

Texte  
de  
Laurent  
Courtens

## La chair est triste, hélas !

*“Je touche des gens qui n’existent pas, des animaux et des plantes que je ne connais pas, des matériaux qui n’ont pas encore été inventés. (...) J’entends des bruits de course sur le sol, des battements d’ailes dans l’air, l’impact des balles sur le Kevlar.*

*Je suis au milieu de la jungle, au milieu d’un cinéma bondé, et pourtant, je suis seul. Mes lunettes 3D me transforment en capsule. Ma vision périphérique est restreinte, ma vue limitée.*

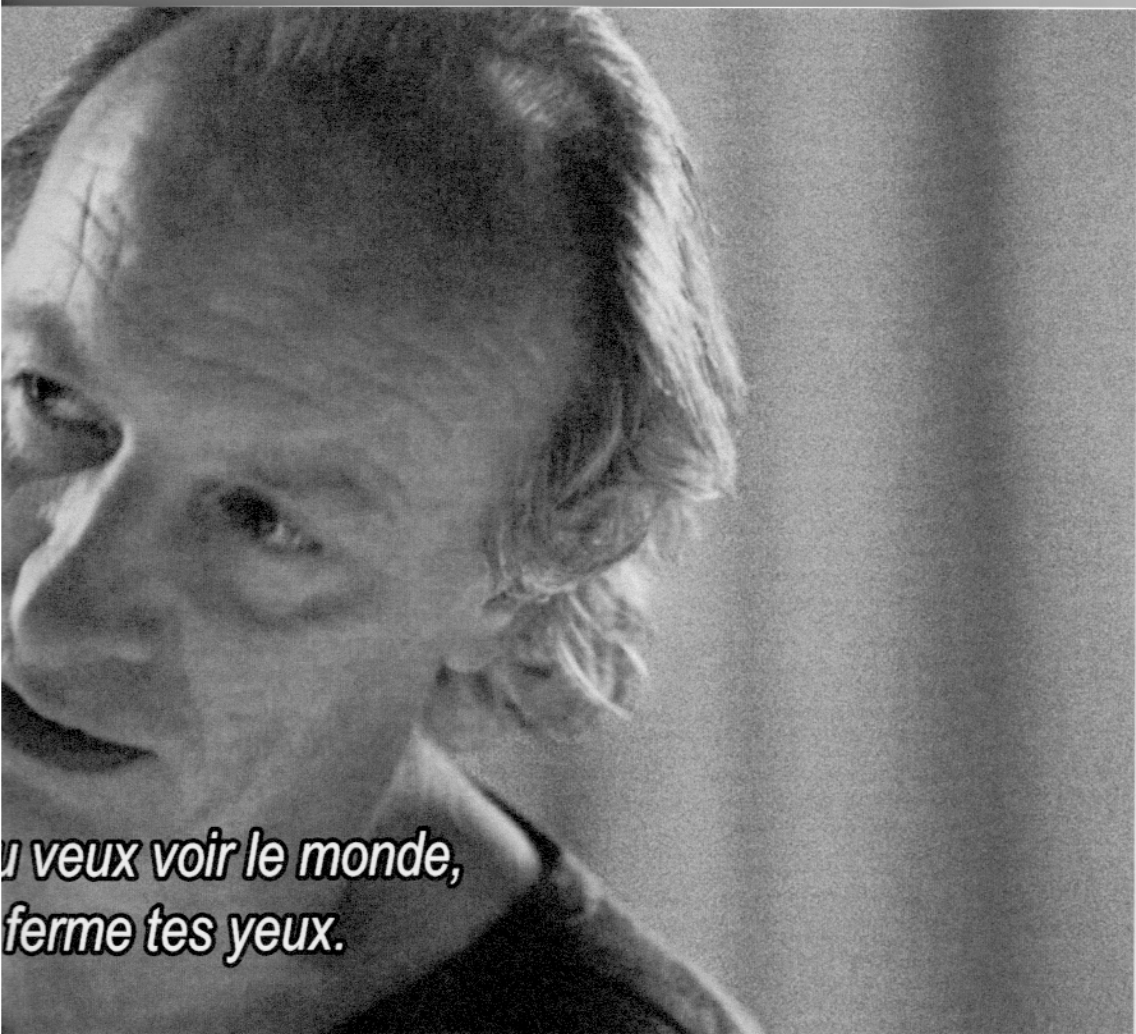
*Je ne suis plus qu’yeux et oreilles.*

*Et si l’histoire n’était qu’un prétexte, un véhicule ? Un schéma reconnaissable qui nous rappelle tant d’autres histoires similaires à propos de peuples évolués et de mondes submergés, de bons sauvages et de visiteurs malvenus, à propos de garçons et de filles, de la vie, de la mort. (...)*

