 11 mai 1997.

File 1 : voix off, traitée électroniquement, qui amorce l'œuvre.

W : Weiss ; position des blancs.

S : Schwarz ; position des noirs.

Entre les deux (3", 5"...): silences d'arrêt, temps de « réflexion » de Kasparov et de la machine.

Chiffres 2, 3, 2, + hampes de croches et triple croche : chiffrage des mesures (2/8, 3/8, 2/32).

E : à chaque fois qu'il y a un coup et sa réplique, changement de configuration électronique. (Avec l'aimable autorisation du compositeur et celle des Éditions musicales Durand, Paris 2001.)

Grâce à des lambeaux de langage marmonné (le compositeur n'a plus écrit pour des voix chantées depuis *Ein Abgrund*, en 1992), perceptible et entendu comme un texte qu'on se lit à soi-même, grâce à une musique comme écorcée mais moelleuse, l'auditeur (ou l'auditeur-spectateur) sera mieux poussé dans ses encoignures, *exorbité*, amené à la réflexion ; mieux et plus intensément qu'à l'audition de pages tonitrueuses, bouillonnantes ou gantées de feu (à ce moment vous pensez à l'injonction de votre dentiste : « vous pouvez vous rincer ») ; car Julien Gracq le dit : « Il s'agit surtout d'avoir la faculté d'accrocher, à quelques images capables d'électriser toutes les autres, un énorme coefficient émotif ; c'est à partir de là que toute la masse des matériaux empruntés au donné pourra s'échauffer, se colorer de proche en proche, par contact⁶. » Mark André rabote, brique, ressasse. Il a raison. (C'est un *intempesitif*.)

III. « ... das Ende... » (environ 30').

D'ici, les 6 chanteuses en même temps déroulent leur texte : 2 répètent *das A und das O*, 2 autres reprennent *der Erste und der Letzte*, tandis que les 2 dernières murmurent *der Anfang und das Ende*, ultime segment du verset 13. Toutes les paroles de toute l'œuvre : ténus mais irrépessibles, six mots et six articles. « Parce que tout est plus court que le mot, parce que tout va plus vite que la lèvres qui veut le dire, parce que tout se brise sur ses limites, trop profondément onflé du mélange. » (G. Benn)

Cette dernière partie voit aussi l'entrée du récitant qui devrait commenter le chapitre 8 en allemand :

Und als das Lamm das siebente Siegel auftrat, entstand eine Stille im Himmel etwa eine halbe Stunde lang. [...]

Avec, en contrepoint, traités électroniquement, les chapitres 5, 12 et 13 en suédois ; tout comme les échos répercutés sur le miroir du damier séparant *Deep Blue* de Kasparov. Crucifié par son second abandon face au monstrueux cerveau microprocesseurisé. Ce « corps-à-corps de deux labyrinthes » (André Breton⁷), supporte-t-il la glose morale de Bergman : « Le Chevalier joue aux échecs avec la mort, la Mort abat l'Arbre de vie, un pauvre homme est assis à la cime de l'arbre et il se tord les mains. La Mort conduit la farandole qui s'en va vers le Pays des Ténèbres, elle lève sa faux comme un drapeau, et les ouailles la suivent dans une longue sarabande, avec, au bout, un bouffon. [...] Adam et Ève viennent de découvrir qu'ils sont nus, l'œil de Dieu louche derrière l'arbre au fruit défendu. [...] Pécheur, vois ton œuvre, vois ce qui t'attend au tournant, regarde l'ombre derrière ton dos⁸ » ? Ou celle, diabolique, bafouant l'Éternel, de Méphisto face à Faust, chez Else Lasker-Schüler : « Mais le Diable a déjà surmonté bien pire, d'autant qu'il joue contre le temps avec les noirs et les blancs – en même temps⁹ ! » Misérable hoquet que le temps, même si la durée de notre vie, de l'univers n'est que d'une demi-heure ! Nous ne sommes, minaudiers, qu'un instant qui s'éclipse, à l'heure bien sûr.

