

bs n° 11

Le journal de Bétonsalon

06/2011 - 07/2011

Gratuit



Le système neuro-vestibulaire humain est sérieusement altéré par les séjours prolongés en apesanteur. Les otolithes – ces organes de l'oreille interne servant à percevoir les oscillations – en sont particulièrement affectés. En l'absence de stimulation des otolithes dans les canaux semi-circulaires, le sacculé et l'utricule commencent alors à prendre de l'expansion. Au cours des cinq missions menées à la Station orbitale internationale entre 2009 et 2070, la déformation des otolithes observée durant le développement des fœtus a empêché les nouveau-nés de l'espace d'apprendre à composer avec la gravité terrestre ordinaire. L'exposition prolongée à une gravité nulle a provoqué l'apparition d'un nouvel embranchement chez les hominidés. L'apesanteur a engendré une nouvelle espèce humaine. Ainsi, nous sommes beaucoup mieux adaptés à la vie dans l'espace que les humains dits gravitationnels ne l'ont jamais été. À l'inverse, nous sommes incapables de supporter les conditions qui prévalent sur Terre. La Terre est désormais hors d'atteinte pour nous. Elle n'est tout au plus qu'une planète accessible par les médias. Notes tirées d'un rapport sur l'adaptation humaine à l'habitation permanente en milieu non gravitationnel, telles que présentées à l'Institut d'exoanthropologie de la Station orbitale.
Docteur Usha Adebaran Sagar
24-10-2103

Intertitre

SANS SOL

v/o Pour nous, il n'y a pas de mémoire sans image.
Et pas d'image sans mémoire.
L'image est la matière de la mémoire.
Il existe un surplus que ni la mémoire ni l'image ne peuvent retrouver – mais que toutes deux remplacent.
Ce surplus est l'événement.
L'histoire.

pause

Je passe les médias vieillissants au tamis pour filtrer le temps présent du siècle dernier. Cherchant les moments critiques.

Les seuils.
Cherchant les phases du devenir qui pourront me dire comment ils sont devenus nous.
Prenant des notes dans ma recherche sur ce que nous fûmes autrefois.
Et ce que nous sommes aujourd'hui.
Au-dessus de leur terre, asphalté.
Au-dessus de leurs chaussées, de leurs semelles, mues par les corps.
Au-dessous des traînées des avions à réaction, de la crête des arbres, des antennes, des pylônes, des toits.
Par-dessus comme par-dessous : ils appartiennent à un monde vertical, assignés au sol par le champ gravitationnel.
Il est leur base et leur sommet.
Sans lui, ils perdent tout.
Ils deviennent de nouvelles créatures.

pause

Lesquelles parmi eux comprennent que tout peut être perdu ?
Lui, marchant vers une destinée qui lui échappera ?
Ou elle, songeuse au milieu des possibles ?

Elle sait trop bien que cette énergie verticale qu'ils appellent protestation sera réduite à néant.

pause

Et ce savoir la hante.
Cela la coupe des foules et du pouvoir.
Deux mois plus tard, elle partira pour Moscou pour entreprendre des recherches sur les conditions nécessaires à la vie.
Des recherches qui mèneront à un autre état.
À une autre gravité.

pause

Elle écrit au sujet de sa grand-mère :

*Son admiration pour le programme spatial russe ne s'est jamais éteinte.
Elle a suivi chaque mission avec l'enthousiasme que l'histoire réserve à ses modernisateurs.*

Présentation de l'exposition

Bétonsalon présente la première exposition personnelle en France d'Otolith Group, le collectif d'artistes londonien fondé par Kodwo Eshun et Anjalika Sagar. Investis dans l'exploration des héritages et potentialités du film-essai, des modernismes cosmopolites, des futurs spéculatifs et des sciences-fictions, The Otolith Group a développé une pratique à multiples facettes intégrant la réalisation de films et de vidéos, de projets curatoriaux, de publications et l'élaboration de plates-formes publiques.

Formant l'élément central de l'exposition, la *Trilogie Otolith* est composée des films-essais *Otolith I* (2003), *Otolith II* (2007) et *Otolith III* (2009) qui s'attachent au potentiel de moments politiques et culturels spécifiques pour évoquer des futurs alternatifs. Projetés selon une grille horaire prédéfinie, ils alternent avec des assemblages qui revisitent leur conférence performée *Communists Like Us* (2006), leur essai sonore *The Secret King in the Empire of Thinking* (2011) et les oeuvres de l'illustrateur de 'comics Marvel' Jack Kirby et de l'artiste Vidya Sagar, toutes deux ayant influencé les méthodologies de la *Trilogie Otolith*.

Ces assemblages, produits spécifiquement pour Bétonsalon, constituent une exposition quasi-subliminale qui apparaît et disparaît entre chaque séance. Le pliage d'un dispositif temporaire à l'intérieur d'une proposition scénographique ouvre alors de nouveaux passages à travers la constellation d'allusions et de références d'Otolith Group. Expérimentant avec différentes manières de rendre des méthodes visibles et audibles, *A Lure a Part Allure Apart* épouse les préoccupations du collectif autour des disjonctions de la temporalité et des sciences-fictions du présent alternatif.

Otolith I se déroule au 22ème siècle, lorsque les hommes ne sont plus à même de survivre sur terre et sont ainsi contraints de vivre dans un état de permanente microgravité à bord de la Station spatiale internationale (SSI). *Otolith I* est narré par l'exo-anthropologue Dr Usha Adebaran Sagar, future descendante d'Anjalika Sagar. À travers sa recherche dans des archives de médias éteints, Adebaran Sagar reconstruit la vie comme elle était sur terre. Dans la mise en scène d'*Otolith I*, l'angoisse et la dépression qui ont émergé des manifestations en 2003 contre la Coalition soutenant l'invasion de l'Iraq sont mises en parallèle avec la rencontre à Moscou en 1973 entre la cosmonaute russe Valentina Tereshkova – première femme à orbiter autour de la terre – et Anasuya Gyan-Chand – Présidente de la Fédération nationale des femmes indiennes ; évoquant ainsi l'apesanteur de l'intimité étrangère.

Relaté par Dr. Adebaran Sagar, *Otolith II* quitte l'agravation de la SSI pour comparer la compression hypergravitationnelle de Dharavi, immense bidonville de Mumbai, au plan d'urbanisme du milieu du 20ème siècle que constitue Chandigarh. *Otolith II* explore la pression endurée par les citoyens habitant dans ces versions contrastées et compétitives de la ville de demain. Des moments contemporains de la vie vécue dans l'ombre du complexe hyperstructuré du Corbusier sont juxtaposés avec des scènes de travail immatériel sur les plateaux de tournage de Film City à Mumbai et dans les usines de Dharavi. Le film examine et ressuscite les fragments transtemporels des modernismes post-indépendants à travers les alliances invocatrices du futur entre le féminisme socialiste, les projets séculaires nehruviens et la solidarité transnationale ; ceci dans le but d'assembler un zodiaque des possibles dans le temps présent.

Otolith III habite les potentialités latentes du script de Satyajit Ray pour son film jamais réalisé, *The Alien*. Écrit en 1967, *The Alien* aurait été le premier film de science-fiction à se dérouler en Inde. *Otolith III* retourne en 1967 pour proposer une trajectoire alternative dans laquelle des protagonistes fictifs de *The Alien* confrontent Ray et tentent de se saisir des moyens de production afin de se dégager de leur état inachevé. Reconfigurant des séquences visuelles et orales de quatorze films de Ray ; s'appuyant sur les visualisations de Jack Kirby pour l'interprétation non réalisée du roman de Roger Zelazny *Lord of Light* (1967) ; et s'inspirant de la méthodologie de *Notes pour un film sur l'Inde* (Pier Paolo Pasolini, 1968), *Otolith III* se propose comme un 'premake' (une expression empruntée à Chris Marker désignant un remake réalisé avant l'original) du film de Ray.

