

CULTURE - SCIENCE - TECHNIQUE

Alliage



La Science
et la Guerre

n°52 - 13 €

LA GUERRE, SES FORMES

Olivier Blancart

Constituer une armée, c'est d'abord générer des formes. Du reste et à une lettre près, la langue le confirme : on parle d'une formidable accumulation de forces pour désigner une armada. La guerre, ensuite, est le processus de mobilisation et de soumission au mouvement de ces formes. Enfin, au point culminant de la guerre, le combat (quelle qu'en soit l'issue — victoire, défaite, statu quo —, c'est qu'il y ait combat ou non qui détermine en dernier lieu le fait qu'il y aura eu guerre ou non), au stade du combat donc, on assiste à la dissolution des formes dans le mouvement. Autrement dit, le chaos général qui procède de tout affrontement n'est plus, en fin de compte, qu'une accumulation de situations informes. Bien que, du point de vue de l'artiste, chaque moment de la guerre paraisse structuré par des questions de formes, il n'est cependant pas étonnant qu'en matière de représentation, ce soit l'épopée (et aujourd'hui le cinéma) qui précède la peinture et la sculpture. En effet, la peinture et la sculpture sont prisonnières de leurs limites techniques, lesquelles imposent de montrer soit la partie, soit l'ensemble. Tandis que dans l'épopée guerrière, les changements d'échelle, les allers et retours narratifs, s'effectuent sans rupture du souffle par un simple changement de phrase, il est à peu près impossible de les représenter en même temps de façon pertinente dans une œuvre d'art.

L'avènement de la photographie, puis, dans la seconde moitié du XX^e siècle, de la photographie de reportage instantanée, ont fait muter la nature de la représentation de la guerre. Ce qui frappe dans les photos de la guerre de Sécession, par exemple, c'est l'irruption de la crasse. D'un seul coup, ce ne sont plus des troupes héroïques volant en bon ordre, armes dressées vers l'ennemi sous le regard protecteur de leurs dieux ou de leurs rois, ce sont des hommes boueux patageant dans le giron de leurs officiers. En d'autres termes, un certain réalisme aussi brutal que peu glorieux fait son entrée grâce aux moyens de la représentation mécanique. En un peu plus d'un siècle, les représentations de la guerre vont même se simplifier : plutôt que les classiques « horreurs de la guerre », les images de conflits ne sont plus aujourd'hui que des images d'horreur tout court. La photographie instantanée et, désormais, la vidéo numérique tendent à réduire le moment historique à son instantanéité événementielle la plus crue : le moment où la mort est donnée/reçue.

Mais réduite à une telle minceur, une horreur en vaut une autre, et ce sont finalement des critères extra factuels ou historiques qui valident une image de guerre ou de violence comme image d'histoire : sa conformité à des modèles picturaux issus de la peinture. En effet, une photographie de mort, à cause de l'effet de réel qu'elle produit (le fameux « ça a été » de Roland Barthes), n'est rien d'autre, en tant que telle, qu'une image de pure violence. Cette violence est insoutenable pour la conscience. Dès lors, deux possibilités. Soit la mithridatisation de la conscience qui ne distingue plus l'horreur que d'avec le déjà-vu ; soit la reformulation esthétique de la photographie, du type : « cette scène funèbre nous fait irrésistiblement songer à une descente de croix. »



Olivier Blancart
ART-POCALYPSE NOW

Photo action, Bavière 1995. Autoportrait dirigé: photo Holger Trülzsch.

C'est dans cette phase d'épuisement historique où se trouvent désormais les images que l'art peut avoir de nouveau un rôle à jouer. En effet, l'art maintient nécessairement à une certaine distance le réalisme propre au sujet et le compense par un certain expressionnisme de la forme (ou un certain formalisme technique outré dans le cas de Warhol), qualité propre à l'art.

C'est l'art que recèle une œuvre qui la sauve, et non pas son sujet. Ainsi l'art nous permet-il à la fois de sauver et de maintenir notre conscience inquiète du monde.