FOURCHES DE FEU SOUS LES YEUX DES DAMNÉS

Durant les deux années qu'ils passent à la Villa Médicis, Mark André n'occupe pas son temps à « éplucher », comme le fit Goethe, la ville moderne pour en extraire la Rome antique¹⁰. Féru de Duns Scot, de Nicolas de Cuse ou de luthéranisme, il « revisite » (un goût de pain quotidien, dans la bouche), approfondit, élargit des réflexions théologiques entreprises au début des années 1990 ; analyse aussi les travaux menés avec des mathématiciens et des physiciens, dont ceux du Cern (en résultat, entre autres, *Modell* pour orchestre, présenté à Donaueschingen en 2000). Constat du compositeur : peut-on élaborer un modèle cosmologique – et cosmogonique – qui permette de décrire la réalité ? Avec un modèle de crise, modelé sur la déconstruction et la fragmentation d'un langage d'affect et de concept ; et poser la problématique des liens entre l'affect et le concept, entre la discordance et la concordance, c'est structurer l'acte compositionnel lui-même, et être structuré par lui ; c'est également accepter une démarche qui est, « par essence, autocritique et auto-éthique ». Ces liens, Mark André les redéfinit sous la forme d'une « compossibilité » (concept dû à Jean Duns Scot dans son *Traité du premier principe*) musicale, entre ce qui ressortit au domaine du fini et à celui de l'infini. Seuls enfin, les labyrinthes des miroirs déformants et reformants d'apocalypses et de damiers d'échecs peuvent approcher, re-présenter une réalité qui se délite (c'est en tout cas la réponse actuelle de Mark André à l'éternelle, inusable et insupportable question du « pourquoi qu'j' fais ça » ?).

Les apocalypses, les visions apocalyptiques et orgasmes eschatologiques, les fragments incandescents d'imaginaires en géhenne foisonnent, qui mettent sang et miel à la bouche. L'apocalypse, c'est avant tout symbolique et mystérieux, sauvage, exalté. Commençons par définir le terme. D'après le grec tardif *apokalupsis* « révélation », il vient du verbe *apokaluptein* « découvrir, dévoiler (écarter le voile), révéler ». Ainsi, quand Dieu est censé « écartier le voile » qui cache la fin de tourments inhabitables, la prophétie, ne suffisant plus pour épauler l'espérance, se fait apocalypse. Ainsi quand Socrate asticote Protagoras : « Allons, Protagoras, découvre-moi un autre coin de ta pensée¹¹. » Ainsi quand Philippe Schœller compose en 1996 et 1997 *Vertigo Apocalypsis*, oratorio pour chœur mixte, orchestre de chambre et électronique, ou vertige du dévoilement ; du créer et de son absolu mystère.

Pour 22, 13, Mark André re-compose le dernier livre de la Bible, l'Apocalypse. (Il avait déjà traduit ce texte dans la langue de ses pensées, avec ...*Als I...* et ...*Als II...*, en 2000 et 2001.) Cette poétique prophétie, terrible ou apaisante (vive alors le mensonge sacré qui substituerait au cataclysme une ivre saison en enfer !), datée généralement de la fin du règne de Domitien (81-96), fut composée par un certain

6. In *Farouche à quatre feuilles*, Chez Grasset, Paris 1954, p. 112.

7. In *La clé des champs*, Éditions Pauvert, Paris 1979, p. 81.

8. Ingmar Bergman, *Images*, Gallimard, Paris 1992, p. 221-222.

9. Else Lasker-Schüler, *moietmoi*, Christian Bourgois Éditeur, Paris 1990, p. 71. Ou : *Ichundich*, in : *Werke und Briefe*, Bd. 2 : *Dramen*, Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1997, S. 210.

10. On est instamment prié de lire *Rom*, *Blicke* de Rolf Dieter Brinkmann. Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1979, et *L'apport de Rome* de Nicolas Gogol, Gallimard, La Pléiade, Paris 1966, p. 667-767.

11. Platon, *Protagoras*, Garnier-Flammariion, Paris 1967, p. 82.

Jean, exilé à l'île de Patmos. Du moins le croit-on : on ne sait s'il s'agit de l'« apôtre que Jésus aimait », auteur du IV^e Évangile, ou d'un autre Jean. Aujourd'hui, la plupart des exégètes, dont Pierre Prigent, invitent à agréger ces deux textes à la même École johannique.

Une littérature apocalyptique se développe alors dans le judaïsme et le christianisme primitif, en première ligne les livres deutérocanoniques ou apocryphes¹² (littéralement : livres « cachés ») (les protestants les nomment pseudépigraphes), composés en marge du Canon des Écritures, en toutes sortes de langues (grec, latin, syriaque, copte, éthiopien, araméen, hébreu, géorgien...) et dont l'authenticité reste douteuse. Les ondolements apocalyptiques – leurs réverbérations et réfractations – qui prolifèrent quasi anarchiquement, répandent les « mystères » du monde invisible, les visions de l'alpha et de l'oméga, les hantises de la Fin, des descriptions des enfers, du Paradis, de la résurrection.

Parmi les écrits les plus connus : l'Apocalypse des semaines, appartenant au cycle d'Hénoch (II^e siècle, original araméen) ; l'Apocalypse d'Esdras (IV^e siècle, grec pré-byzantin), légende morcelée et confuse où se croisent révélations des fins et visions des châtiés ; l'Apocalypse de Pierre (II^e et XIII^e siècles, versions grecque et éthiopienne en langue guèze) qui amorça une longue tradition chrétienne de visions de l'Au-delà d'après la mort, parachevée radieusement dans *La divine comédie* de Dante, par exemple :

« Lumière divine a fondu sur moi,
pénétrant par celle-ci, où je m'enventre,
et sa vertu, jointe à ma vision,
m'élève tant au-dessus de moi que je vois
la suprême essence dont elle est extraite¹³. »

La Vision d'Esdras (II^e siècle, latin) et l'Apocalypse de Paul (III^e siècle, en 8 langues dont le grec, le latin et l'arabe, et en des langues vernaculaires du Moyen Âge européen), nous détaillent les châtiements des damnés : dragons, scorpions et serpents, colliers de feu et milliers de morceaux incandescents de fer et de plomb, fourches enflammées dans les yeux...

