

# FABIEN GIRAUD & RAPHAËL SIBONI

## The Unmanned

### L'anti-humanisme cinématographique

Olivier Surel

À la fin de l'hiver 2014, le visiteur du Casino Luxembourg s'est d'abord égaré dans des salles aux projections quasi monochromes, en tout cas s'il ne prêtait pas d'abord attention aux variations infimes d'images qui, par leur minimalisme, instancient la tentative d'un passage à la limite entre perception humaine et perception « non-humaine ». Les cinq vidéos composant la série *La Vallée von Uexküll*, comme leur titre pouvait le suggérer, mobilisent ce que l'éthologue Jakob von Uexküll<sup>1</sup> définissait comme *Merkzeuge* (outils d'augmentation de la perception). L'évolution de la série suit l'évolution de la technologie de

*The Unmanned (The Axiom)*, 2014

Photo | Foto : Éric Chenal

∨



< *Bassae Bassae*, 2014

Photo | Foto : Éric Chenal

<sup>1</sup> Pour un commentaire critique de l'ouvrage le plus populaire d'Uexküll, *Milieu animal et milieu humain*, voir Olivier Surel, « Jakob von Uexküll : une ontologie des milieux », Critique n° 803, Paris, Éditions de Minuit, avril 2014.

### Der filmische Antihumanismus

Olivier Surel

Zum Ende des Winters 2014 verliefen sich die Besucher in den Räumen des Casino Luxembourg mit den quasi monochromen Projektionen zunächst, zumindest dann, wenn ihnen die vielen winzigen Variationen in den Bildern entgangen waren, deren Minimalismus eine Grenzerfahrung zwischen menschlicher und „nicht menschlicher“ Wahrnehmung ermöglichen sollte. Die fünf Videos aus der Serie *La Vallée von Uexküll* setzen, wie der Titel schon andeutet, etwas ein, was der Ethologe Jakob von Uexküll<sup>1</sup> als *Merkzeuge* (Hilfsmittel zur Wahrnehmungssteigerung) bezeichnet hat. Die Serie wird analog zum Fortschritt der Bildtechnik entwickelt: Da die Kameraobjektive entfernt wurden, nehmen wir das reine Lichtsignal wahr, das auf die hochauflösenden Bildsensoren trifft. Fünf Mal haben Fabien Giraud und Raphaël Siboni mit ihrer Kamera an verschiedenen Wüstenschauplätzen den Sonnenuntergang so aufgenommen, dass das menschliche Auge zum Ende der Serie theoretisch keine Unterschiede mehr wahrnehmen kann. Auf diese Weise aktualisieren sie die prophetische Dimension des Vertovschen „Kino-Auges“<sup>2</sup> auf eine positive formalistische Art und Weise.

Eine ähnlich angelegte Grenzerfahrung kennzeichnet die Filmreihe *The Unmanned*, die mit dem Titel der ersten Episode, *The Axiom*, klar an den rationalistischen Ansatz von Giraud und Siboni anknüpft. Die

<sup>1</sup> Ein kritischer Kommentar zum populärsten Werk von Uexküll, *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen*, findet sich bei Olivier Surel, „Jakob von Uexküll, une ontologie des milieux“, Critique Nr. 803, Paris, Éditions de Minuit, April 2014.  
<sup>2</sup> „Ich, die Maschine, zeige euch die Welt so, wie nur ich sie sehen kann. Von heute an und in alle Zukunft befreie ich mich von der menschlichen Unbeweglichkeit.“ (Dziga Vertov, *Schriften zum Film*, München, 1973.)



^  
La mesure Louvre, 2011  
Photo | Foto : Éric Chenal

vision : les objectifs de la caméra étant retirés, nous percevons le produit brut du signal lumineux sur les capteurs de haute résolution des machines. C'est cinq fois que Fabien Giraud et Raphaël Siboni ont placé leur caméra sur des sites désertiques, captant le coucher du soleil de façon telle que, à la fin de cette série, l'œil humain ne pourra théoriquement plus en percevoir les variations. Ainsi actualisent-ils de façon plus positivement formaliste la dimension prothétique du « cinéma-œil » vertovien<sup>2</sup>.