Programmé pour apparaître après la projection d'*Otolith I*, le premier assemblage d'une série de trois élaborée pour *A Lure a Part Allure Apart* revisite l'oeuvre d'Otolith Group *Communists Like Us* (2006). Conçue comme des notes vers l'élaboration d'*Otolith II*, *Communists Like Us* met en dialogue des photographies de délégations soviétiques et maoïstes de l'internationalisme socialiste ; la conversation sous-titrée entre l'activiste et philosophe Francis Jeanson avec Véronique, son étudiante maoïste jouée par Anna Wiazemsky dans le film *La Chinoise* (Jean-Luc Godard, 1967) ; et les compositions musicales de Cornelius Cardew et Ennio Moricone.

Commençant après la conclusion d'*Otolith II*, le second assemblage est l'essai sonore *The Secret King in the Empire of Thinking* (2011). Conté par Anjalika Sagar, cet essai est une re-description, installée dans un futur indéterminé, des visualisations de Jack Kirby de 1978. Créé deux ans après la sortie d'*Otolith III*, dans lequel les illustrations science-fictionnelles de Kirby jouaient un rôle essentiel, *The Secret King in the Empire of Thinking* est révélateur de la propension d'Otolith Group à constamment revisiter ses constellations de références afin d'invoquer les temps et espaces fantomatiques.

The Secret King in the Empire of Thinking anticipe le troisième assemblage et propose un dernier pli dans la spatio-temporalité de l'exposition. Apparaissant après la conclusion d'*Otolith III*, une projection annonce une commande de l'Institut Pour Les Cultures Extraterrestres en 2014 intitulée *Protocol Division, Biohazard Facility For Visitation Sector 7, Quadrant 6, Naxalbari, Bengal*. Cette fiction institutionnelle s'est déplacée de son contexte initial, *Otolith III*, afin de fournir un cadre aux oeuvres de Jack Kirby et Vidya Sagar rendues visibles, le temps de cet assemblage, dans deux endroits de l'espace de Bétonsalon. Les sept pastels de Sagar et les dix impressions photographiques de Kirby sont connectés par une série de numéros projetés, de titres imaginaires et de dates prospectives, le tout opérant pour situer les oeuvres de Sagar et Kirby au sein des fictions de l'exposition. En reliant des mémoires différées avec des présences anticipées et en réordonnant scripts et sons avec images et voix, la scénographie de *A Lure a Part Allure Apart* se révèle comme le cycle infernal d'un univers imbriqué.

Saboter l'avenir

Par T.J. Demos

Entre 2003 et 2009, Otolith Group – un collectif fondé en 2002 par les artistes, théoriciens et commissaires londoniens Kodwo Eshun et Anjalika Sagar – a réalisé la *Trilogie Otolith*, une remarquable série de films-essais consacrée à l'exploration du champ ambigu qui sépare l'esthétique de l'engagement politique. Le collectif compose ses films à partir de sources visuelles hétéroclites, telles que des archives cinématographiques et photographiques de la famille Sagar en Inde, des enregistrements d'événements scriptés, ainsi que des extraits documentaires (par exemple des images de manifestations à Londres contre la guerre en Irak en 2003, ou bien des scènes tournées dans les méga-bidonvilles de Mumbai). À cela s'ajoutent des sons judicieusement choisis afin de mettre en place des ambiances singulières et, plus important encore, une narration en voix off qui se veut à la fois poétique et analytique, politique et subjective. À partir de l'assemblage filmique de ces matériaux variés – cette hétérogénéité constitutive définit justement le film-essai –, Otolith Group interroge les dislocations de la temporalité et se lance dans une quête incertaine, nourrie par la conviction que l'engagement le plus authentique au sein du réel flirte nécessairement avec la fiction¹. À travers des œuvres où l'effort de déconstruction confond passé, présent et avenir, le collectif se fraie un chemin vers une remise en question de l'état actuel de la mondialisation, et surtout de son issue annoncée, donnée comme résultat inéluctable d'un processus historique². Ressuscitant les aspirations du collectivisme socialiste, du Mouvement des pays non-alignés et des luttes féministes et post-coloniales des décennies 1960 et 1970, le collectif dessine le sens de son engagement politique du début du 21^{ème} siècle en dégagant autant de fils conducteurs que de différences notables avec ces épisodes historiques inspirants, souvent oubliés de nos jours. Otolith Group installe donc une temporalité cinématographique déstabilisante, qui montre notre présent sous un jour beaucoup moins rassurant qu'il ne voudrait bien le paraître.

–

Otolith I (2003) tisse son intrigue à partir de la perspective imaginaire du docteur Usha Adebaran Sagar, paléo-anthropologue située hors de notre monde et qui, en l'an 2103, tente de concevoir notre présent pour le moins conflictuel, cette « époque de peur ambiante », par le biais du journal de son ancêtre Anjalika Sagar. Usha concentre son attention sur des écrits datés du printemps 2003 – si lourd de tensions internationales. Sous la forme d'un narrateur invisible dans le film, elle médite sur les marches de protestation contre l'invasion américaine de l'Irak, mêlant ses propres réflexions aux observations d'Anjalika, comme lorsque celle-ci explique que « la nature inédite » de l'opposition mondiale « avait pu, de par sa propre improbabilité même, transformer l'inévitable en possibilité, assez longtemps pour changer notre destin ». Mais que peut signifier concrètement transformer l'inévitable en possibilité – en simple possibilité – et aller à l'encontre d'un mouvement inexorable ? Plutôt que d'admettre avec résignation que les USA ont bel et bien envahi l'Irak, avec des effets désastreux, *Otolith I* lance une charge subversive contre le passé.

Dans sa conceptualisation de l'éclosion sans cesse renouvelée de la nature de l'événement, la *Trilogie Otolith* donne vie à ce que le collectif appelle – s'appropriant ici librement la notion de « potentialités » du philosophe italien Giorgio Agamben – des « futurs antérieurs » (« past-potential futures »), une formulation de la quête visant à réanimer les rêves révolus d'un avenir qui pourrait très bien ne jamais se produire³. Ainsi, malgré un enchevêtrement impressionnant de convergences intergénérationnelles et interculturelles, le centre de gravité du film *Otolith I* demeure la rencontre réelle, en 1973 à Moscou, entre la cosmonaute russe Valentina Tereshkova, première femme à aller dans l'espace, et la grand-mère d'Anjalika Sagar, Anasuya Gyan-Chand, alors présidente de la Fédération nationale des femmes indiennes. Des extraits originaux tournés en 16 mm de femmes en train d'applaudir, ou bien montrant Tereshkova paradant ou participant à des réceptions, sont ainsi projetés à différentes vitesses, hachant la perception d'un temps en apparence continu et linéaire. La rencontre entre la grand-mère

1 Pour un bref survol de l'histoire du cinéma d'essai, voir le texte de Nora Alter dans *Chris Marker*, Chicago, University of Illinois Press, 2006, pp. 17-20.

2 On trouve ici certaines affinités avec l'historiographie politique de Walter Benjamin, qui croyait, au cœur de la tourmente de la Seconde guerre mondiale, que « pour faire advenir un réel sentiment d'urgence » et « améliorer notre position dans la lutte contre le fascisme », il était nécessaire de formuler une nouvelle « conception de l'histoire ». Voir ses « Theses on the Philosophy of History », in *Illuminations*, édité par Hannah Arendt, traduction Harry Zohn, New York, Schocken, 1968, p. 257. D'une façon similaire aujourd'hui, Otolith Group conteste le caractère historique prétendument progressiste et linéaire de la mondialisation.