Ces scènes de tourments (et de tentations) hanteront l'imaginaire moyenâgeux, jusqu'à Jérôme Bosch, Hans Baldung, Matthias Grünewald, Urs Graf et Bruegel l'Ancien. L'Apocalypse c'est aussi le dévoilement de la vie éternelle, les carcasses de vrais soleils, l'avidité salive des avalanches, les hymnes de louange, comme en témoigne, au XIII^e siècle, l'art du vitrail, véritable théophanie de lumière et de taches d'ombre exaltant la Jérusalem céleste (rose orientale de Laon, rose méridionale de Chartres ou rose sud de Sées, verrières de Bourges et d'Auxerre). À la même époque, dans l'immense ensemble romanescque du *Lancelot*, la troisième partie, la *Queste del Saint Graal*, contient des visions apocalyptiques, un caractère mystique et prophétique qui purent trouver leur source dans le texte johannique.

Allez, hop ! franchissons un siècle, voici un autre chef-d'œuvre, l'un des sommets universels de la xylographie : l'*Apocalypse* (1496-1498), suite de quinze planches sur bois

d'Albrecht Dürer (le texte latin qu'il utilise est celui de la Vulgate de saint Jérôme, le texte allemand celui de la Bible d'Anton Koberger de 1483). La planche consacrée au *Septième Sceau* (vers 1496), extrêmement complexe et variée, est dominée, malgré l'impérieuse présence des sept anges, par deux mains géantes qui plongent la montagne en feu dans la mer (illustration 1). L'imagination fantasmagorique et la hardiesse visionnaire de Dürer sont enfiévrées par l'« approche des temps maudits », par la guerre et les épidémies qui dévastent alors les territoires allemands, tandis que s'annoncent les bouleversements de la Réforme (dans *Le Septième Sceau*, Ingmar Bergman se rappelle à l'évidence le temps où il se « plongeait » dans les « retables, les crucifix, les vitraux et les fresques » moyenâgeux). (Lire l'éclairant rapprochement que fait Panofsky entre le cinéma et le burin de Dürer¹⁴.)

DANS L'ATTENTE DE NOTRE ANÉANTISSEMENT

Au XVIII^e siècle jaillissent le mystère, la prophétie, le secret de l'au-delà de la « page noire » et de l'« emblème jaspé », ou costume d'Arlequin (*motley emblem*), de *Vie et Opinions de Tristram Shandy*, de Laurence Sterne. L'Apocalypse n'y est pas que métaphorique : quatre références explicites y figurent, qui occupent des positions clefs ; et des références implicites aux Apocalypses d'Esdras (voir plus haut) et de Baruch (I^{er} siècle, syriaque). Mais le lecteur doit re-constituer ce récit à partir de ses ruptures, inversions, permutations, itérations ou procrastinations (« dévoiler » l'après-page noire) ; avec un modeste miroir, il peut démaquiller le long boustrophédon (vice-versa de miroirs) des *Trois tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante¹⁵. De la même façon, l'auditeur de *22,13* de Mark André est tenu de re-composer l'œuvre à partir de ses paroles balbutiées et comme *dépravées*, mais assénées, à partir de ses coupures stylistiques, de ses tressaillements temporels ; cette parcimonie de moyens tout entiers nous concentre sur une *patience*.

Enfin Voltaire vint ! Voltaire, ses Lumières, son idéal goudronné et ses folâtres entéléchies, le petit bruit électrique des cafards écrasés sur son cabinet de laque, Voltaire se mirant au miroir de ses mots, Voltaire vient qui ironise, décoche ses hypotyposes, remplace les faits religieux dans l'orbe des faits humains, inquiète les convictions. Pour lui, tout fait de l'histoire religieuse trouve une explication naturelle, qui se suffit à elle-même : « Saint Irénée [...] dit qu'il a appris d'un vieillard que saint Jean avait fait l'*Apocalypse*. Mais on a reproché à saint Irénée d'avoir écrit qu'il n'y a que quatre Évangiles, parce qu'il n'y a que quatre parties du monde et quatre vents cardinaux, et qu'Ézéchiël n'a vu que quatre animaux. Il appelle ce raisonnement une démonstration¹⁶. »

Le romantisme, on put écrire qu'il était né dans l'Apocalypse – sous l'influence des traductions de la Bible, des

12. Voir à ce sujet : Écrits apocryphes chrétiens, Gallimard, La Pléiade, t. I, Paris 1997.

13. *Le paradis* (trad. Jacqueline Risset), Garnier-Flammarion, Paris 1992, p. 203, vers 83-87.