*Je dois me débarrasser du fardeau de ce schéma afin de me livrer complètement à la pure logique de la sensation. Je regarde et ressens, ressens et regarde, et j’écoute.*

*Dans cet univers étrange et merveilleux, le souci du détail me permet de regarder avec plus d’attention et de ressentir avec plus d’intensité.*

*La fourrure d’une horde de prédateurs monstrueux brille à la lumière de flambeaux, dans une nuit noire où je n’aimerais pas me perdre.”*



**tu veux voir le monde,  
ferme tes yeux.**

C'EST UN FRAGMENT DU TEXTE porté par l'acteur Willy Thomas dans le film de Herman Asselberghs intitulé *Speech Act*<sup>1</sup> : une fiction de cours d'analyse cinématographique nous montrant un conférencier d'une cinquantaine d'années conduisant une sidérante exégèse d'*Avatar*, *summum du mainstream*, monstre de 500 millions de dollars, dernière mise à jour *en bleu et vert* d'une *fiction obstinée*. Celle d'une Afrique imaginaire, mythe des origines, Âge d'or fantasmé dont l'expérience virtuelle – mais non moins ressentie – nous délivre de la Faute, des millions de tonnes de déchets radioactifs, des émissions de CO<sub>2</sub>, de la déforestation, de l'extinction de milliers d'espèces et de centaines de civilisations.

James Cameron, Fox, Giant Studios, Weta Digital, IGN Entertainment et les autres nous le promettent : tout sera racheté, dans un avenir proche (2154). Du fait d'un transfuge de nature presque christique, d'un homme fait Autre, par la voie des procédés de duplication génético-informatiques.<sup>2</sup> -

Herman Asselberghs,  
*Speech Act*, vidéo,  
29', 2011.  
© H. Asselberghs.

#### TRANSHUMANISME

Courant de pensée international, le transhumanisme prône une amélioration des capacités humaines s'appuyant sur les biotechnologies. Celles-ci sont désormais en mesure de questionner les limites admises de la nature humaine en intervenant en quelque sorte sur sa programmation. L'espèce humaine peut prétendre à une « auto-transcendance technologique », à savoir une augmentation substantielle de ses capacités (physiologiques, intellectuelles, psychiques) et de sa longévité, à l'appui des technosciences. L'échelle d'action de ce domaine de recherche nanométrique, de l'ordre de la distance entre deux atomes remet en cause la différence «entre matière inerte, vivante, pensante ; entre naturel et artificiel ; entre homme, machine, animal». Une unité de substance à l'échelle nanométrique qui, à partir d'une intégration des technologies à ce même niveau, autorise toutes formes d'hybridation, d'interfaces et... d'améliorations supposées.

bibl. Gilbert Hottois, *Le transhumanisme est-il un humanisme?*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, Collection L'académie en poche, 2014, p. 8 et 12. ×

Ce qu'exorcise *Avatar*, c'est notre effroi face aux transmutations technicistes prophétisées par le transhumanisme et les nanotechnologies. Déjà à l'œuvre ou tout près de nous : « *biologie synthétique, prothèses perceptives et exosquelettes contrôlables par impulsion nerveuse (...), dopage génétique, intelligence artificielle, ralentissement du vieillissement, numérisation et téléchargement de données, améliorations, génétique et autres, des capacités cognitives, neuromodulation de l'humeur, etc.* »<sup>3</sup>

Déjà à l'œuvre, en nous, tout près de nous : le nanomonde, la machine souveraine, la machine dans nos fibres et dans notre essence. Par-delà l'utopie posthumaine, sa perversion sous l'égide de la cupidité et du pouvoir. *Metropolis* : une humanité d'esclaves mécaniques au service d'une élite omnisciente. C'est déjà vrai, bientôt irréversible. Mais bientôt, il y aura *Pandora*, sa jungle et ceux qui la peuplent : les Na'vis, Pygmées bleus de trois mètres de haut, vaillants, sans âge, « *primitifs, élégants et intuitifs, dotés d'une intelligence bio-neurologique partagée en réseau* »<sup>4</sup>. Un homme les sauvera des hommes en se faisant leurs. Un GI en chair qui, en rêve, en avatar, pourra survoler une jungle mirifique à dos de « Leonopteryx ». Un homme qui réconciliera l'Origine et son dévoiement prométhéen en épousant ce double oublié : l'humanité première des Na'vis, qui est également l'humanité augmentée, l'humanité à venir. *Avatar* nous soulage de notre effroi en nous convainquant que notre origine est au terme de notre développement. Pour autant que nous renouons à ce qui le détermine : la conviction de notre supériorité sur le monde, le désir de césure, la soif de puissance. Dès lors, nous garderons les armes, mais changerons leur usage. Dès lors, « tout sera pardonné ».