C'est une même tentative de passage à la limite qui caractérise la série *The Unmanned*, ouverte par un épisode dont le titre, *The Axiom*, fait manifestement écho à l'orientation rationaliste de Giraud et Siboni. Une phrase musicale d'un des grands représentants actuels de l'American Primitivism, James Blackshaw, accompagne les premières images, avant de laisser place au témoignage du nommé Friedrich Kurzweil. Voix d'enfant hésitante, contrainte par une langue anglaise qui semble être ici un massif que les organes de phonation auraient du mal à parcourir. Le texte emprunte aux récits à la troisième personne de l'enfance sauvage, à celui de Kaspar Hauser, qui trouve ici un homologue aux accents de cyborg. À ce difficile parcours correspond à l'image la lente progression de ce que nous savons être une lame de métal scindant un bloc fait du même matériau. Nous voyons là ce que l'œil humain ne peut voir : un paysage négatif à l'échelle microscopique, dont l'effondrement semble plus proche du tsunami ou du glissement de terrain que de l'opération technologique de précision. Alliée à la voix de Friedrich, la mise en scène de cette micro-catastrophe (au sens de perturbation d'une forme stable), rend sensible la fabrique des signes du récit messianique.

<sup>2</sup> « Moi, c'est-à-dire la machine, je suis la machine qui vous montre le monde comme elle seule peut le voir. Désormais je serai libérée de l'immobilité humaine. » (Dziga Vertov, *Manifeste Ciné-Œil*, 1923).

ersten Einstellungen sind untermalt mit einem Musikstück von James Blackshaw, einem der wichtigsten zeitgenössischen Vertreter des American Primitivism. Es folgt die mündliche Erzählung eines gewissen Friedrich Kurzweil, mit der zögerlichen Stimme eines Kindes, die durch ein Englisch genötigt wird, das hier so massiv erscheint, dass die Sprechorgane kaum durchdringen können. Der Text ist der Erzählung in der dritten Person eines Findlingskindes entlehnt, und zwar der von Kaspar Hauser, der hier ein Pendant mit Cyborg-Akzent findet. Bildliches Gegenstück zu diesem mühsamen Vorgang ist ein Prozess, bei dem eine Metallklinge langsam einen Block aus dem gleichen Material zerlegt. Hier ist zu sehen, was das menschliche Auge nicht zu sehen vermag: eine negative Landschaft im mikroskopischem Maßstab, deren Zerstörung durch einen Tsunami oder einen Erderschlag naheliegender zu sein scheint als durch ein technisches Präzisionsverfahren. In Verbindung mit der Stimme Friedrichs macht die Inszenierung dieser Mikrokatastrophe (im Sinne der Beeinträchtigung einer stabilen Form) empfänglich für die Zeichenproduktion der messianischen Erzählung.

Beim Schreiben dieser Zeilen erinnere ich mich daran, wie Fabien Giraud das gemeinsame Projekt am Tisch eines Cafés erläuterte, mit der schweren, präzisen Gestik eines Tieres, dessen Dasein allein der Ausführung einer einzigen, diffizilen Arbeit gilt. So könnte eine Vignette zur Einführung in Folge 0 von Staffel 1, 1997 – *The Brute Force*, aussehen, einer Rekonstruktion der sechsten und letzten Schachpartie zwischen dem Russen Garri Kasparow und dem IBM-Rechner Deep Blue. Wie in allen anderen Episoden wird auch hier *The Axiom* einige Sekunden lang wiederholt, ebenso wie die Musik von Blackshaw. Auf dem Bildschirm erscheint ein Untertitel mit Don Quichotteschem Wortlaut: „Where defeated he leaves the scene and the stage is left in search of its scale.“ Genau genommen präsentiert die fragliche Szene das gekünstelte Erscheinungsbild eines Raumes für diplomatische Verhandlungen: Stühle mit Lederpolster, dicke alte Wälzer, ein Schiff und Porzellanentens, zwei Birkenfeigen. Auf einem Tisch in der Mitte befindet sich das Schachbrett und rechts im Bild (auf der amerikanischen Seite) der Computer. Aber eigentlich stehen weder Computer noch Schachbrett im Fokus<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Ein einziges Mal vielleicht verweilt die Kamera auf den Reproduktionen zweier präaffaelitischen Werke von Edmund Blair Leighton (*A Lady's Favour* und *The Accolade*), auf denen ein Ritter (frz. *cavalier*) in Rüstung zu sehen ist. Eine unerwartet ironische Einstellung, wenn man die Bedeutung der entsprechenden Schachfigur (*cavalier* – Springer) für die Schachpartie kennt, die gerade stattgefunden hat. Der Zug, bei dem Deep Blue seinen Springer für einen Bauer opferte, führte bei Kasparow zu Entsetzen; er konnte von nun an nicht mehr „rochieren“ und war gezwungen, seinen König zu exponieren.