Texte de présentation écrit pour l'exposition *Bricolage*, janvier 2001, Kreuzlingen, Suisse

Texte de présentation écrit pour l'exposition *Bricolage*, janvier 2001, Kreuzlingen, Suisse

LE BRICOLAGE

Olivier Blanckart

Le bricolage est une activité relative, qui résulte d'un certain désœuvrement ou d'un état de «démunition». Car le bricolage, fondamentalement, c'est l'art d'accommoder les restes. Des restes d'objets, de produits, d'images, évidemment, mais c'est aussi l'art d'accommoder les restes du travail avec le temps libre ou du moins le temps vacant. Comme activité, le bricolage mime les formes du travail; comme résultat, le bricolage est l'inverse même de ce que procure, en principe, le travail — le profit, l'échangeable. La chose bricolée est essentiellement à destination locale, pour l'usage particulier et elle est vouée à la satisfaction immédiate.

Évidemment, bricoler un système de récupération des eaux de pluie pour arroser son jardin en Europe, ou bricoler le toit d'un abri de fortune dans un camp de réfugiés en Afrique, ne sont pas des actes de même portée. Pourtant, dans chaque action, s'exprime la nécessité vitale d'autonomie de l'*Homo faber*, malgré les limites qu'impose le contexte: espace insuffisant ou contraint, manque de moyens, oisiveté imposée (congé, retraite, détention, déportation, exil). En inventant les quasi-objets au début des années quatre-vingt-dix, je m'employais à remplir le temps qui me restait, après les heures de travail salarié, pour réaliser des œuvres à partir des matériaux résiduels de mes performances en SDF dans la rue: carton d'emballage, papier, scotch d'emballage.



Ces dernières années, l'évolution de mon travail m'a conduit à utiliser comme matière première quelques restes omniprésents de la société contemporaine: des images célèbres de la culture populaire (pochettes de disque, photos de violence politique), que je réinterprète en volume par assemblage de matériaux d'emballage.

L'efficacité de ces œuvres est assez forte, car leur réalité visuelle entre de plein fouet en collision avec le détournement palpable qu'ont subi les images d'origine, ayant servi de modèle, pour aboutir à ce résultat; cela reprend ce qui nous fascine généralement dans l'objet bricolé: son efficacité pratique immédiate apparaît renforcée par la dérision contradictoire des moyens qui la constitue. C'est un objet anarchiste.

[Texte de présentation écrit pour l'exposition *Bricolage*, janvier 2001, Kreuzlingen, Suisse]



Olivier Blancart
TUTTO BIANCO (l'armure)
2003.

HALDANE ET LA GUERRE CHIMIQUE

Stephen J. Gould

Stephen Jay Gould nous a quittés voici un an, beaucoup trop tôt. L'ampleur de son œuvre scientifique qui a renouvelé la théorie de l'évolution, comme la part décisive qu'il a prise au partage du savoir contemporain et à la réflexion sur ses enjeux sociaux et moraux, en font d'ores et déjà une figure majeure de la science du XX^e siècle, qui continuera d'inspirer, souhaitons-le, celle du XXI^e.



Notre revue, avec laquelle il entretenait des liens amicaux et qui a publié plusieurs articles de sa plume, lui rend hommage avec ce texte, extrait de son ouvrage *Les pierres truquées de Marrakech* (Seuil, 2002).