*Speech Act* n'affirme pas ce désir de résilience et de pacification. Il autorise à le penser. En incarnant la parole, la conscience, l'esprit à l'acte. En écho à une superproduction mobilisée par une logique de pure sensation. À l'appui d'un corps qui parle, enveloppé par la caméra, cadré au plus près, de trois quarts, de profil, de face, de dos. Le visage, puis aussi les mains... Ce qui est théâtralisé : le regard sur un film et ce qui émerge de lui, ses procédés, sa réalité économique, sa construction, son sens, sa « mythogénèse ».

La possibilité de penser...

À une machinerie mimétique nous prometant le monde lui-même – « *Entrez dans le monde* », annonce *Avatar* –, *Speech Act* oppose une indécision quant à notre capacité à saisir le réel dans un univers saturé de médiations : « *J'ignorie*

un bateau de réfugiés libyens au large de Lampedusa, le cours du Dow Jones et du BEL20, les soulèvements dans le centre de Madrid et de Tunis, une publicité pour la Fiat 500, les lignes d'horizon de Dubaï et de Shanghai, un enfant anonyme qui meurt de faim en Somalie, une manifestation à Bil'in, un tweet de Lady Gaga, l'écran Retina Display de mon iPhone 4. Et je ne vois que les conséquences, les résultats d'aujourd'hui. Grâce à l'écran, je peux voir tout ça, et plus vrai que nature. Mais je ne vois qu'un résultat." Plus loin : "Le monde se trouve de l'autre côté de l'écran. Les images circulent. Coulent. Jaillissent. Comme le sang."<sup>5</sup>

C'est ce flux qu'investissent Effi & Amir pour construire le film *The Vanishing Vanishing-Point*<sup>6</sup>. Avatars du monde, recompositions synthétiques, Google Maps et Google Street View s'y offrent comme territoires d'investigation creusés pour affirmer une présence, confirmer un arbre : un olivier planté en 2005 sur une pelouse du parc Léopold à Bruxelles, à deux pas du quartier européen, greffe minérale et lisse, matrice technocratique muette, *alien* urbain. Inscrit sur la surface de l'image, le texte conduisant l'intrigue formule cette distance : "Le nouveau cœur de la vieille Europe. Un cœur de verre. Nous passions souvent par là pour rendre visite à l'arbre. (...) Nous cherchions en vain à capter notre reflet dans chaque panneau de verre. Et, en vain, à voir ce qui se trouvait derrière. La transparence est, par définition, invisible."

À deux pas du « cœur de verre », cet olivier auquel Effi & Amir se sont identifiés, dès leur arrivée à Bruxelles, quelques mois avant qu'il fût planté. Miroir longuement fréquenté, filmé, observé. Métaphore du déracinement qui s'assèche lentement, périt en 2012, suite à un hiver trop âpre. Mais demeure dans cette réplique qu'est Google Street View. Nouveau Monde dont l'avènement est promis par la mort de l'arbre, provoqué par le vol de ses fruits. Le texte l'annonce d'emblée : "Quelque chose s'est passé ici. (...) Google Street View était encore à l'état de projet. Le monde n'était pas encore créé". Pour retrouver l'arbre : fouiller le Nouveau Monde, creuser le plasma des images, "cette mince vapeur incorporelle qui s'échappe des corps, pellicule sans volume qui les entoure, miroir qui les réfléchit, échiquier qui les planifie"<sup>7</sup>.

Illusion : fiction à défaire. En révélant les raccords et chevauchements de plans, en distinguant l'ombre de la caméra de Google, en portant la représentation à ses limites, en découvrant ses limites. C'est un vase clos : à ses frontières, textures et couleurs, étoffes de l'image. C'est un lieu aussi, un temps.