3 Voir Giorgio Agamben, *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*, traduction Daniel Heller-Roazen, Stanford, Stanford University Press, 1999.

d'Anjalika Sagar et Tereshkova a eu lieu à une époque où l'euphorie entourait les vols spatiaux, une euphorie parallèle à celle que suscitaient les espoirs d'un essor du socialisme indien et d'une nouvelle ère pour les droits des femmes. Si *Otolith I* fait revivre ces moments et constate les échecs évidents des grandes luttes collectives du passé, il en ravive aussi la capacité à inspirer l'imaginaire politique contemporain. On le comprend, l'histoire est ici perçue comme le champ d'une ontologie ouverte, qui ne peut jamais être écrite définitivement⁴. Les événements du passé se révèlent imprégnés de « potentialité », terme qui désigne davantage que le simple possible dans son irréductibilité à l'actuel, puisque le mot dénote également chez Agamben l'aptitude à ne pas ne pas être. Ici, dans cet espace de la double négation, si la potentialité touche à la réalité actuelle, elle comporte toutefois une différence : son intervalle critique représente un espace de décision et d'imagination, par opposition aux gestes robotiques de l'habitude mécanique ou du réflexe automatique. Aussi, l'ambition d'*Otolith I* consiste à transformer la vitalité latente des anciens engagements politiques en réalisations actuelles, refusant de les laisser se dissoudre graduellement dans le non-être⁵.

—

En reprenant le genre du cinéma d'essai, la Trilogie Otolith rappelle les réalisations expérimentales de plusieurs précurseurs, tels que Black Audio Film Collective, Harun Farocki, Anand Patwardhan et Chris Marker. Référence certainement décisive, le film *Sans Soleil* (1983) de Chris Marker, explore « deux pôles extrêmes de la survie », au Japon et en Guinée-Bissau, en Afrique, deux contextes géographiques antithétiques juxtaposés à l'aide d'une compilation d'extraits documentaires portant sur la vie quotidienne, le tout accompagné de la narration subjective et politiquement saisissante d'une femme qui lit les lettres d'un ami et réalisateur globe-trotter fictif, Sandor Krasna. De plus, les fréquentes libertés prises par Chris Marker avec la temporalité et la géographie – dans *Sans Soleil*, le narrateur identifie au passage un paysage volcanique comme décor possible d'un futur film de science-fiction –, de même que ses allusions à des films jamais réalisés, ont fortement influencé l'écriture des films d'Otolith Group. Tout aussi crucial pour la création d'*Otolith I* fut, du Black Audio Film Collective, *The Last Angel of History* (1995), un quasi-documentaire traitant de l'intersection entre les poétiques futuristes de la musique électronique issue de la diaspora africaine et la science-fiction, qui naît à l'intérieur de son propre conte de science-fiction (et où un certain Eshun surgit, entre autres commentateurs). Outre l'héritage de la Nouvelle vague française et du Nouveau cinéma allemand, Chris Marker et Black Audio Film Collective sont les inspireurs principaux de la structure poétique et épistolaire d'*Otolith I*, en particulier du choix d'un conteur fictif et de l'interprétation narrative subjective en matières politique et historique. La revendication de ces nouveaux « futurs antérieurs » – ceux de Chris Marker en France dans la foulée des événements de Mai 1968 et ceux de Black Audio dans les années qui ont suivi les émeutes raciales dans le Royaume-Uni de Thatcher – consolide l'engagement d'Otolith Group en inscrivant sa pratique dans la longue durée, celle de la filiation des générations, bousculant au passage les prétentions du présent à la post-historicité et dotant ses propres prédécesseurs d'une nouvelle charge critique. Ces précédents éclairent l'éthique historiographique du collectif et soulignent la résonance des affinités qui fondent ses stratégies rhétoriques. Otolith Group s'empare ainsi de la puissance vitale des rêves que d'autres ont faits et qu'on donnait pour morts depuis des décennies⁶.

4 Qu'une telle formulation diffère radicalement des notions antérieures de la représentation photographique est démontré lorsque l'on compare la notion d'événement photographique chez Otolith Group à celle d'André Bazin, qui consiste en une ontologie fermée de l'image photographique. Constatant un « transfert de la chose à sa reproduction », le « cinéma est l'objectivité dans le temps », explique Bazin, et il « embaume » la vie.

Voir André Bazin, « The Ontology of the Photographic Image », *Film Quarterly* 13, no. 4, Été 1960, pp. 4-9.

Pour une contextualisation historique, voir Michael Renov, « Introduction: The Truth about Non-Fiction », in *Theorizing Documentary*, éditions M. Renov, New York, Routledge, 1993, 4, n. 9.

5 Dans sa pertinente introduction de l'ouvrage *Potentialities* d'Agamben, Heller-Roazen explique qu'en dépit du fait que « ce qui est potentiel peut aussi bien être que ne pas être », ce qui est potentiel est également « capable de ne pas ne pas être et, ce faisant, de fournir une existence à ce qui est là » (p. 16 et p. 18). Ainsi, voilà « pourquoi Agamben écrit, dans un passage important sur l'Homo Sacer, que 'la potentialité et la réalité du fait ne sont simplement que les deux faces d'un même enracinement souverain de l'Être en lui-même' et que, 'à la limite, la pure potentialité et la pure réalité sont indiscernables' » (p. 18).

6 Lors de la Biennale 2007 d'Athènes, l'Otolith Group a collaboré avec Chris Marker pour produire *Inner Time of Television*, un projet présentant *L'Héritage de la chouette* (1989), de Chris Marker, une série télévisuelle en 13 épisodes rarement diffusée et portant sur la vie après la mort dans la Grèce antique. Voir The Otolith Group, *Inner Time of Television* (Biennale d'Athènes, 2007). L'Otolith Group a aussi organisé la rétrospective du Black Audio Film Collective, qui s'est ouverte en 2007 à la Foundation for Art and Creative Technology (FACT) de Liverpool, et édité le catalogue *The Ghosts of Songs: The Film Art of the Black Audio Film Collective, 1982-1998*, Liverpool University Press, 2007. Enfin, le groupe a assumé le co-commissariat de *Against What, Against Whom?*, une présentation de films de Harun Farocki à Raven Row et à la Tate Modern, Londres en 2009, accompagnée d'un catalogue substantiel.

Dans *Otolith I* (et *Otolith II*), les voyages spatiaux filent la métaphore du déséquilibre temporel. Ici, nous sommes près de *La Jetée* (1962), film post-apocalyptique de Marker composé surtout d'images fixes. Dans *Otolith I*, la narration de 22 minutes passe d'extraits des manifestations pacifistes, tenues à Londres en 2003, à la documentation du voyage ultérieur d'Anjalika à l'ancien camp d'entraînement de Tereshkova de la Cité des étoiles, dans les environs de Moscou, désormais recyclé en site touristique mercantile. À bord du vol parabolique d'un avion militaire russe reconverti, comme ceux qui servaient à l'entraînement des cosmonautes avant leurs missions dans l'espace, on voit Anjalika découvrir l'apesanteur. Les images troublantes et magiques de son corps endormi flottant dans les airs laissent entrevoir une réalité future, celle d'êtres humains qui auront migré dans l'espace. Avec le temps, leurs otolithes – ces organes de l'oreille interne qui permettent au corps de s'orienter en fonction du champ gravitationnel de la Terre – s'atrophieront, ce qui exilera *de facto* l'homo sapiens de sa planète d'origine. Ce procédé illustre bien l'enjeu du film relié à la potentialité du temps non-linéaire : l'évolution des êtres humains en une espèce expatriée implique non seulement un abandon du poids de l'histoire – en même temps que l'abandon de l'idée qui veut que le temps progresse implacablement dans une direction unique –, mais aussi un détachement critique du présent.