14. Erwin Panofsky, « Style et matière du septième art » in *Trois essais sur le style*, Gallimard, coll. Le Promeneur, Paris 1996, p. 109-145. Sans oublier *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton 1943 ; 2^e éd. révisée, Oxford 1945. Traduction française, Hazan 1987.

15. En page 275 de l'édition Gallimard, coll. L'imaginaire, Paris 1970. Un personnage emblématique de ce roman du langage se nomme précisément Bustrafedon.

16. In l'article « Apocalypse », *Dictionnaire philosophique*, Garnier-Flammarion, Paris 1964, p. 47.

apocryphes et du gnosticisme post-chrétien qui firent passer le genre dans les littératures chrétiennes et les arts qui s'en servirent. Exemples : Victor Hugo (*La fin de Satan*), William Wordsworth (*Le Prélude*, Livre X), John Martin (*Les anges déchus pénétrant dans le Pandemonium*), William Blake (*La Bête à sept têtes de l'Apocalypse ; Antée dépose Dante et Virgile dans le dernier cercle de l'enfer*).

Abrégeons cette énumération – cette persillade de néants – avec les expériences apocalyptiques des guerres modernes : Trakl, pour qui tout est fondamentalement corrompu (« Toute route débouche en noire décomposition¹⁷ »), et Apollinaire, et Celan, ou Borchert, Böll, et Arno Schmidt, Primo Levi ou Georg Heym... le « pudding apocalyptique » d'Adolf Endler, la fin du *Voyage au bout de la nuit*, la matinée du 11-Septembre 2001¹⁸. En peinture, *Guernica* de Picasso (et le film homonyme d'Alain Resnais), la prodigieuse et écrasante pyramide d'Anselm Kiefer, *Dein und mein Alter und das Alter der Welt*, une toile¹⁹ de 9 mètres de large dédiée à Ingeborg Bachmann, les œuvres récentes de Jörg Immendorf. Au cinéma, *The End* de Christopher MacLaine, *Terminator* de James Cameron et... *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola. Toutefois, pour Maurice Blanchot, commentant Jaspers, l'Apocalypse est décevante, car si l'homme paniqué atomique a conquis « merveilleusement et effroyablement le pouvoir de se donner la mort », d'« anéantir la vie terrestre, [il ne peut] rien sur l'univers²⁰ ». Ou si, ne l'aimant pas assez, il ne se décide pas de tout faire sauter. En guise d'illustrations : celle, « ecclésiastisée » de Clovis Trouille avec *La parade atomisée* (1951) (illustration 3) ; ou celle, à feu et à sang, d'Andy Warhol avec *Atomic Bomb* (1965)²¹. À Gilles Deleuze de mettre le point-virgule : « L'Apocalypse est sans doute le premier grand livre-programme, à grand spectacle. La petite et grande mort, les sept sceaux, les sept trompettes, les sept coupes, la première résurrection, le millenium, la seconde résurrection, le jugement dernier,

voilà de quoi combler l'attente et l'occuper. Une espèce de Folies-Bergère, avec cité céleste et lac infernal de soufre²² ».

LES PREMIERS THAUMATURGES

Mark André, nous l'avons lu, n'incrimine aucunement la machine et ses cerveaux de silice, leur imputant une pénurie d'être, une carence en vertiges jubilatoires et parégoriques. Il croit en une synergie homme-machine, susceptible de faire œuvre d'agir et de vie et d'art, œuvre de science : il croit en un changement de pensée, en une nouvelle forme de l'esprit, car, dit-il, « la question de la connaissance de la connaissance est au centre du protocole de recherche dans les sciences – que l'on a pensé à des époques antérieures – exactes. Le modèle informatique, en effet, a offert et ouvert au moins autant de questions que de réponses à l'homme d'aujourd'hui ». Hors les machines, hors les modèles informatiques, point de représentations du monde possibles, que ce soit en cosmologie (des particules), en astrophysique (des neutrinos), en biotechnologies ou en intelligence artificielle. Sans machines hé ! hé ! pas de pique-nique dans les étoiles, pas de studio de musique électronique ! pas d'automates, d'androïdes, de robots, non plus que de *Deep Blue* !