Écrivant ces lignes, je me souviens de Fabien Giraud évoquant leur projet à une table de café, mimant la gestuelle lourde et précise d'un animal dont l'existence serait entièrement consacrée à l'exécution d'une seule et difficile besogne. Telle pourrait être une vignette introduisant à l'épisode 0 de la saison 1, 1997 – *The Brute Force*, reconstitution de la scène de la sixième et dernière partie d'échecs qui a opposé le Russe Gary Kasparov à la machine d'IBM, Deep Blue. Comme dans tous les autres épisodes, *The Axiom* y est repris pendant quelques secondes, ainsi que la musique de Blackshaw. À l'écran apparaît un sous-titre au phrasé quichottien : « *Where defeated he leaves the scene and the stage is left in search of its scale* ». Plus littéralement, la scène en question arbore le caractère générique apprêté des espaces de délibération diplomatique : chaises de cuir capitonné, forts volumes anciens côtoyant navire et canards en porcelaine, duo de ficus. Sur une table au centre se trouve l'échiquier, et à droite de l'image (côté américain), se trouve la machine. Mais ni la machine ni l'échiquier ne sont véritablement le point de focalisation<sup>3</sup>. Le parcours qui est donné à voir ici est accompagné d'un lourd bruit mécanique, celui du bras articulé d'une caméra qui accomplit par deux fois le survol, tantôt brutal, tantôt virtuose et désolé, des surfaces d'une scène agonistique, vidée de ses protagonistes. Ce seul absentement de la figure humaine placerait *The Brute Force* dans la lignée visuelle d'expérimentations comme celle du *Deanimated* de Martin Arnold (2002) ou du récent *The Fountainhead* de Société Réaliste (2011) : soit la position d'un regard qui s'immisce dans ce qui, quoiqu'occupant une place secondaire, charge l'image de significations<sup>4</sup>. Mais à ce niveau, l'opération de Giraud et Siboni est plus intense et plus abstraite : leur caméra y est précisément en recherche d'objets remarquables, d'*affordances*, et par là, d'un espace propre (que le versant actif de sa perception chercherait à constituer). Ainsi s'éclaire doublement le titre : dans ce regard manquant ses objets, ainsi que dans le drame de cette scène, qui tient à la blessure narcissique que la force brute du raisonnement probabiliste de la machine vient d'infliger à l'ingéniosité « nue » de l'homme, sur l'espace plus restreint d'un jeu que l'on a parfois perçu après Duchamp comme voie d'accès non visuel à la beauté.

C'est l'annonce d'une généalogie brisée qui inaugure 2045 – *The Death of Ray Kurzweil* : y sont mis en scène un fils-père et un père-fils au milieu de leur progression dans un « nouveau monde émergent » (en réalité l'actuelle forêt tropicale mexicaine, dans la région de Vera Cruz). Le premier n'est autre que Friedrich Kurzweil, narrateur de *The Axiom*, le second étant le chantre du transhumanisme et théoricien de la « singularité » technologique, Ray Kurzweil (lequel aurait ici enfin accompli le projet