Les guerres longues, coûteuses et qui s'embourbent, débutent souvent dans la ferveur patriotique, mais tendent à se terminer dans la souffrance et la désillusion. Notre propre guerre de Sécession s'est soldée par un nombre de morts terriblement élevé et a cruellement remué la conscience collective de notre pays, dont la douleur n'a fait que s'accroître avec le temps. En 1862, les recrues de l'armée fédérale nordiste reprenaient à l'envi la chanson la plus célèbre de l'année :

« Oui, nous allons nous regrouper autour de notre drapeau, les gars,
nous allons nous regrouper une fois de plus
Lançant bien haut le cri de bataille de la Liberté,
Nous allons descendre de nos collines, nous allons venir de nos plaines,
Lançant bien haut le cri de bataille de la Liberté...
C'est ainsi que nous accourons de l'Est et de l'Ouest
Et que nous allons expulser cette bande de rebelles du pays que nous
aimons le plus. »

Mais deux ans plus tard, la chanson de Walter Kittredge, « Camper sur l'ancien terrain, » était devenue la rengaine favorite des deux armées. Le refrain, avec sa mélodie obsédante (même naïve), résumait bien l'état d'esprit que partageaient désormais les deux parties :

« Nombreux sont les cœurs las, ce soir,
Espérant la fin de la guerre;
Nombreux sont les cœurs espérant le droit
De voir l'aube de la paix. »

Mais rien n'a égalé les horreurs de la Première Guerre mondiale, ce conflit que les Français appellent toujours la Grande Guerre, et que nous, Américains, avons qualifié de « guerre pour mettre fin à toutes les guerres. » Les États-Unis sont intervenus tardivement dans le conflit et ont eu par conséquent à déplorer relativement peu de pertes, de sorte que nous pensons rarement à l'étendue du massacre chez les soldats qui vivaient dans les tranchées sur la ligne de front, dont les positions ne bougèrent pratiquement pas, et qui avaient la quasi-certitude d'être tués ou sérieusement mutilés, tandis qu'ils se battaient mois après mois

L'IRAK ET LA *PHYSICAL REVIEW*

Entretien avec Daniel Amit

— Vous avez récemment pris, en mars 2003, dans le cadre de votre activité scientifique, une décision politique qui a fait quelque bruit dans les milieux de la physique. Pouvez-vous nous en parler ?

— Daniel Amit : J'ai décidé de ne plus accepter de jouer le rôle de *referee*, c'est-à-dire d'expert chargé d'évaluer les articles soumis à publication, pour les journaux scientifiques liés aux institutions états-uniennes officielles — en particulier la *Physical Review*, publiée par l'American Physical Society, et qui est sans doute la plus importante revue de physique.

Si j'ai franchi ce pas, c'est que le déclenchement de la guerre en Irak a anéanti tout espoir que cette agression pure et simple pouvait être évitée. J'ai eu le sentiment que les valeurs fondamentales d'une culture éclairée étaient mises en pièces, dans un monde où pourtant ces valeurs sont toujours plus nécessaires. L'un des problèmes-clés de la société globale moderne est que la puissance qui s'autoproclame championne de la liberté, de la démocratie et de la modernité, est celle qui met en danger la survie même de la civilisation. Cette guerre montre qu'une telle destruction peut être mise en œuvre ouvertement, sans rencontrer de forces d'opposition suffisantes.

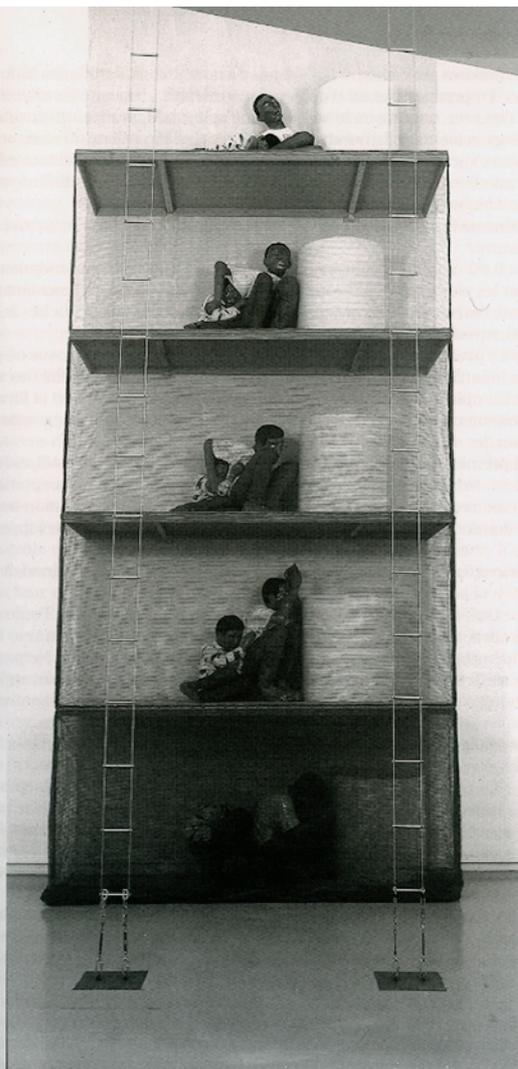
J'ai pensé, et pense plus que jamais, que les mythes sur lesquels s'appuie cette puissance devaient être mis à bas, et qu'ils peuvent être dévoilés par des actions symboliques, puisque la culture et la civilisation sont justement affaires de symboles. Nous devons combattre, dans tous les domaines de la culture, l'idée que la culture américaine est la source de tout bien et de toute sagesse.