Pour parvenir à de semblables déplacements, Otolith Group superpose des extraits de documentaires à des scénarios conçus par les auteurs, une combinaison qui se rapproche de la structure fondamentale de l'œuvre cinématographique telle que comprise par le philosophe Jacques Rancière. En effet, celui-ci voyait dans le cinéma un média complexe fusionnant enregistrement mécanique et interprétation subjective⁷. C'est pourquoi camper la *Trilogie Otolith* dans cette hybridité irréductible donne à voir la séparation précise entre un impossible actuel et un impossible imaginaire – ou, à l'inverse, la manière dont la vérité se réinvente sur la base de la fiction⁸. Pour Rancière, la fiction, du latin *ingere*, signifie « forger » plutôt que feindre, et c'est pour cette raison que ce que nous appelons « fiction documentaire » reconfigure le réel en un effet à produire, au lieu d'un fait à comprendre⁹. D'après Rancière, la « fiction documentaire invente de nouvelles intrigues avec les documents historiques, et pour cette raison elle confine à la fable cinématographique qui noue et dénoue – à travers les relations entre l'histoire et le personnage, le plan et la séquence – les pouvoirs de l'invisible, du discours et du mouvement »¹⁰. D'où le fait que « nous ne pouvons pas penser le 'documentaire' comme le pôle opposé de la 'fiction' », explique le théoricien dans son chapitre portant sur Marker¹¹. Loin de s'opposer à la fiction, le documentaire en est plutôt l'un des modes, réunissant – à la fois dans la continuité et dans le conflit – le « réel » (les éléments énumérés et contingents apparaissant sur la pellicule) au « fabulé » (le construit, l'édité, la narration) par le cinéma. Le résultat – on peut le constater dans la *Trilogie Otolith* avec ses combinaisons hétérogènes de documents d'archives, d'extraits montrant des scènes réelles, d'adaptations fictionnelles, de narrations en voix off, sans compter les bandes sonores inquiétantes – constitue une transformation radicale de la vieille opposition platonique entre le réel et la représentation, entre l'original et la mauvaise copie. Ainsi, Rancière constate que « les pensées et les choses, l'extérieur et l'intérieur, sont capturés dans une même texture, au sein de laquelle le sensible et l'intelligible demeurent indiscernables »¹².

Que peut signifier traiter le réel comme un effet à produire, plutôt que comme un fait à comprendre ? Certes, il n'est pas faux de dire que la *Trilogie Otolith* traite de la construction de la mémoire « créée contre la surabondance de l'information et contre son absence », tel que l'écrit Rancière. Mais cette réponse est incomplète. En défiant « le règne du présent informationnel » – celui qui « rejette dans une réalité extérieure tout ce qui ne peut être assimilé au processus homogène et indifférent de sa propre représentation » (songeons aux médias de masse) –, de telles propositions esthétiques doivent résister à la représentation abrutissante d'une réalité en tant que simple reproduction¹³. Le début d'*Otolith II* l'affirme : « Il existe un surplus que ni l'image ni la mémoire ne peuvent retrouver – mais que toutes deux remplacent. Ce surplus est l'événement. » Cet « événement » n'est d'ailleurs pas seulement réactivé dans le film, mais il est aussi déclenché dans sa réception. Ici, la représentation devient une force génératrice,

7 Jacques Rancière, *Film Fables*, traduction Emiliano Battista, Oxford, UK, Berg, 2006, p. 161 : « Le cinéma est la combinaison du regard de l'artiste qui décide et du regard mécanique qui enregistre, des images construites et des images de la chance. »

8 Ceci évoque ce que Gilles Deleuze appelle « les pouvoirs du faux », qui ne décrit pas tant l'abandon de la vérité que sa réinvention comme nouveau paradigme post-Lumières de la contingence culturelle et historique. Voir Gilles Deleuze, « The Powers of the False », in *Cinema 2: The Time Image*, traduction Hugh Tomlinson et Robert Galeta, London, Athlone Press, 1989, pp.126-155. Rancière consacre un chapitre de *La Fable cinématographique* aux ouvrages *Cinéma 1* et *Cinéma 2* de Gilles Deleuze.

9 Rancière, « Documentary Fiction: Marker and the Fiction of Memory », *Film Fables*, p. 158.

10 Rancière, « Prologue: A Thwarted Fable », *Film Fables*, p. 18.

11 Rancière, *loc. cit.*, p. 158.

12 Rancière, « Prologue: A Thwarted Fable », *Film Fables*, pp. 2-3.

13 Rancière, « Documentary Fiction: Marker and the Fiction of Memory », *Film Fables*, p. 158.

un assemblage hétéroclite d'images et de sons qui, en désorientant les perceptions du spectateur, suscite l'engagement dans l'action et l'agencement subjectif¹⁴. C'est là que survient l'effet de politisation de la « fiction documentaire », lorsque la potentialité du film rencontre le « spectateur émancipé » – c'est-à-dire celui qui, selon Rancière, devient son propre narrateur¹⁵. Le philosophe écrit : « formuler l'histoire d'une nouvelle aventure dans un nouveau langage exige des spectateurs actifs en tant qu'interprètes, lesquels essaient d'inventer leur propre traduction afin de s'appropriier l'histoire et d'en faire leur histoire à eux »¹⁶. Cependant, devenir narrateur ne veut pas dire s'envoler vers une fantaisie subjective. Dans le cas de la *Trilogie Otolith*, cela signifie un engagement envers des histoires contradictoires qui refusent d'accepter les politiques post-historiques et consensuelles que nous imposent ceux qui croient que la force militaire instaure la démocratie, que la mondialisation corporative mène à l'égalité et qu'il n'existe aucune alternative (pour citer les propos inoubliables de Margaret Thatcher) aux événements d'aujourd'hui.

—

Poursuivant sur les prémices imprégnées par la science-fiction d'*Otolith I*, *Otolith II* (2007) se focalise sur les retombées de la modernité en Inde. Explorant l'héritage laissé par les utopies du 20^{ème} siècle dans le pays, revisitant les plaies de l'urbanisme contemporain et les conflits entre l'économie manufacturière traditionnelle et l'émergence des conditions du travail immatériel, l'enquête reprend à travers les yeux de la descendante d'Anjalika, le docteur Usha Adebaran Sagar, dont la narration parcourt les 49 minutes du film. Si *Otolith II* offre des vues du Chandigarh actuel – ville planifiée par Le Corbusier et symbole du rationalisme laïc de l'ère Nehru – et de Dharavi, le méga-bidonville contemporain de Mumbai, le film ne sombre pas pour autant dans la parabole prévisible de la panne progressive de la modernité. Au contraire, l'Inde d'aujourd'hui préfigure non seulement l'appauvrissement planétaire à venir, mais annonce un modèle de survie créative au sein des architectures informelles et de l'adaptation à la vie urbaine.

Le film commence par une observation d'Usha, qui y voit « l'âge du capital humain », tandis que défilent des images de vieilles usines textiles, d'entrepôts délabrés tachetés de lumière, et que les sites post-industriels à l'abandon côtoient les projets de construction urbaine. Nous comprenons l'intuition d'Usha : « La plupart des usines ont été rasées pour faire place aux centres commerciaux. Quelques-unes furent transformées en décors de cinéma. » Le processus a été brutal et non sans douleur. Le marché immobilier a non seulement dévoré l'espace, mais également les corps, car « les droits des pauvres des villes sont devenus une nouvelle source de richesse », dit Usha. Dans un avenir proche, la densité urbaine ne fera que croître : « Entre 2050 et 2060, la population de la Terre a atteint un pic de 10 ou 10,5 milliards d'habitants », prévient-elle. « Près de 95% de cette croissance se déroula dans les villes du Sud. » L'architecture du futur point donc déjà dans cette architecture précaire des bidonvilles, avec ses toits de tôle ondulée et ses murs de plastique formant des amas concentrés de taudis où s'entassent leurs habitants. *Otolith II* n'hésite pas à nous en offrir de sinistres vues panoramiques¹⁷.