Die hier zu sehenden Kamerabilder werden von einem lauten mechanischen Geräusch begleitet, verursacht durch den Gelenkarm einer Kamera, die mal sprunghaft und grob, mal meisterhaft und schwermütig eine agonistische Szene überfliegt, deren Protagonisten die Bühne verlassen haben. Allein durch dieses Fehlen der menschlichen Gestalt steht *The Brute Force* in der visuellen Tradition von Experimenten wie *Deanimated* von Martin Arnold (2002) oder dem aktuelleren *The Fountainhead* von Société Réaliste (2011): Es ist die Perspektive, die sich in das einmischt, was sekundär sein mag, das Bild jedoch mit Bedeutungen auflädt.<sup>4</sup> Allerdings gehen Giraud und Siboni hierbei eindringlicher und abstrakter vor: Ihre Kamera befindet sich gerade auf der Suche nach besonderen Objekten, nach *Affordances*, und damit nach einem eigenen Raum (den dessen aktive Wahrnehmung zu konstruieren versucht). Dies wirft in doppelter Hinsicht Licht auf den Titel: durch den Blick, der an den Objekten vorbeigeht, sowie durch die Dramatik der Szene, die auf der narzisstischen Verletzung beruht, die dem „bloßen“ Einfallsreichtum des Menschen durch die schiere Stärke der Wahrscheinlichkeitsrechnung des Computers angetan wurde, auf dem engeren Raum eines Spiels, das seit Duchamp mitunter als nicht visueller Weg zur Schönheit gilt.

2045 – *The Death of Ray Kurzweil* ist die Ankündigung einer zerbrochenen Ahnenfolge: Der Film zeigt Sohn-Vater und Vater-Sohn bei ihrem Übergang in eine „neue Welt“ (in Wirklichkeit der mexikanische Tropenwald in der Region von Vera Cruz). Bei ersterem handelt es sich um niemand anderes als Friedrich Kurzweil, den Erzähler aus *The Axiom*; der andere ist Ray Kurzweil, ein Vordenker des Transhumanismus und Theoretiker der technologischen „Singularität“ (dem es hier endlich gelungen ist, seinen verstorbenen Vater zu klonen, verkörpert durch einen etwa zehnjährigen Jungen). Die gesamte Szene wurde mithilfe einer technischen Vorrichtung gedreht, die in der Militärindustrie als „unmanned“ oder gemeinhin als Drohne bezeichnet wird. Angesichts dieser Herzogischen Landschaft verstärkt sich das Gefühl, es mit der subjektiven Sicht eines nicht humanen Organismus zu tun zu haben, der die verschiedenen Beobachtungsmaßstäbe ignoriert und durch seine abrupten Bewegungen die wenigen Anzeichen eines Erzähfadens, in diesem Fall aus einem „Schöpfungsbericht“, zerstört. Neben langen Aufnahmen von der Umgebung sind kurz Ray und Friedrich zu sehen. Der eine, am Flussufer stehend, zieht sich an und betrachtet

<sup>3</sup> Une seule fois peut-être la caméra s'attarde sur deux reproductions d'œuvres préraphaélites d'Edmund Blair Leighton (*A Lady's Favour* et *The Accolade*), où l'on discerne un cavalier en armure. Ironie fortuite de ce plan, quand on sait l'importance de la pièce du même nom pour la partie d'échecs qui venait de se dérouler. Alors que Deep Blue venait de sacrifier son cavalier pour un pion, le mouvement provoqua la terreur de Kasparov qui, ne pouvant dès lors plus « roquer », dut fatalement exposer son roi.

<sup>4</sup> Il faut évidemment citer ici aussi le film de Raphaël Siboni, *Il n'y a pas de rapport sexuel* (2012), qui procède plus singulièrement d'un décentrement du regard pornographique.

<sup>4</sup> Selbstverständlich sollte hier auch der Film *Il n'y a pas de rapport sexuel* (2012) von Raphaël Siboni erwähnt werden, der insbesondere auf einer Dezentralisierung des pornografischen Blickes beruht.