J'ai choisi le domaine de la science pour ma révolte personnelle : 1) parce que dans ce domaine, la domination américaine est particulièrement effective et évidente ; 2) parce que la guerre en Irak a mis en évidence l'horrible façon dont la science participe à l'agression, pour faire de tout ce pays un terrain de chasse réservé à des cow-boys technologiques fous ; 3) parce que mes collègues dans le monde scientifique doivent ouvrir les yeux sur les implications de leurs activités pures, qui finissent, depuis le sein même des universités, par produire des bombes de plus en plus puissantes et destructrices, des armes biologiques, etc.

— Quel est le rapport entre votre spécialité en physique et les technologies militaires américaines ?

— D. A. : Depuis près de vingt ans, je travaille, comme physicien théoricien, à l'étude du cerveau. J'essaie de résoudre certains problèmes sur le fonctionnement de la mémoire, et sur la façon dont l'apprentissage transforme le cerveau au niveau cellulaire.

Je veux croire que mon travail est sans liens avec la technologie que les É.-U. (ou d'autres) utilisent sur les champs de bataille. Mais cela n'est jamais certain. Je suis convaincu, par exemple, que l'une des raisons pour lesquelles sont financées des recherches comme les miennes est l'espoir qu'elles conduiront à de nouveaux principes de fonctionnement pour les ordinateurs, ou à des méthodes automatiques d'identification d'objets (humains en particulier). Je me rappelle avec horreur que les É.-U. ont utilisé des "renifleurs" électroniques pour traquer



Olivier Blanchart, STAIRWAY TO H., 2002.



Olivier Blanchart
E CHE HOMO 1999

scotch, papier kraft, carton.

Collection du Fond National d'Art Contemporain, Paris

UN CERTAIN EFFONDREMENT DE LA SAGESSE

Jacques Lacan

Je ne veux pas me laisser aller à une sorte de dramatisation. Toutes les époques se sont crues arrivées au maximum du point d'acuité d'une confrontation avec je ne sais quoi de terminal, d'au-delà du monde, dont le monde sentirait la menace. Mais le bruit du monde et de la société nous apporte bien l'ombre d'une certaine arme incroyable, absolue, qui est maniée sous notre regard de façon vraiment digne des muses. Ne croyez pas que ce soir immédiatement pour demain — déjà au temps de Leibniz, on pouvait croire, sous des formes moins précises, que la fin du monde était là. Mais tout de même, cette arme suspendue au-dessus de nos têtes cent mille fois plus destructrice que celles qui précédaient, imaginez-la fonçant sur nous du fond des espaces sur un satellite porteur. Ce n'est pas moi qui invente ça, puisqu'on agite tous les jours devant nous une arme qui pourrait mettre en cause la planète elle-même comme support de l'humanité.