Comment toutes ces utopies sont-elles devenues concrètes ? Comment s'est produit ce bouleversement intellectuel, aussi important, pour certains, que celui qui accompagna et suivit la constitution de l'astronomie copernicienne et de la physique galiléenne, sauf qu'il s'agit cette fois de notre rapport au monde de la pensée, de l'intelligence et de la connaissance, monde si longtemps tenu pour exclusivement humain ? Comment l'homme en est arrivé à mettre en cause, à calibrer la transcendance suite à l'annonce du clonage humain, l'ADN réifiant le vivant (un embryon est une chose) ? « Dieu est en réparation²³ » ? Comment s'est produite cette mutation anthropologique ? cette schématisation de l'univers par des algorithmes (rien

17. *Alle Straßen münden in schwarze Verwesung* (« Grodek », 1914). In Georg Trakl, *Die Dichtungen*, Otto Müller Verlag, Salzburg 1963, S. 197.

18. Pour mémoire et par comparaison : Sergueï Netchaïev en 1868 : « Notre tâche à nous est de détruire : une destruction terrible, totale, impitoyable, universelle. » (*Catéchisme révolutionnaire* in Jean Barrué : *Bakounine et Netchaïev*, les Cahiers Spartacus, n° 43B, Paris nov.-déc. 1971, p. 66.)

19. Reproduite, par exemple, dans *Anselm Kiefer die sieben HimmelsPaläste 1973-2001*, Fondation Beyeler, Bâle 2001.

20. Maurice Blanchot, « L'Apocalypse déçoit », in *L'amitié*, Gallimard, Paris 1971, p. 118-127.

21. Trouille in Jean-Marc Campagne, *Clovis Trouille*, Jean-Jacques Pauvert Éditeur, Paris 1969, p. 50. Warhol in Christoph Geissmar-Brandt und Eleonora Louis (Hrsg), *Glaube Hoffnung Liebe Tod*, Graphische Sammlung Albertina, Kunsthalle Wien 1995, S. 165.

22. ...

23. ...

Illustration 3 :

Clovis Trouille
(1889-1970) :
« La parade
atomisée »
(1951 ;
73 x 60 cm).

Le nom et
la peinture
suggèrent le
canular.
Il n'en est rien.
Découvert en
1930 par les
surréalistes qui le
célèbrent, il est
l'auteur de
quelque 200
tableaux, très
léchés et farceurs.



d'alambiqué dans ce terme : vous pensez, vous mettez en œuvre des algorithmes, voilà tout) ? Saisissons quelques moments au fil du temps.

Sans le rembobiner jusqu'aux origines, quand le masque articulé tient sa place dans des pratiques magiques telles que danses totémiques, initiations ou rites funéraires, puis aux époques archaïques quand les producteurs de *thaumata* (Alexandrins, Grecs) compliquent les premiers automates – qu'habitent les âmes de morts ; mais les morts, ne sont-ils pas des thaumaturges à l'envers ? – de diverses inventions (comes, ressorts, siphon, etc.), il faut évoquer Héron d'Alexandrie (I^{er} siècle) et son traité *Des automates*, et un certain al-Djazari, originaire de l'Irak, qui, au XIII^e siècle, construit (à partir de l'hydraule de Ktésibios) une *Fête princière*, machine où le son est produit par un orgue hydraulique. Négligeons un siècle ou deux pour rejoindre l'homme de Rabelais (le mot *automate* apparaît dans *Gargantua* (chap. XXIV) : « de petitz engins automates, c'est à dire soy mouvens eulx-mesmes »), un homme dont le corps grouille de leviers, de poulies, de filtres et de cordons, et les animaux-machines de Descartes, qui, dépourvus d'âme et de sentiment, soulèvent de vives oppositions : « Des machines qui aiment, écrit M^{me} de Sévigné à sa fille²⁴, des machines qui sont jalouses, des machines qui craignent : allez, allez, vous vous moquez de nous, jamais Descartes n'a prétendu nous le faire croire. » Il imaginera même, pourtant, une femme automate, Francine, annonçant le moment où une âme sera agrégée à la machine pour sentir. (On pense aussitôt à Coppélia, la poupée « vivante » de *L'homme au sable* de E.T.A. Hoffmann²⁵ – par défaut à Delibes Clément-Philibert, dit Léo –, à son analogue le jouet animé de *Gockel, Hinkel und Gackeleia* de Clemens Brentano, mais aussi à *L'Ève future* de Villiers de l'Isle-Adam, lui qui n'écrivait « que pour des personnes atteintes d'âme ».) (D'un point de vue psychiatrique, signalons le vivant-machine, ou automate ambulateur, que

V.C. Dubourdieu, en 1894, définit comme la « dromomanie des dégénérés », prostituées et rufians, célibataires, taylorisés, chômeurs, s'entend.)