Dans ces géographies accidentées, où les usines cèdent la place à des centres commerciaux post-modernes cernés par d'immenses bidonvilles, se profile un autre terrain de conflit : celui des économies en concurrence pour le prolétariat de l'Inde des deux dernières décennies, partagé entre ateliers de fabrication manuelle et secteurs des services et du divertissement. Le film montre des images de travailleurs fabriquant méticuleusement des produits à la main, portefeuilles en cuir ou vaisselle de terre cuite. Puis apparaissent des scènes de couture et de travaux domestiques, entrecoupées de moments de tournages de publicités télévisées sophistiquées. On y voit une mise en scène comportant des cabines téléphoniques rouges, typiques de Londres, bizarrement échouées près de la métropole de la côte occidentale de l'Inde. Ces contrastes suggèrent qu'il s'agit là des derniers soubresauts des manufactures au milieu des techniques de marketing de produits immatériels, qui tournent, elles, autour de la production d'émotions et de désirs bien plus que de celle d'objets tangibles¹⁸. Perplexe, Usha se remémore le

14 Une autre notion pertinente ici est celle que Deleuze et Félix Guattari ont de l'événement : « Un événement peut être retourné, réprimé, coopté ou trahi, mais il y a toujours quelque chose qui ne peut être dépassé. Seuls les renégats diront : c'est dépassé. Même si l'événement est ancien, il ne peut jamais être dépassé : c'est une ouverture au possible. Cela vaut autant pour la vie intérieure des individus que pour les couches profondes de la société. » Gilles Deleuze et Félix Guattari, « May '68 Did Not Take Place », in *Two Regimes of Madness: Texts and Interviews 1975-1995*, éditions David Lapoujade, traduction Amy Hodges et Mike Taormina, New York, Semiotext(e), 2006, p. 233.

15 Voir Jacques Rancière, «The Emancipated Spectator,» *Artforum*, Mars 2007: pp. 272-280.

16 Rancière, *ibid.*, p. 280.

17 Sur la prolifération des bidonvilles partout dans le monde, et proposant plusieurs passages sur le contexte urbain de Mumbai, voir Mike Davis, *Planet of Slums*, London, Verso, 2006. Usha y cueille ses statistiques.

18 Référence capitale ici : Maurizio Lazzarato, « Immaterial Labor », in *Radical Thought in Italy: A Potential Politics*, éditions Paolo Virno and Michael Hardt, Minneapolis, Presses de l'Université du Minnesota, 1996.

film *Stalker* (1979) de Tarkovski, dans lequel une zone post-industrielle est hantée par une mystérieuse énergie, présumément causée par l'atterrissage d'un vaisseau spatial extraterrestre. Elle soutient que « la Zone était sa tentative de ralentir la mort lente du prolétariat ». Cette mort lente est palpable ici, où les usines dépouillées ont toutes les apparences de ruines industrielles, d'un cimetière destiné aux employés industriels de ces temps révolus.

Ces transformations urbaines sont ensuite accolées aux rêves passés qui, confrontés aux méga-bidonvilles et à la mort lente du prolétariat, semblent avoir avorté leurs utopies promises. Le film gravite autour d'une série de photographies d'Anasuya, où l'on voit des représentantes de la Fédération nationale des femmes indiennes rendant visite à leurs homologues à Moscou, faisant écho à la sélection d'archives de la famille Sagar dans *Otolith I*. Y ajoutant des scènes optimistes de l'internationalisme socialiste, le film continue sur des images actuelles de bâtiments gouvernementaux des années 1950, en piteux état. De gigantesques surfaces de béton dominant l'environnement naturel, mais la végétation rampante travaille à sa revanche en s'enracinant partout où cela est possible. « Un matin de 1955, des gens se sont réveillés et se sont trouvés vivant dans l'utopie de quelqu'un d'autre », dit Usha, avant de s'écrier : « Combien de personnes ont-elles déjà souhaité que Chandigarh ne soit jamais contruite ? » Une chose frappe dans *Otolith II* : on ne trouve plus la moindre trace de mouvements sociaux contemporains comparables aux élans suscités au 21^{ème} siècle par le Mouvement des pays non-alignés, la modernisation sous Nehru ou la lutte féministe et socialiste indienne. Non seulement les utopies modernistes semblent s'être achevées, mais la force de l'imagination qui les avait inspirées s'est elle-même évanouie. Malgré tout, le film se veut optimiste et propose une résurrection des anciens rêves de solidarité collective, d'architectures utopiques et de politiques émancipatrices – ce qui, en dépit de toutes les indications du contraire, laisse planer sur le présent une ombre de possibilités latentes.

–

Dernier film de la *Trilogie*, *Otolith III* (2009) s'éloigne des deux premiers en ceci que, au lieu d'être structuré par une étude futuriste de notre histoire du point de vue du docteur Usha, il se développe plutôt autour d'une enquête portant précisément sur *The Alien*, un film de science-fiction jamais réalisé par le célèbre réalisateur bengali Satyajit Ray. Tout en abordant une nouvelle thématique, le film approfondit les références à l'histoire du cinéma de la *Trilogie*. Le sujet était d'ailleurs annoncé dans *Otolith II*, quand Usha s'étonnait : « Pourquoi les artistes indiens produisent-ils si peu de science-fiction ? » Ray a vraiment rédigé le scénario pour *The Alien* en 1967, et Usha peut expliquer que « l'extraterrestre est une petite créature humanoïde dont le vaisseau spatial s'écrase dans un village du Bengale, loin des métropoles ». L'idée d'*Otolith III* est de créer une sorte de « premake » de ce film jamais terminé, reprenant ainsi un concept cinématographique égaré par l'histoire¹⁹. D'après le scénario, quatre des principaux protagonistes de Ray – le garçon, l'industriel, la journaliste et l'ingénieur – tentent de localiser leur réalisateur. Puis ils doivent choisir l'acteur qui devra interpréter leur propre personnage, épluchant plusieurs extraits visuels aux origines disparates, afin de compléter le film pour de bon. Parvenus à s'échapper du scénario original, ils existent dans *Otolith III* en tant que possibilités errantes, entendues mais invisibles. Leurs rôles sont narrés par différentes voix durant le film, dont chacune des quatre parties se consacre à l'un des personnages. Le film mène une enquête imaginaire sur la position de la science-fiction en Inde à l'époque des tensions de la guerre froide – une science-fiction marquée par l'introspection et une grande complexité existentielle et psychanalytique. Cette quête est servie, encore une fois, par une habile mise en scène de l'événement filmique, en l'occurrence construit sur un modèle novateur qualifié de « montage symbolique », qui poursuit les recherches d'Otolith Group sur la temporalité asynchrone²⁰.

Alors que l'industriel – hors du temps et de lui-même – voyage à travers le Londres contemporain à la recherche de non-acteurs pouvant jouer les rôles de ses amis, un vaste répertoire d'images se déploie et propose des plans en noir et blanc tirés de l'importante œuvre cinématographique de Ray (quelque 14 films sont cités à la fin), agrémentés d'épreuves de tournage, en noir et blanc également, d'*Alienation*, un portrait cinématographique de Londres tourné

19 Sur l'histoire de cet inachèvement, voir Satyajit Ray, *Ordeals of The Alien*, en ligne à cet adresse : www.satyajitrayworld.com/raysfilmography/unmaderay.aspx (consulté en septembre 2009).

Kodwo Eshun m'a expliqué que le concept de « premake » avait émergé grâce à l'idée de Chris Marker d'une série d'affiches de films de fiction qui auraient annoncé la sortie ultérieure de films futurs (exemple : *Hiroshima mon amour*, annoncé par une affiche de 1922 montrant Greta Garbo et Sessue Hayaka).

20 Autre précurseur influent d'Otolith Group à cet égard : J.G. Ballard, récent écrivain de science-fiction britannique, qui a élevé le genre au rang d'art littéraire et l'a rendu capable de fusionner le présent, le passé et l'avenir, ouvrant ainsi la voie à des réalités cachées de la psyché humaine, de la technologie et de la culture.

en 1967 par l'artiste Vidya Sagar, le père d'Anjalika, ainsi que de scènes captées en direct et en couleur à Londres aujourd'hui. Le résultat est un tissu provisoire de films non-réalisés qui, à la manière des films-cahiers de Pasolini des années 1960 – dont notamment *Notes pour un film sur l'Inde* (1968) –, fournit un bel exemple de spontanéité et d'improvisation, de potentialité et d'éternel inachèvement. Cela contraste bien sûr avec la nature pédagogique du documentaire traditionnel et le style unitaire et conventionnel des structures narratives des productions de Hollywood ou de Bollywood. S'ajoutent à cette hétérogénéité visuelle les décors futuristes d'une métropole de l'ère spatiale conçue par l'artiste bédéiste Jack Kirby, des images destinées au départ à accompagner le scénario de Barry Geller en vue du film *Lord of Light* – lui aussi jamais réalisé –, basé sur un roman-fleuve publié en 1967 par Roger Zelazny. Greffant des éléments prélevés à chacune de ces sources, *Otolith III* rassemble toute une panoplie de points de repères visuels issus de la culture de 1967-68, panoplie qui fournira le matériel du « premake ».