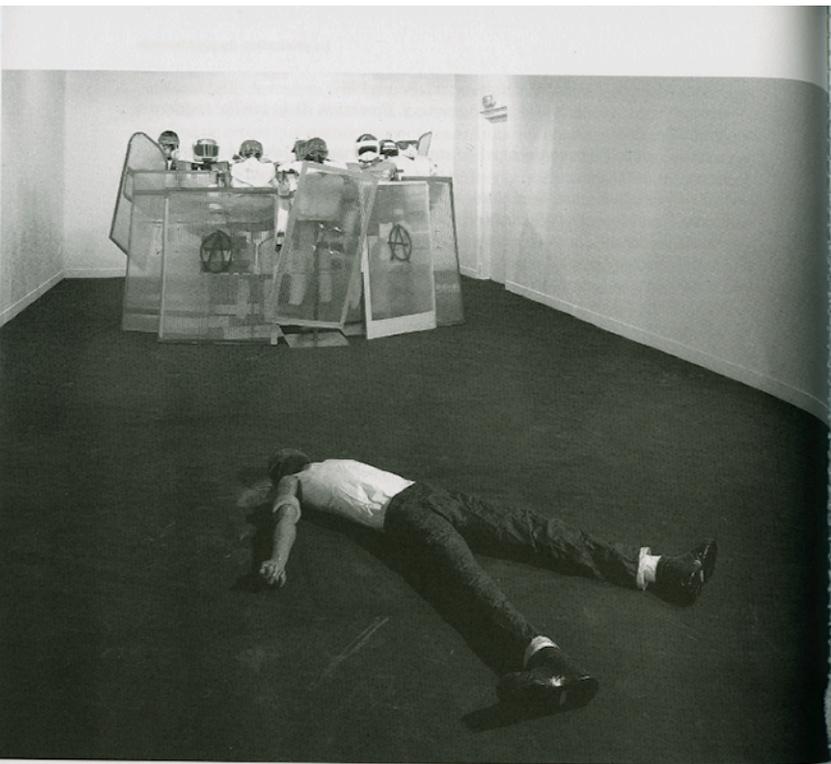
Portez-vous à cette chose, peut-être un peu plus présentifiée pour nous par le progrès du savoir qu'elle ne l'a jamais été dans l'imagination des hommes, laquelle n'a pourtant pas manqué d'en jouer. Portez-vous donc à cette confrontation avec le moment où un homme, un groupe d'hommes, peut faire que la question de l'existence soit suspendue pour la totalité de l'espèce humaine, et vous verrez alors, à l'intérieur de vous-même, qu'à ce moment, la chose, *das Ding*, se trouve du côté du sujet.

Vous verrez que vous supplierez le sujet du savoir qui aura engendré la chose dont il s'agit — cette autre chose, l'arme absolue — de faire le point, et comme vous souhaiteriez que la vraie Chose soit à ce moment en lui — autrement dit qu'il ne lâche pas l'autre, comme on dit simplement il faut que ça saute — ou qu'on sache pourquoi.

Le développement soudain, prodigieux de la puissance du signifiant, le développement soudain, prodigieux du discours surgi des petites lettres des mathématiques, et qui se différencie de tous les discours tenus jusqu'alors devient une aliénation supplémentaire. En quoi? En ceci que c'est un discours qui par structure n'oublie rien. C'est par là qu'il se différencie du discours de la mémorisation première qui se poursuit en nous à notre insu, du discours mémorial de l'inconscient dont le centre est absent, dont la place est située par le il ne savait pas. Ce il ne savait pas qui est proprement le signe de cette omission fondamentale où le sujet vient se situer.

L'homme a appris à un moment à lancer et à faire circuler, dans le réel et dans le monde, le discours des mathématiques qui, lui, ne saurait procéder à moins que rien ne soit oublié. Il suffit qu'une petite chaîne signifiante commence à fonctionner sur ce principe pour que les choses se poursuivent tout comme si elles fonctionnaient toutes seules, au point que nous en sommes à nous demander si le discours de la physique, engendré par la toute-puissance du signifiant, va confiner à l'intégration de la nature ou à sa désintégration.