Liées au progrès de l'incroyance, d'autres machines vont apparaître qu'on appellera « célibataires », tels les personnages de Jacques de Vaucanson (*Le joueur de flûte traversière*, version empirique de sa théorie acoustique de la flûte, la première sur ce sujet), – que Voltaire qualifia de « rival de Prométhée » –, les androïdes de Pierre Jaquet-Droz (*Le joueur de clavecin*, une *Musicienne* organiste dont les yeux suivaient les mouvements des doigts et dont la poitrine se bombait avec la musique), et surtout le *Turc joueur d'échecs* du baron Wolfgang von Kempelen ; il s'agissait là de prestidigitation plus que de technologie ; mais il battit, durant sa longue carrière, Frédéric le Grand, Napoléon ou Charles Babbage. Promené et exhibé en Amérique par Leonard Maelzel, ce faux automate (animé par des joueurs de petite taille dissimulés à l'intérieur de la caisse) allait, un siècle plus tard, piquer la curiosité d'Edgar Poe – pour qui les machines pensantes ne peuvent être que des machines impures –, qui dévoile la supercherie (lire *Le joueur d'échecs de Maelzel et Von Kempelen et sa découverte*).

Le XVIII^e siècle est celui par excellence de l'automatisme, de l'ambiguïté et de la galanterie, voire du libertinage et de la perversité noire au moment de la Révolution. Ainsi ce vieux baron hongrois d'Olnitz, chimiste et sybarite, poursuit la belle Pauliska pour l'initier aux voluptés de la « perversité moderne », la confie à un savant délirant qui l'accouple avec d'autres victimes (*sic*) en une « immense machine électrique » aux effets érotiques ravagotants ; les femmes aux formes saillantes, nues, aux reins déverrouillés, frottant contre une grande roue de verre, accumulent l'énergie électrique indispensable à la jouissance d'un pervers très polymorphe²⁶. Cette flambée de lyrisme gagnera un Jarry, un Roussel, cependant que Marcel Duchamp, dans l'extraordinaire violence de son ivresse

22. Gilles Deleuze, « Nietzsche et saint Paul, Lawrence et Jean de Patmos », in *Critique et Clinique*, Les Éditions de Minuit, Paris 1993, p. 50-70.

23. Épigraphe à *L'école des cadavres* de Louis-Ferdinand Céline, Denoël, Paris 1938.

24. Le 23 mars 1672.

25. Dans sa nouvelle *Les automates*, on pénètre dans les profondeurs des secrets acoustiques de l'harmonicoïde ou de la harpe atmosphérique (*Nouvelles musicales*, Stock, Paris 1990, p. 159-217).

26. Jacques-Antoine de Réveroni Saint-Cyr, *Pauliska ou La perversité moderne*, Éditions Payot & Rivages, Paris 2001.

finie, voudrait bien inventer un « transformateur destiné à utiliser les petites énergies gaspillées comme :

l'excès de pression sur un bouton électrique.

l'exhalaison de la fumée du tabac. [...]

le rire.

la chute des larmes. [...]

l'évanouissement.

le siffilage, le chant.

les soupirs, etc.²⁷ ».

L'ONTOLOGIE COMPUTATIONNELLE : UN LAPSUS AZERTYQUE

Et le Golem alors ? cet automate d'argile de la légende juive ? Ouiouioui on y vient : il inspire un film à Paul Wegener (1920), et un opéra de chambre au compositeur anglais John Casken (1986-1988) ; on peut aussi voir en lui le modèle, l'idée du robot, comme dans le drame de Karel Capek *Les robots universels de Rossum* (*Rossum's Universal Robots* ou *RUR*, 1921), où les robots (mot créé par Capek à partir du tchèque *robota*, « travail », et spécialement « travail forcé, corvée »), ces « ouvriers artificiels », se révoltent contre leurs créateurs. (Remarquons que, contrairement à l'automate, le robot est rarement un être unique.) Les problématiques du travail mécanisé et de l'intelligence artificielle sont désormais lancées.

Il faut un siècle de maturation pour qu'apparaisse, au milieu du XX^e siècle, l'intelligence artificielle. George Boole, pour la logique, Charles Babbage, pour le calcul, reconnaissent le terrain qu'occuperont Alan Turing et son automate imaginaire universel (il comprend un ruban fait d'une infinité de cases, chaque case contenant une lettre d'un alphabet infini), Claude Shannon pour la théorie de l'information, puis Norbert Wiener pour la cybernétique (à l'origine de bien des pensées d'aujourd'hui sur la notion de complexité), John von Neumann et la théorie des automates, ainsi que le neuropsychiatre Warren McCulloch, les anthropologues Margaret Mead et Gregory Bateson...