< *The Unmanned (2045 – The Death of Ray Kurzweil)*, 2014  
Photo | Foto : Éric Chenal

de cloner son père défunt, incarné par un garçon d'une dizaine d'années). La totalité de la scène est filmée par ce que l'industrie militaire appelle un dispositif technologique « *unmanned* », ou plus communément, un drone. Dans ce paysage herzoguien s'accroît le sentiment d'avoir affaire à la vision subjective d'un organisme non-humain, qui ignore les différentes échelles d'observation, et brise par ses mouvements brusques les quelques semblants de trame narrative ici propres à un « récit des origines ». Entre de longs plans sur les alentours apparaissent par instants Ray et Friedrich Kurzweil. L'un, au bord de la rivière, se rhabille, puis observe méditativement l'horizon bouché. L'autre, chargé d'un lourd paquetage, erre, puis fend le silence d'un claquement de langue, comme pour se repérer par écholocation. On le voit ensuite faire un usage mal assuré de ce qui pourrait s'apparenter à des « machines simples<sup>5</sup> » : un coin (en réalité, le support de la lame vue à l'échelle microscopique dans *The Axiom*), un pendule de fortune. Les gestes de Friedrich empruntent cette fois-ci aux « enfants difficiles » de Fernand Deligny (dont on connaît par ailleurs l'importance pour le projet théorique de Giraud), et figurent également un précipité de l'intention implicite de toute la série, soit celle de produire une histoire « discrète » de la technique.

Des derniers jours de l'International Foundation for Advanced Study en 1966 (où l'acide lysergique fit son entrée dans la Silicon Valley), à la révolte des Canuts de Lyon de 1842 (contre l'automatisation du travail par les métiers à tisser Jacquard), *The Unmanned* comptera bientôt de nouveaux épisodes. Au moment de l'exposition, la série voisinaît trois autres œuvres, dont deux appartiennent à la série dite des « mesures ». On pourrait presque réduire *La mesure minérale*, captée en ultra-haute vitesse dans le département de minéralogie désert du Muséum

ansluitend versunken den verhangenen Horizont. Der andere, schwer bepackt, wandert umher, um dann mit einem Zungenschnalzen die Stille zu zerreißen, so, als wolle er sich per Echoortung orientieren. Dann sieht man ihn unsicher mit etwas hantieren, was als „einfache Maschine“ betrachtet werden könnte: ein Keil (genau genommen die Halterung der Klinge, die in mikroskopischem Maßstab in *The Axiom* zu sehen ist), ein improvisiertes Pendel. Friedrichs Gesten sind diesmal den „Problemkindern“ von Fernand Deligny abgeschaut (dessen Bedeutung für das theoretische Projekt von Giraud ja bekannt ist) und bringen zugleich die implizite Absicht der gesamten Serie zum Ausdruck, nämlich die Schaffung einer eigenständigen Geschichte der Technik.

Von den letzten Tagen der International Foundation for Advanced Study 1966 (als LSD Einzug ins Silicon Valley hielt) bis zum Aufstand der Seidenweber in Lyon 1842 (aus Protest gegen die Automatisierung der Arbeit durch Jacquard-Webmaschinen) wird es bald neue Folgen der Reihe *The Unmanned* geben. Bei der Ausstellung waren neben der Filmreihe drei weitere Werke zu sehen, darunter zwei aus der sogenannten Serie der „Mesures“: *La mesure minérale*, aufgenommen mit einer Hochgeschwindigkeitskamera in der verlassenen mineralogischen Abteilung des Museums für Naturgeschichte in Paris, ließe sich schon fast auf eine Darstellung der Beziehung zwischen drei Transformationszuständen von Siliciumdioxid reduzieren: dem des Quarzes, dem des Glases der Ausstellungsvitrinen und schließlich dem des

<sup>5</sup> Pour une table des « machines simples », voir Ephraim Chambers, *Cyclopaedia, A Useful Dictionary of Arts and Sciences*, vol. 2, 1728, p. 528.

<sup>5</sup> Eine Übersicht „einfacher Maschinen“ findet sich bei Ephraim Chambers, *Cyclopaedia, A Useful Dictionary of Arts and Sciences*, Band 2, 1728, S. 528.

d'Histoire Naturelle de Paris, à l'exhibition de la relation entre trois états de transformation de la silice : celle du quartz, celle des vitrines d'exposition, celle, enfin, du capteur de la caméra. *La mesure Louvre*, lent travelling le long des parois de l'accélérateur de particules construit en 1989 sous le Louvre pour analyser les œuvres avant leur restauration, pose un jalon supplémentaire dans l'histoire matérialiste du dispositif muséal (au sein de laquelle il faudrait aussi compter la *Contre-histoire de la séparation* (2010) d'Étienne Chambaud et Vincent Normand).