Ceci complique singulièrement, encore que ce ne soit sans doute qu'une de ses phases, le problème de notre désir. Disons que, pour celui qui vous parle, c'est



Olivier Blanchari
Exposition GLOTTO
Gennevilliers 2003.

OBJECTIONS



Depuis que la science a partie liée avec la guerre, c'est-à-dire depuis qu'elle existe, des scientifiques ont, à titre individuel, protesté contre cette liaison, qui n'est hélas pas contre nature, comme en témoignent tant de collisions entre savants et militaires [voir par exemple les cas de F. Haber, Von Braun et E. Teller, narrés par M. Rival, *Les Apprentis sorciers*, Seuil, 1996].

Il vaudrait la peine d'étudier l'histoire de ces objections de (con)science, et d'évaluer leur efficacité politique et morale. En voici en tout cas quelques témoignages plus ou moins récents [pour des épisodes antérieurs, voir le chapitre 4 de *(Auto)critique de la science*, A. Jaubert & J.-M. Lévy-Leblond dir., Seuil, 1973].

CULTURE - SCIENCE - TECHNIQUE

Alliage

Pour citer cet article :

Olivier Blanckart,
" La guerre, ses formes ",
Alliage, n°52 - Octobre 2003, , ,
mis en ligne le 28 août 2012.
URL : <http://revel.unice.fr/alliage/index.html?id=3690>

[Voir l'article en ligne](#)

AVERTISSEMENT

Les publications du site REVEL sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.

Conditions d'utilisation - respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle

L'accès aux références bibliographiques et au texte intégral, aux outils de recherche ou au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs.

Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement et notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site Revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés sur les postes des utilisateurs ou imprimés par leur soin.

L'université de Nice-Sophia Antipolis est l'éditeur du portail REVEL@Nice et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site.

L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe Revel.

La guerre, ses formes

Olivier Blanckart

Artiste, vit et travaille à Paris.

fr

4-8

Constituer une armée, c'est d'abord générer des formes. Du reste et à une lettre près, la langue le confirme : on parle d'une formidable accumulation de forces pour désigner une armada. La guerre, ensuite, est le processus de mobilisation et de soumission au mouvement de ces formes. Enfin, au point culminant de la guerre, le combat (quelle qu'en soit l'issue — victoire, défaite, statu quo —, c'est qu'il y ait combat ou non qui détermine en dernier lieu le fait qu'il y aura eu guerre ou non), au stade du combat donc, on assiste à la dissolution des formes dans le mouvement. Autrement dit, le chaos général qui procède de tout affrontement n'est plus, en fin de compte, qu'une accumulation de situations informes.

Bien que, du point de vue de l'artiste, chaque moment de la guerre paraisse structuré par des questions de formes, il n'est cependant pas étonnant qu'en matière de représentation, ce soit l'épopée (et aujourd'hui le cinéma) qui précède la peinture et la sculpture. En effet, la peinture et la sculpture sont prisonnières de leurs limites techniques, lesquelles imposent de montrer soit la partie, soit l'ensemble. Tandis que dans l'épopée guerrière, les changements d'échelle, les allers et retours narratifs, s'effectuent sans rupture du souffle par un simple changement de phrase, il est à peu près impossible de les représenter en même temps de façon pertinente dans une œuvre d'art.

L'avènement de la photographie, puis, dans la seconde moitié du XX^e siècle, de la photographie de reportage instantanée, ont fait muter la nature de la représentation de la guerre. Ce qui frappe dans les photos de la guerre de Sécession, par exemple, c'est l'irruption de la crasse. D'un seul coup, ce ne sont plus des troupes héroïques volant en bon ordre, armes dressées vers l'ennemi sous le regard protecteur de leurs dieux ou de leurs rois, ce sont des hommes boueux pataugeant dans le giron de leurs officiers. En d'autres termes, un certain réalisme aussi brutal que peu glorieux fait son entrée grâce aux moyens de la représentation mécanique. En un peu plus d'un siècle, les représentations de la guerre vont même se simplifier : plutôt que les classiques « horreurs de la guerre », les images de conflits ne sont plus aujourd'hui que des images d'horreur tout court. La photographie instantanée et, désormais, la vidéo numérique tendent à réduire le moment historique à son instantanéité événementielle la plus crue : le moment où la mort est donnée/reçue.