Les personnages d'*Otolith III* évoluent dans un monde où les régions ont des codes, lesquels sont souvent cités dans le dialogue (par exemple « Région restreinte 2 »), ce qui suggère un environnement digitalisé et organisé selon les droits d'auteur, comme s'il était structuré d'après une hiérarchie de classe et un système de gestion des accès. Le paysage virtuel est une allégorie de nos géographies contemporaines quadrillées de frontières bien gardées contre les menaces étrangères, établissant le cadre des manœuvres géopolitiques de la post-mondialisation – une ère de terrorisme, de nationalisme résurgent et de postes de contrôle militaires, ce qui contredit les belles célébrations du territoire ostensiblement fluide d'un monde post-national. Cet environnement comporte de plus des réminiscences de la dystopie futuriste du film de science-fiction américain *Blade Runner* (1982). En effet, les personnages d'*Otolith III*, sous la forme de potentialité errantes, multiplient les efforts pour « rencontrer leur créateur », le réalisateur, et c'est là que le film évoque les cyborgs « répliquants » de *Blade Runner* (basé sur le roman de 1968 de Philip K. Dick, *Do Androids Dream of Electric Sheep?*), qui cherchaient de même leur créateur pour acquérir plus de vie. Dans *Otolith III*, cependant, de subtiles différences surgissent à chaque répétition de la rencontre : ainsi, une fois, les personnages rient, doutant ouvertement de la capacité du réalisateur à savoir ce qu'implique rêver de lumière, tandis que plus tard, ils l'accusent de se servir d'eux comme de ses cobayes. Puisque le réalisateur Ray est décédé en 1992, ce scénario, à son tour, ébauche une trajectoire vers un passé imaginaire.

En prenant pied sur le terrain de la science-fiction, *Otolith Group* ne fait pas que critiquer la réalité actuelle – un monde menacé par la pression croissante d'étrangers illégaux, exploitée par des marchands de peur nationalistes –, mais il réinvente ce monde sur la base d'une appartenance commune et de l'amitié. Quant à *The Alien* de Ray, ce film jamais réalisé se positionnait déjà contre la logique de la guerre froide, une période où la géopolitique se transposait dans la science-fiction par un ennemi (habituellement l'URSS) dépeint sous les traits d'étrangers diaboliques (ici, la « Zone » de *Stalker* revient une fois de plus, sous la forme d'une géographie hantée par la peur). L'intervention salutaire de Ray redonna une place d'ami à l'extraterrestre, lançant un nouveau paradigme fictionnel dans lequel le soi s'ouvre à la différence de manière empathique, permettant de reconfigurer le monde sensible en remplaçant des antagonismes destructeurs par des affinités mimétiques. Même lorsque les personnages d'*Otolith III* critiquent vertement Ray, affirmant que son « cinéma de l'amitié » – qui a connu son accomplissement avec le film *E.T. l'extra-terrestre* (1982) de Steven Spielberg, dont les conditions ont été rendues possibles par le scénario de Ray – a échoué à renverser « l'époque des ennemis » qui définit en grande partie les relations internationales, les spectateurs sont invités à s'identifier aux personnages – qui emploient les pronoms de la première personne, « je », « nous » et « moi », et auxquels le public s'attache facilement –, lesquels se voient eux-mêmes réfractés dans une série de corps possibles, formant des identités mouvantes situées dans les films historiques de Ray et de Sagar, de même que dans les extraits tournés dans les rues du Londres contemporain. De cela résulte une réorientation sociale radicale, autant du point de vue de la fin des années 1960 – vu le contexte antagoniste marqué par l'escalade de la guerre du Vietnam et, en Asie du Sud, la pression de plus en plus vive du nationalisme dans le futur Bangladesh, qui allait mener à sa sécession violente du Pakistan – que du point de vue actuel, une période définie par une xénophobie croissante et le retour du nationalisme.

Le paradigme de Ray de l'extraterrestre amical est, enfin, remanié par *Otolith III* grâce à une reconceptualisation de la structure du montage. Plutôt que d'inciter au choc par le biais d'un « montage dialectique », ce qui mettrait alors l'accent sur une rupture représentationnelle qui, selon les mots de Rancière, « investit une puissance chaotique dans la création de petites machineries de l'hétérogène », le film d'*Otolith Group* préfère miser sur ce que le philosophe désigne par le terme de « montage symbolique ». Selon cette formule, les « éléments qui sont étrangers l'un à l'autre [...] établissent une familiarité, une analogie occasionnelle qui témoigne d'une relation plus fondamentale d'appartenance commune, un monde partagé où les éléments hétérogènes sont réunis dans une

même fabrique essentielle, et sont pour cette raison même toujours prêts à être réassemblés au gré de la fraternité d'une nouvelle métaphore »²¹. Le film qui conclut la *Trilogie Otolith* réaffirme donc le modèle de film-événement en tant qu'ontologie ouverte et se positionne contre l'industrie du « cinéma ». Le personnage de l'industriel dira que le « cinéma prend la part de l'image, au détriment de l'honneur de l'événement ». Ce faisant, il « est passé à un cheveu de nous détruire. Et il me tuera si je le laisse faire. » C'est précisément contre cette éventualité qu'*Otolith III* – et de fait la *Trilogie* entière – se défend, ce qui atteste de sa quête d'une voie permettant de procéder à un « sabotage créatif de l'avenir », comme il le dit²². Une telle intervention est devenue nécessaire, parce que si l'image était comprise comme une représentation totale – autrement dit, comme une soumission au « règne du présent informationnel » de l'opresseur, à la croyance que rien n'existe au-delà de l'image, ou encore que rien ne peut être produit par elle –, quel espoir subsisterait-il pour l'art et pour la politique ? Que faudrait-il alors, pour saboter créativement – et par la même occasion rescapier – l'avenir ? Pour le sauver des griffes de ceux qui totalisent l'image ? La réponse surgit à la fin du film, à un moment où prévalent à la fois une vulnérabilité sincère et un véritable esprit de collaboration. Elle est énoncée par l'un des personnages d'*Otolith III*, qui semble s'exprimer au nom de tous, alors même que leur propre survie n'est pas assurée. Il prononce alors ces mots simples : « J'aurai besoin de mes amis. Nous aurons besoin les uns des autres »²³.

Cet essai a d'abord été publié dans The Otolith Group (ed.), *A Long Time Between Suns*, New York/Berlin: Sternberg Press, 2009.

21 Jacques Rancière, *The Future of the Image*, traduction Gregory Elliott, London, Verso, 2007, pp. 56-57.

La conception de Rancière du « montage symbolique » rappelle le concept de Walter Benjamin, désigné par l'expression « faculté mimétique » qui, élaboré à la veille de la Seconde guerre mondiale, évoque des « similarités non-sensuelles » entre les sujets et les objets. Générant des affinités, ces similarités évoquent un monde mystique et primordial au sein d'une appartenance commune – celle d'avant la Tour de Babel.

Voir Walter Benjamin, «On the Mimetic Faculty », in *Reflections*, Peter Demetz, édition Edmund Jephcott, New York, Schocken Books, 1986.