Cinquante ans après, *Bassae Bassae* est la reconstitution au format 35 mm du *Bassae* (1964) de Jean-Daniel Pollet, filmé dans les montagnes arcadiennes du Péloponnèse. La répétition du titre fait écho aux plans extérieurs du temple d'Apollon Epikourios, qui semble habillé d'une sorte d'exosquelette, redoublant la structure originale. Dans la version de Giraud et Siboni, la voix est dissociée de l'image, et il fallait pour l'entendre passer derrière l'écran de projection. Alors que la caméra parcourt la surface des vieilles pierres, la structure dorique tout entière prend l'allure d'un corps un temps glorieux, désormais convalescent. Nous gagnons ici un sens plus riche du titre de la série : la voix ratifie a posteriori le retrait des dieux, et, par conséquent, ce temple, qui « n'a pas cessé d'appartenir au règne minéral », n'est ici plus le refuge de l'intentionnalité humaine.

L'un des champs théoriques les plus importants du dernier tiers du vingtième siècle européen reste sans doute celui de l'anti-humanisme : par sa critique de la prétention de la philosophie à maintenir la catégorie de sujet humain comme essence et comme origine, par son insistance sur les mutations « machiniques » de la subjectivité. Dans le « *unmanned* » du titre de l'exposition, et dans l'écriture de l'histoire de la technique qui lui est propre, on pourrait ainsi déceler une forme d'anti-humanisme, dont le devenir cinématographique serait par là déployé.

*The Unmanned (1997 – The Brute Force)*, 2014

Photo | Foto : Éric Chenal

∨



∧

*Sans titre (La Vallée von Uexküll)*, 2014

Photo | Foto : Éric Chenal

Kamerasensors. *La mesure Louvre*, eine langsame Kamerafahrt entlang der Wandungen des Teilchenbeschleunigers, der 1989 unter dem Louvre gebaut wurde, um Werke vor ihrer Restaurierung analysieren zu können, stellt einen weiteren Meilenstein in der materialistischen Geschichte des musealen Dispositivs dar (zu deren wichtigsten Werken auch *Contre-histoire de la séparation* (2010) von Étienne Chambaud und Vincent Normand gehören).

*Bassae Bassae* wurde 50 Jahre nach *Bassae* (1964) von Jean-Daniel Pollet als Rekonstruktion im 35-mm-Format in den arkadischen Bergen des Peloponnes gedreht. Die Wiederholung des Titels ist ein Verweis auf die Bilder vom Äußeren des Tempels von Apollon Epikourios, der in einer Art Exoskelett eingehüllt ist, das die ursprüngliche Struktur aufgreift. In der Filmfassung von Giraud und Siboni sind Ton und Bild getrennt, und um die Erzählerstimme hören zu können, musste man sich hinter die Leinwand begeben. Während die Kamera über die alten Steine fährt, erscheint das gesamte dorische Bauwerk als Körper aus einer ruhmreichen Zeit, der sich jetzt im Prozess der Genesung befindet. Wir erhalten hier einen umfassenderen Eindruck vom Titel der Serie: Die Erzählerstimme bestätigt im Nachhinein das Verschwinden der Götter, und folglich ist der Tempel, der „nach wie vor zum Reich der Gesteine gehört“, hier nicht länger ein Refugium menschlicher Intentionalität.

Einer der wichtigsten theoretischen Bereiche im letzten Drittel des europäischen 20. Jahrhunderts bleibt zweifellos der Antihumanismus: weil er den Anspruch der Philosophie, die Kategorie des menschlichen Subjekts als Wesen und Ursprung zu bewahren, kritisierte, weil er auf den „maschinistischen“ Mutationen der Subjektivität beharrte. Im „*unmanned*“ des Titels der Ausstellung, im Schreiben der Geschichte der Technik, die dieser zu eigen ist, wäre somit eine Art von Antihumanismus erkennbar, dessen filmisches Werden auf diese Weise entfaltet würde.