#### POSTHUMANISME

Étroitement associé au transhumanisme, le posthumanisme en constitue comme une nuance plus attentive aux mutations amenées par la cybernétique, l'informatique, l'intelligence artificielle et la robotique. "Ce posthumanisme technoscientifique, explique Gilbert Hottois, prophétise l'avènement, délibéré ou accidentel, d'entités artificielles, surhumaines ou non humaines, susceptibles de succéder à l'espèce homo et de poursuivre de façon autonome leur propre évolution" (*Le transhumanisme est-il un humanisme ?*, op. cit., p. 33). Le posthumanisme peut par ailleurs être perçu comme un dépassement de l'humanisme historique isolant l'homme comme seul sujet pensant, extérieur au monde, empli d'objets inanimés à penser et dominer. Le « post-humain » est aussi une préoccupation esthétique, sédimentée une première fois par l'exposition Post Human proposée en 1992 par le curateur Jeffrey Deitch au FAE, Musée d'art contemporain de Pully (Lausanne). Un ensemble d'œuvres qui "cristallisent", indique Dominique Baqué, *l'imaginaire puissamment ambivalent d'un avenir prométhéen et celui, plus anxiogène, du savant fou, de l'inventeur de Frankenstein au Dr Folamours*." (« L'art des faux-semblants », in : *art press* 295, Paris, novembre 2003, p. 48). <

#### RÉPARATION

Depuis une dizaine d'années, la réparation est le principal objet de recherche de l'artiste franco-algérien Kader Attia. C'est elle qui fondeait l'installation très remarquée à la documenta (13) de Cassel (*The Repair from Occident to Extra-Occidental Cultures*, 2012). C'est elle qui mobilise textes, images et archives dans une épaisse monographie, intitulée *Repair* (Paris, Blackjack éditions, 2014). Par-delà l'acte technique, il faut aussi lire suture, couture, scarification. Recomposition cellulaire, tissulaire, psychique, énergétique, sociale, culturelle... Tous mécanismes de restitution des équilibres, de remise en fonction des ustensiles, des machines, des organismes, des êtres, des collectivités. Principe transversal et comme premier, qui inscrit les choses du monde dans une continuité, dans une chaîne de corrélations. Pour Kader Attia, la réparation constitue également le signal du point de fracture entre tradition et modernité. Dans la tradition, la réparation est synonyme d'expression. Elle est visible, manifeste, active. À l'inverse, la modernité la nie, l'efface, privilégie la rénovation, le remplacement ou le retour à l'original. De fait, elle se prive des possibilités de lire les continuités, l'histoire, la complexité, l'hétérogénéité du monde.

×

Le texte : "Il y avait le ciel muet, la verdure exquise, les couleurs d'automne éclatantes, la promesse de l'hiver. En témoignent les feuilles mortes et le vert trouble de l'eau". Mais d'autres temporalités s'invitent : si l'arbre demeure visible sur Google

Street View, il a déjà disparu sur Google Maps, tandis que les prises directes attestent de son extinction. "Comment puis-je voir le monde tel qu'il est, questionne Willy Thomas, s'il me semble tellement irréal ? S'il m'échappe constamment ? Comment puis-je localiser un noyau, une essence dans cette multitude et cette variété d'alliances, de migrations, de transformations du monde actuel ?"

"Si tout est image, nous indiquait Effi, l'éthique s'annule, c'est l'indifférence"<sup>8</sup>. Pour percer ce voile et effleurer l'étope du réel, il faut contrevenir à l'homogénéité apparente des représentations, étirer leur trame, introduire des contre-points – d'autres instants, d'autres points de vue –, convier les saisons, intermèner les figures (ces anonymes sans visage peuplant Google Street View), autoriser l'irruption d'un son synchrone au terme d'un murmure synthétique aux consonances placentaires (un vase clos, disions-nous).

Cet usage du montage et du détournement poétique en vue de désarticuler l'unité factice d'une représentation est l'exercice auquel se livre Pasolini pour traiter les kilomètres de pellicule d'actualités cinématographiques de la société *Mondo libero* que lui confie le producteur Gastone Ferranti, en 1962. "J'ai vu ce matériel, confie Pasolini. Une vision terrible, une suite de choses sordides, un défilé déprimant d'indifférence internationale (...)"<sup>9</sup>. L'illustration – et le vecteur – de cette « normalité » qui trône sur la vie : "Dans l'état de normalité, on ne regarde pas autour de soi : tout autour se présente comme « normal », privé de l'excitation et de l'émotion des années d'urgence. L'homme tend à s'assimiler dans sa propre normalité, il oublie de réfléchir sur soi, perd l'habitude de se juger, ne sait plus se demander qui il est. C'est alors qu'il faut créer, artificiellement l'état d'urgence : ce sont les poètes qui s'en chargent. (...)"<sup>10</sup>.