22 La phrase est de la sociologue Melinda Cooper, qui écrivait : « Devant une politique qui préfère travailler dans un temps spéculatif, ce qu'il faut est quelque chose comme un sabotage créatif de l'avenir : une praxis de la résistance préventive capable de créer un avenir hors des frontières policées du droit d'auteur. Il s'agit d'une formule de résistance abstraite qui s'applique à diverses questions, telles que la capitalisation de la santé et des pensions de retraite, les brevets biologiques de toutes sortes et même la commercialisation des «éléments», c'est-à-dire de l'eau privatisée aux droits négociables de pollution, en passant par les crédits de catastrophes environnementales. »

Voir Melinda Cooper, « Preempting Emergence: The Biological Turn in the War on Terror », in *Life as Surplus: Biotechnology and Capitalism in the Neoliberal Era*, Seattle, Presses de l'Université de Washington, 2008, p. 99. Merci à Otolith Group pour cette référence.

23 Une autre solution semblable est présentée dans le film d'Otolith Group *Nervus Rerum* (2008), qui choisit la stratégie de l'opacité en relation avec l'imagerie du camp de réfugiés de Jenine. À ce propos, voir mon essai « The Right to Opacity: On The Otolith Group's Nervus Rerum », *October 129*, été 2009, et sur le même sujet, The Otolith Group et Irmgard Emmelhainz, « A Dialogue on Nervus Rerum ».

Notes sur la scriptologie

Par Morad Montazami

Hypothèses de départ :

Malgré les apparences, *Otolith Group* ne réalise pas vraiment des films. Ce sont plutôt des *programmes* au double sens politique et informatique de ce mot. Politique, non pas qu'ils œuvrent en faveur d'une idéologie ou cherchent à convaincre, mais plutôt, que les « opérations » liées et séparées du *dire* et du *montrer*, du *lire* et du *monter*, nous invitent à les repenser comme telles. C'est-à-dire sous-tendues pas des politiques de la voix (qui parle ?), de la figure (qui voit-on ?), du cadre (quelles sont nos limites ?), du rythme (comment se déplace-t-on ?). Informatique, non pas que ces opérations soient régies par l'autonomie d'une pure et simple machine, mais plutôt, qu'elles organisent le traitement d'un savoir (in)connu et stocké (voire mort) en vue de ses propres *mises à jour* et détournements. Ainsi aux opérations précédentes, il convient d'ajouter celles du souvenir et de la promesse, ou le « tic-tac » de l'aiguille oscillante sur le tableau de bord de l'histoire. Il en ressort, sinon de purs films, des films-en-puissance ou des films-diagrammes : où l'on trace, transcrit, arpente et invente en même temps. Comment interpréter ce voyage sans fin (Mumbai, Londres, Moscou, la Voie lactée...) où chacune des escales nous inspire à la fois de commencer l'écriture d'un livre et de rechercher tous les livres qui auraient bien pu s'écrire si leur auteur s'était arrêté là ? Peut-on concevoir une science qui prendrait en charge autant les manières de prédire, de projeter, d'imaginer que celles d'archiver, de relire et de relier, une science qui transforme les textes en images du futur et les images en textes du passé ? Se définissant aux marges de tous les mediums – cinéma, littérature, théâtre, dessin, poésie – dont elle génère plutôt les *passages* intermédiaux, elle prendrait alors le script comme système complexe de ses questionnements et de ses expérimentations. Cette science s'appellerait la « scriptologie »¹.

—

Notes continues :

Non seulement *Otolith III* n'est pas un film mais il est au moins 99 films à la fois. Traversé par un cyclone de sources hétérogènes (images d'archives, prises de vue, documents, actualités, etc.) dont il se fait le vortex, il n'en rejette jamais les bribes résiduelles dans les listes noires de l'histoire du cinéma. Il cherche plutôt à se régénérer dans ces listes mêmes où il exhume des figures et des thèmes *en exil*. Il y a les bruits de tambours et de cloches, dévalant sur les images, réfractés en écho depuis ceux que donnait à entendre Chris Marker dans les voyages de *Sans Soleil* (1983) au Cap-Vert et à Tokyo. Des bruits « exilés » dans *Otolith III* qui à leur tour réfractent l'écho mais non en sens inverse. La scriptologie s'occupe moins de citations et d'intertextualité que d'échos et d'acoustique. Elle ne considère pas le bruit comme un excédant du contenu informationnel (ou de la musique) mais comme l'espace potentiel d'une trajectoire pour ces figures rebondissant d'exil en exil. Les tambours et les cloches préfèrent donc s'exiler à nouveau, ailleurs, en Inde. Le voyage continue : la scriptologie ne vise pas à se replonger dans l'histoire du cinéma pour recommencer les choses selon la même idée, le cinéma n'est qu'une des destinations où elle cherche les formes archéo-motrices (une ligne traçant sur papier ou frémissante dans une tasse de café) qui donnent naissance aux idées avant leur matérialisation en objet (« *premake* »). Ce qui intéresse les scriptologues en filmant un plateau de tournage (*Otolith II*), ce n'est pas de saisir et montrer les « trucs » du cinéma, par lesquels se révèle sa nature artificielle de spectacle ou de compromis avec la réalité. C'est bien plus de montrer des objets prendre vie au contact des corps fascinés par leur pouvoir d'attraction et qui coexistent avec ces corps dans un espace-temps nécessairement *futuriste* où les frontières de l'humain et du non-humain, du spirituel et du rationnel, sont radicalement déjouées.

« *Call it a premake* », précise la voix-off en parlant de *Otolith III* qui ne se veut ni un film *sur*, ni *d'après* le cinéaste indien Satyajit Ray (comme le fit Shyam Benegal en 1984 avec *Satyajit Ray, the Filmmaker* qui entre aussi dans le vortex). Les quatorze films réalisés de Satyajit Ray cités dans le générique de fin et utilisés à titre d'archives durant ces 49 minutes servent une scriptologie qui arpente ici son film *non réalisé* (ou virtuel), *The Alien*. Film qui aurait dû commencer avec l'atterrissage d'un vaisseau spatial au Bengale et mettre en scène cinq personnages : le réalisateur, l'ingénieur, l'industriel, le journaliste et le garçon. Voici alors que ces êtres de papier ressuscitent dans *Otolith III*, comme des scénarii somnambuliques prêtant à différentes voix narratives qui enquêtent sur leur

¹ NDR : Toute ressemblance avec une science existante qui aurait pour objet l'étude orthographique et graphologique des langues anciennes ne saurait être que fortuite.

réincarnation possible *aujourd'hui* dans les rues de Londres. On repense à Pasolini aux abords du Gange, braquant sa caméra flâneuse sur les visages possibles de sa propre immersion, pour ses « carnets de notes » sur « un film sur un film sur l'Inde² » (un film à la fois existant et à venir). Les ventriloques d'*Otolith III* ont un pouvoir momentané de voix ou de mort sur leurs spectres : le réalisateur demande au garçon : « Comment m'as-tu retrouvé ? Tu n'existes même pas », et celui-ci de répondre « je voudrais plus de vie Père »³. Les scriptologues ne s'intéressent pas aux rôles des acteurs, ils arpentent les œuvres d'autres auteurs pour réveiller les spectres qu'ils ont imaginés et ainsi les amener à danser sur d'autres pistes. Mais surtout pour disséquer les spectres eux-mêmes, loin de toute identité ou culture, toucher la multiplicité qui les hante – un spectre est habité par d'autres spectres – l'hybridité qui les fait vibrer – et ce avec d'autant plus de succès qu'ils sont restés chez ces auteurs à l'état de gestation : films non réalisés, document non archivés, voix non enregistrées... et si Eisenstein avait tourné son projet de film prenant *Le Capital* de Marx comme script d'une « méthode », non « pas tant [pour] divulguer un corpus des idées de Marx qu'aider le spectateur à devenir marxiste »⁴ ? Et si Sergueï Paradjanov n'avait pas été censuré et avait réalisé la scène du script *Les Fresques de Kiev*, où « la femme s'assoit sous *L'Infante Marguerite* [de Velasquez] et cache son visage derrière sa main »⁵ ? Et si nous nous mettions à réaliser des *Œuvres* consignées dans l'ouvrage éponyme de l'écrivain-photographe Édouard Levé⁶ ?