Les ordinateurs peuvent alors apparaître (1946), suivis des premières simulations informatiques. Ainsi, en 1965, les chercheurs du projet *Dendral* parviennent à automatiser un raisonnement complexe sur les structures chimiques ; en 2000, en route vers une encore lointaine autonomie, le Sony Dream Robot (50 cm, 5 kg) est le premier robot humanoïde capable d'intégrer, non grâce à une intelligence centrale, mais par des modules indépendants, des capacités motrices et cognitives (perception et interactions sociales). Mais, aujourd'hui encore, nombre d'opérations que nous réalisons facilement (reconnaissance du visage d'un ami, par exemple), sont pratiquement impossibles à automatiser, car nous ignorons comment nous les exécutons. À l'image du « correcteur d'orthographe » de votre ordinateur, les systèmes dits experts fournissent des réponses exactes tant qu'ils s'appliquent aux domaines restreints pour lesquels ils sont conçus, mais ils manquent de flexibilité (pour écrire sans erreur, faites plutôt confiance au disque dur de votre cerveau). Des bornes existent donc, que l'intelligence artificielle, la vie artificielle, la machine ne sauraient franchir : elles procéderaient en grande partie de mythes dont certains remontent aux origines de notre civilisation, plongés qu'ils sont dans l'histoire de la pensée et de la philosophie, allant jusqu'à Platon *via* Hobbes et Leibniz. Celui-ci, le plus insigne ancêtre de l'informatique, n'admet pas que la machine soit capable de penser : « On est obligé d'ailleurs de confesser que la *Perception* et ce qui en dépend, est *inexplicable par des raisons mécaniques*, c'est-à-dire, par les figures et les mouvements. En feignant qu'il y ait une Machine, dont la

structure fasse penser, sentir, avoir perception ; on pourra la concevoir agrandie en conservant les mêmes proportions, en sorte qu'on y puisse entrer, comme dans un moulin. Et cela posé, on ne trouvera en la visitant au dedans, que des pièces, qui poussent les unes les autres, et jamais de quoi expliquer une perception²⁸. [...] » Mais dans les années 1990, on put parler d'ontologie computationnelle, de paradigme sensitif calculatoire, de câblage mémoriel ou de stimulus feedbacké. Ici, notre critique de l'entendement pur vacille, et mes virgules grincent²⁹.

« FILEUR ÉTERNEL DES IMMOBILITÉS BLEUES »

Des raisonnements sont calculables. Des stratégies de raisonnement peuvent être mises en œuvre dans des univers simplifiés tels que, de longtemps, les jeux : dames, jeu d'Éléusis, bridge, go, échecs.

Laisser un ordinateur libre de se mesurer avec un champion du monde d'échecs, fut la plus grande gageure soutenue par l'informatique quarante ans durant. C'est chose faite avec le super-calculateur *Deep Blue*, monstre cybernétique de la firme américaine IBM, capable d'évaluer quelque 200 millions de positions par seconde – contre 3 pour son homologue humain (l'équipe qui travailla sur le projet du système RS/6000 : les informaticiens Feng-Hsiung Hsu, Murray Campbell, Joe Hoane et Jerry Brody, tous dirigés par Chung-jen Tan).

Le cauchemar futuriste de 2001 : *l'odyssée de l'espace* de Stanley Kubrick (lui-même redoutable joueur d'échecs – comme Vladimir Nabokov ; lire *La défense Loujine* ; ou, du côté de chez les musiciens, Duke Ellington, quand il s'arrangeait avec Charlie Mingus et ses Fables), le rêve effrayé, donc, s'avère : HAL, le super-ordinateur du vaisseau d'exploration spatiale, bat son capitaine aux échecs, puis prend possession du vaisseau ; devenu trop menaçant, il sera déconnecté (assassiné ?) ; l'intelligence créatrice fut ainsi condamnée à détruire sa propre création.

Pour tous les passionnés d'échecs, ce fut l'ébranlement, d'autant plus que de nombreux logiciels, se défendant déjà fort bien, s'étaient déjà largement répandus dans le public. Toutefois, on se gaussait encore d'une tactique à courte vue, de fins de parties manquées, de stratégie nullarde. (Et celle du go, hélas (pour les autres jeux) ? En effet, une partie d'échecs comprend trois phases : début, milieu et fin. Alors que les deux extrêmes sont répertoriés, commentés, connus par cœur, etc., la partie centrale, seule, reste libre. Le développement des capacités de mémoire des êtres humains et des machines est tel que le centre tend à se réduire. (Tout cela comme au bridge.) Si bien que les milliards de possibilités se restreignent considérablement, et même que le but est de les restreindre. Tandis que le go est libre pratiquement dès le premier coup, puisqu'on peut poser ses pierres où l'on veut. Il n'y a pas de position de départ : le *go-bang* (le plateau) est vide. Les pierres ne bougent pas : on les pose, et c'est tout. Il n'y a aucune marche de pièces, aucune règle (en fait une seule, qui n'a pour but de ne pas bloquer le jeu : on n'a pas le droit de faire l'inverse de ce que vient de faire l'adversaire, car il pourrait en faire autant et cela tournerait en rond). Un seul principe : toute pierre entourée est prise. Principe corollaire : tout ensemble de pièces formant un territoire doit avoir, en son milieu, des espaces libres, ses « libertés », ses « yeux », qui feront que l'adversaire ne pourra jamais entourer ni tout ni partie du territoire : il est donc réputé imprenable. Les échecs, eux, reposent sur l'idée de richesse de départ : on possède ses seize pièces, on les perd au fur et à mesure, et à la fin, celui qui a les plus fortes

27. Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, Flammarion, coll. Champs, Paris 1994, p. 272.