Mais réduite à une telle minceur, une horreur en vaut une autre, et ce sont finalement des critères extra factuels ou historiques qui valident une image de guerre ou de violence comme image d'histoire : sa conformité à des modèles picturaux issus de la peinture. En effet, une photographie de mort, à cause de l'effet de réel qu'elle produit (le fameux « ça a été » de Roland Barthes), n'est rien d'autre, en tant que telle, qu'une image de pure violence. Cette violence est insoutenable pour la conscience. Dès lors, deux possibilités. Soit la mithridatisation de la conscience qui ne distingue plus l'horreur que d'avec le déjà-vu ; soit la reformulation esthétique de la photographie, du type : « cette scène funèbre nous fait irrésistiblement songer à une descente de croix. »

C'est dans cette phase d'épuisement historique où se trouvent désormais les images que l'art peut avoir de nouveau un rôle à jouer. En effet, l'art maintient nécessairement à une certaine distance le réalisme propre au sujet et le compense par un certain expressionnisme de la forme (ou un certain formalisme technique outré dans le cas de Warhol), qualité propre à l'art.

C'est l'art que recèle une œuvre qui la sauve, et non pas son sujet. Ainsi l'art nous permet-il à la fois de sauver et de maintenir notre conscience inquiète du monde.

Texte complémentaire :

Le bricolage

Le bricolage est une activité relative, qui résulte d'un certain désœuvrement ou d'un état de « démunition ». Car le bricolage, fondamentalement, c'est l'art d'accommoder les restes. Des restes d'objets, de produits, d'images, évidemment, mais c'est aussi l'art d'accommoder les restes du travail avec le temps libre ou du moins le temps vacant. Comme activité, le bricolage mime les formes du travail ; comme résultat, le bricolage est l'inverse même de ce que procure, en principe, le travail — le profit, l'échangeable. La chose bricolée est essentiellement à destination locale, pour l'usage particulier et elle est vouée à la satisfaction immédiate.

Évidemment, bricoler un système de récupération des eaux de pluie pour arroser son jardin en Europe, ou bricoler le toit d'un abri de fortune dans un camp de réfugiés en Afrique, ne sont pas des actes de même portée. Pourtant, dans chaque action, s'exprime la nécessité vitale d'autonomie de l'*Homo faber*, malgré les limites qu'impose le contexte : espace insuffisant ou contraint, manque de moyens, oisiveté imposée (conгés, retraite, détention, déportation, exil). En inventant les quasi-objets au début des années quatre-vingt-dix, je m'employais à remplir le temps qui me restait, après les heures de travail salarié, pour réaliser des œuvres à partir des matériaux résiduels de mes performances en SDF dans la rue : carton d'emballage, papier, scotch d'emballage.

Ces dernières années, l'évolution de mon travail m'a conduit à utiliser comme matière première quelques restes omniprésents de la société contemporaine : des images célèbres de la culture populaire (pochettes de disque, photos de violence politique), que je réinterprète en volume par assemblage de matériaux d'emballage.

L'efficacité de ces œuvres est assez forte, car leur réalité visuelle entre de plein fouet en collision avec le détournement palpable qu'ont subi les images d'origine, ayant servi de modèle, pour aboutir à ce résultat ; cela reprend ce qui nous fascine généralement dans l'objet bricolé : son efficacité pratique immédiate apparaît renforcée par la dérision contradictoire des moyens qui la constituent. C'est un objet anarchiste.

[Texte de présentation écrit pour l'exposition *Bricolage*, janvier 2001, Kreuzlingen, Suisse]