Cela donne *La Rabbia* (Gastone Ferranti, 50', 1963), essai cinématographique dévoilant par la dialectique du montage, la verve poétique, le contraste des voix et le lyrisme musical, l'âpre réalité du monde<sup>11</sup> : la violence de la domination du Capital, les plaies du colonialisme, l'espoir suscité par les processus de décolonisation, l'horizon contrasté de la révolution cubaine...

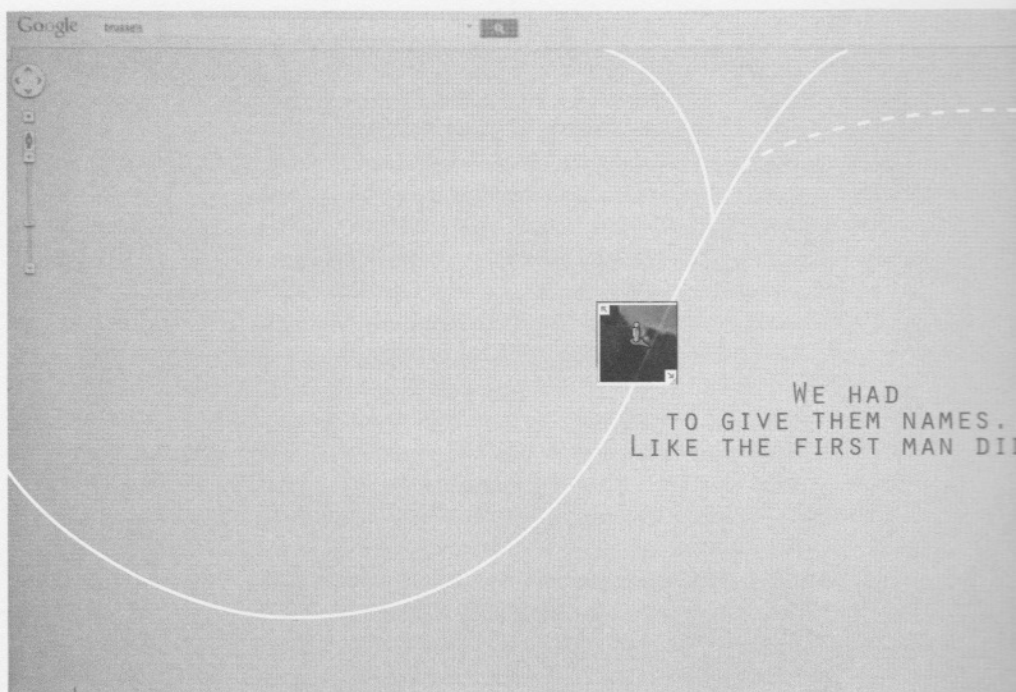
Si nous nous penchons sur *La Rabbia*, c'est non seulement pour éclairer les procédures d'Effi & Amir et celles de Herman Asselberghs<sup>12</sup>, mais encore pour

nous arrêter sur ces mots : “Une nation qui recommence son histoire restituée, avant tout, aux hommes l’humilité de ressembler avec innocence aux pères. La tradition !... La tradition, c’est une grandeur qui peut s’exprimer d’un geste. Mille pères l’ont vu, et à travers eux, au cours des siècles, il est devenu pur comme un vol d’oiseau, élémentaire comme le mouvement d’une vague. Mais seule la Révolution sauve le Passé”<sup>13</sup>.

Sauver le passé : l’impératif posé par Pasolini s’affirme désormais avec d’autant plus d’acuité que l’humanité connaît un basculement technologique sans précédent, perturbant brutalement son rapport au réel, de même que ses limites ontologiques, physiologiques et psychiques. Le scénario du pire – *Metropolis*, *The Matrix* (la machine qui nous songe, la machine qui se nourrit de nos songes) –, pour le collectif Pièces et main d’œuvre, c’est maintenant : “vie hors-sol des « nomades urbains » surfant du réel au virtuel », « monde piloté par la machine, informatisé et interconnecté en tous points pour une efficacité optimale de tous les aspects de nos existences, débarrassées des imperfections, de la faiblesse et de l’imprévisibilité humaines”<sup>14</sup>...