28. Gottfried Wilhelm Leibniz, *La monadologie* (§ 17), Le Livre de Poche, Paris 1991, p. 132-133.

29. La neuropsychologie cognitive a néanmoins commencé d'ébaucher la description d'un « esprit-cerveau-corps » où les émotions jouent un rôle essentiel. Cf. Antonio Damasio et sa théorie des marqueurs somatiques, dans *L'erreur de Descartes. La raison des émotions* (Odile Jacob, 1995).

et qui joue le mieux a gagné. Au go, point de perdant clair : la partie se termine d'un commun accord, quand il n'y a plus rien à faire, à prendre, à coloniser. Les échecs, c'est un rêve occidental : tout blanc/tout noir, perdant/gagnant, début et fin, le fort mange le faible, etc. Le go, c'est la réalité orientale : souplesse complète, liberté absolue, vide total. Il peut susciter des haines extraordinairement tenaces entre les joueurs³⁰...

Retour à *Deep Blue* : il marque l'histoire des échecs – et l'histoire de la pensée, et l'esprit des chercheurs en intelligence artificielle – en battant Kasparov lors de la première partie du match en 1996. L'événement est surmédiatisé – plongent les actions d'IBM –, la Terre entière en parle, presse, télévision, internet, des millions et des millions de personnes s'intéressent à un jeu qui n'est pas d'un accès aisé (Goethe voit dans les échecs le « banc d'essai du cerveau »), ce que Mark André aussi utilise pour poser les questions essentielles d'aujourd'hui, qui sont celles des rapports homme/machine ou de l'éventuelle domination du cerveau humain par un cerveau artificiel. Bref, Kasparov, tient tête à la machine, gagne cette première joute de six parties par 4 à 2. Mais il est rudoyé dans cette mêlée cinglante et artificielle : piqué au vif, son honneur d'humain lui impose non seulement de battre la machine, mais de l'envoyer à la ferraille.

Un an plus tard à New York, c'est le *Rematch*. Kasparov affronte un nouvel adversaire, un modèle amélioré, armé d'un *human input* supplémentaire, capable de calculer 50 à 100 milliards de coups en trois minutes, baptisé – ironiquement pas les journalistes américains – *Deeper Blue*. Bien que « l'ordinateur joue parfois des coups très humains », concède Kasparov, l'imperturbable machine, qui ne connaît ni fatigue, ni problèmes de concentration finit par vaincre le naguère

invincible joueur humain qui craque dans un ultime fugace et apocalyptique souffle lors de la sixième partie. Le temps s'est arrêté, le rien miroite, le sang d'Orphée s'est figé, la solitude étroite est une insoutenable liberté. Ce que Nietzsche appelle danser dans les chaînes.

Chez IBM, c'est la mégaliessie ! l'impact publicitaire du match est estimé à 100 millions de dollars par le « *Wall Street Journal* ». (Comme au XVIII^e siècle, avec le métier à tisser automatique de Vaucanson, la problématique épistémologique des limites de la simulation mécanique est inextricablement liée à un ensemble d'interrogations socio-économiques.) Est-ce pour autant un événement si important ? L'humanité a-t-elle perdu la partie ? Non. La force de l'ordinateur vient uniquement de ceux qui l'ont programmé ; il ne fait que ce qu'on lui demande : calculer à une vitesse phénoménale ; mais d'intelligence, que nenni ! Il ne sait pas qu'il joue aux échecs. Il ne sait pas qu'il veut gagner. Il ne sait pas ce que signifie gagner. Il ne sait la signification d'aucune manipulation qu'il fait. Il est une machine à réagir à des manipulations par des manipulations. Il ne produit rien, ne fait que reproduire des simulations, cède aux simulacres. Comme la sombre Mort à tête de mort du *Septième Sceau*, qui porte un masque de clown blanc ? Où le « blanc, rongé par le noir avec mille concessions qui le reconnaissent blanc quand même, finit par paraître si noir qu'à ce moment le blanc rongé à son tour le noir et qu'on ne sait plus comment juger³¹ » ? Nous avons besoin de notre échec, artistique ou artificieux, de notre mort, pour vivre. La mort est bien alors notre miroir, notre écho, nos cris et nos chuchotements. Ceux que dé-composent à nos oreilles les paroles de l'Apocalypse.

30. Cette longue parenthèse de première nécessité est extraite d'une communication personnelle de Jacques Drillon, fin connaisseur du jeu de go. Entre autres.

31. Alexandre Vialatte, *Mon Kafka*, Bibliothèque 10/18, Paris 2001, p. 64.