Historien de l’art et critique d’art, LAURENT COURTENS (1970) est programmeur à l’Iselp et commissaire d’expositions.

1. Herman Asselberghs, *Speech Act*, V.O. (nl) sous-titrée, Auguste Orts, 29', 2011. 2. Pour s’immiscer dans la population des Na’vis, un programme écrit par les Terriens, le programme Avatar, qui leur permet de contrôler des corps Na’vis clonés, associés à des gènes humains. Le but est d’essayer de négocier avec les indigènes un accès aux gisements de minerai rare sur lesquels fleurit leur « arbre maison ». Le personnage principal du film, Jake Sully (un marine paraplégique), va devoir choisir entre l’application du programme et l’amour de ses hôtes involontaires. *Avatar*, pour enjeu, le destin de la planète. 3. Gilbert Hottois, *Le transhumanisme est-il un humanisme ?*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, collection L’académie en poche, 2014, p. 23. 4. *Speech Act*, op. cit. 5. *Ibid.* 6. *La Chose à trois jambes*, 28', 2014. 7. Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit, 1979. Cité par Florence Cheval, *Hostipitalité*, Bruxelles, Liselp, 2015, s.p. 8. Entretien, janvier 2015. Cité par Roberto Chiesi dans l’introduction à Pier Paolo Pasolini, *La Rage* (texte intégral), Caen, Nous, 2014, p. 8. 9. Pier Paolo Pasolini, *Trattato*, argumentaire du film paru pour la première fois dans *Vie nuove*, n° 38, le 20 septembre 1962. Intégralement traduit dans Pier Paolo Pasolini, *La Rage*, op. cit., p. 15-20. 10. *La Rabbia* oppose trois textes portés par trois voix aux tessitures et phrasés contrastés : « voix officielle » – enjouée, sautillante, « mensongère » et « insincère » aux yeux de l’auteur – est celle des actualités cinématographiques. Lancée par le peintre Renato Guttuso, la « voix de prose » énonce les « raisons politiques » de Pasolini. La « voix de poésie », soutenue et les tonalités tendres et mélancoliques de l’écrivain Giorgio Bassani, formule – en vers – le « sentiment poétique » du réalisateur. Cette œuvre s’inscrit périodiquement dans les plaintes languoureuses de l’*Adagio* d’Albinoni (mis en œuvre ici bien avant qu’on ne s’en use...). 11. *Speech Act* épouse, par l’action de la parole, le « détachement » adopté par Pasolini à l’égard de son temps et de ses représentations esthétiques. 12. Pier Paolo Pasolini, *La Rage*, op. cit., p. 75. 13. Pièces et main d’œuvre, *Techno. Le son de la technopole*, Paris, L’échappée, collection « Négatif », 2011, p. 51-52.



[fig. 1, 2 & 3] Effi & Amir,  
*The Vanishing Vanishing-Point*,  
 vidéo, 28', 2015

Effi & Amir sont israéliens et ont émigré à Bruxelles en 2005. Peu après leur arrivée, un olivier a été planté dans le parc Léopold (accompagné d'une plaque commémorative) pour le 10<sup>e</sup> anniversaire de l'assassinat d' Yitzhak Rabin. Situé au pied du Parlement européen, mais aussi à quelques dizaines de mètres de l'appartement des artistes, l'arbre a suscité chez ceux-ci une forte empathie. Miroir végétal et allégorie du déplacement, l'olivier a été régulièrement visité, chéri, filmé. Sujet à une lente dégradation, l'arbre finit par mourir en 2012, laissant le couple dans une forme de mutisme visuel. Mais sa redécouverte sur Google Street View conduit le duo à construire un récit elliptique en texte et images, qui reformule l'objet d'une quête et métaphorise l'olivier comme symbole de la connaissance, du paradis originel, de l'origine éteinte du devenir virtuel de l'image.

C'est *The Vanishing Vanishing-Point* (28', 2014), "une promenade contemplative, une enquête au cœur du monde parallèle de Google Street View". (Effi & Amir, « The Vanishing Vanishing Point », in : *Hostipitalité*, cat. expo, Liselp, 2015). "Au cœur de l'Europe, il y a un jardin et dans le jardin, il y a un arbre. Et il y a toujours un couple", précise encore le texte.