Mais encore autant de scripts derrière des œuvres non publiées voire non légendées. Ainsi des dessins de Jack Kirby réalisés en 1978 pour l'adaptation cinématographique *non réalisée* de *Lord of Light* publié par l'auteur de science-fiction Roger Zelazny en 1967. Notons également que les dessins de Vidya Sagar ne comportaient pas de titre avant qu'Otolith Group ne les re-date et ne les renomme pour leur exposition en 2011. À peine croirait-on à la présence d'un auteur ou d'un narrateur, l'ombre d'un autre surgit par-dessous. Par ailleurs *The Secret King in the Empire of Thinking* (pièce sonore de l'exposition), qui décrit ces dessins méconnus de Jack Kirby, montre que les scriptologues ne lisent pas l'avenir dans les entrailles du passé mais relisent le passé au futur. La scriptologie ne s'intéresse donc pas aux œuvres selon des critères de paternité et d'autorité, elle est une science des constellations possibles entre passé et présent, selon des critères de réexposition, de réalisation et de réactualisation historiques. Elle navigue entre les eaux dormantes de l'inachevé et les sables mouvants de l'inédit. La science-fiction n'est pas pour elle un répertoire de mondes oniriques et immémoriaux mais un rapport au temps de l'ordre de l'*invention*, à travers des objets-projets à défaire et à refaire successivement : « combien de Chandigarh rêvés n'auront jamais été construits ? », demande la narratrice par opposition au Chandigarh de Le Corbusier⁷. Ou comment trouver les passages entre l'architecture réelle, l'architecture-maquette, l'architecture-plan et l'architecture-fiction (*Otolith II*). La gravité s'épuisant peu à peu et passant même par la gravité zéro du cosmos, on touche à l'architecture du temps et des événements eux-mêmes : la rencontre à Moscou en 1973 entre Valentina Terechkova, première femme cosmonaute, membre du parti communiste, et Anasuya Gyan-Chand, présidente de la Fédération nationale des femmes indiennes (*Otolith I*). Les scriptologues ne se contentent pas d'exhumer les œuvres non produites mais ils produisent eux-mêmes d'autres œuvres non produites (*à faire*) ; qu'elles soient architecturales ou romanesques elles sont donc toujours politiques. Dès lors le processus à l'œuvre ne se résume pas au principe constructiviste de montage comme collage des hétérogènes, célébration de l'écart et de la discontinuité.

Si la scriptologie reste malgré tout une science des *intervalles*, ils accueillent d'abord les phénomènes d'écriture hiéroglyphique ou chimérique : un masque démoniaque tiré du théâtre Nô japonais et une sculpture d'éléphant hindoue, tous deux consubstantiels dans leur fonction de repose-pieds (ceux du réalisateur-spectre de *Otolith III*) sont soumis à transsubstantiation, l'un *dans* l'autre – entre le masque et l'éléphant s'opère un « calcul » entre des chiffres contenant chacun leur promesse destinée au même futur. Au lieu d'une calculatrice, c'est le vortex

2 Pier Paolo Pasolini, *Appunti per un film sull'India*, 1968, 34 min.

3 « How did you find me, you don't even exist » [...] I want more life Father », voir « Otolith III. Voiceover script », in *Otolith Group, A Long Time Between Suns*, Berlin-New York, Sternberg Press, 2010, p. 63. Précisons ici que les trois « films » d'Otolith Group apparaissent entièrement à l'état de « script pour voix-off » dans ledit ouvrage.

4 Sergueï Eisenstein, « Un film sur *Le Capital* », in Barthélémy Amengual, *Que Viva Eisenstein*, Lausanne, L'âge d'homme, 1980, p. 585. En bon scriptologue Eisenstein remarque aussi « C'est James Joyce qui a développé en littérature la ligne descriptive (figurative) du hiéroglyphe japonais », infra, p. 590.

5 Sergueï Paradjanov, *Sept visions*, Paris, Seuil, 1992, p. 45 [scenarii de six films non réalisés et scénario original de *Sayat-Nova*].

6 Édouard Levé, *Œuvres*, Paris, POL, 2002 [énumération et description de 533 œuvres « dont l'auteur a eu l'idée mais qu'il n'a pas réalisées »].

7 « How many wish Chandigarh had never been built ? », voir « Otolith II. Voiceover script », .., p. 32.

où Otolith Group inscrit ses concepts-chimères. Comme sur la peau de bison des indiens d'Amérique du Nord, inspirant Eisenstein pour son « principe dynamique » de montage, lorsqu'il voit les récits pictographiques qui s'y inscrivent en spirale. Les scriptologues écrivent donc en spirale pour ne pas écrire de manière linéaire, brisant l'écriture alphabétique dont l'Occident s'est prévalu, pour « laisser la porte ouverte à toutes les philosophies possibles »⁸ et « de sorte que la matière des différents chapitres s'offre simultanément sous toutes ses incidences »⁹. Par conséquent chaque éclat de verre qui jaillit du vortex – un visage *actuel* (de chair) se brise sur un visage *virtuel* (de cire), un lieu sans figure (bureau vide) sur une figure sans lieu (un masque) – retrouve un autre éclat qui lui fait écho, avant de s'en défaire et de s'exiler pour chercher d'autres harmonies avec d'autres éclats. Les scriptologues pourraient s'entendre ainsi avec Mallarmé pour qui « l'avenir [...] n'est jamais que l'éclat de ce qui eût dû se produire antérieurement ou près de l'origine »¹⁰. Si nous revoyons à présent *Sans Soleil* que s'est-il passé ? Quelle acoustique des formes fait glisser dans le geste des chatons de porcelaine et à la patte levée (filmé par Chris Marker) celui des poupées divines indoues exhibant leur paume de main (filmé par Otolith Group) ? Les scriptologues savent bien qu'il ne s'agit pas d'en référer à une origine fixe mais plutôt de déborder largement le point de départ comme le point d'arrivée. En ce sens, Chris Marker et Otolith Group sont comme deux escales de ce long voyage sur les ruines du film documentaire, en direction du film d'anticipation, mais sans jamais s'y arrêter vraiment.

Le script est à la fois un texte de droit – certains y questionnent l'authenticité des intentions de l'auteur – et un texte de joie – d'autres y questionnent le gai savoir des œuvres fétiches à leur état prénatal. Croire à notre pouvoir de l'effacer ou le surpasser est un leurre, le script nous surprend de sa *pré-imminence*. Il est toujours à deux doigts de se réaliser, c'est-à-dire qu'il est un roman/essai-en-puissance – plus exactement un film pensable sur un roman laissé à l'état de notes – et non plus un simple prétexte à tournage. Mais cette imminence de la forme marche à contretemps sur des lapses de temps spiralés. En ce sens, réécrire le script n'a aucun sens, et lorsque nous nous y égarons (dans ses spirales) c'est pour mieux cacher la main du script elle-même qui nous guide dans cette réécriture. Nous croyons en déplacer les zones, en dévier les routes, mais en réalité elles ne font que se ré-agencer d'elles-mêmes, telles des forces occultes¹¹. Le script est peut-être écrit mais il n'est pas figé. C'est le tissu palpable d'une image à-venir ou d'un micro-instant arrêté dans l'ondoiement de toutes ses figures-fibres. Lorsque l'on dit d'un roman qu'il est « adapté » au cinéma, on se tromperait de croire que l'opération consiste à transformer le dit roman en un script (puis en un film). En réalité on devrait mieux dire qu'il a été « atomisé » dès lors que ce film n'est que l'étoilement de toutes les voies/voix scriptologiques contenues dans ce roman.

Comme toute science impure la scriptologie a plusieurs visages. Les scriptologues sont à la fois essayistes, astronomes, archivistes, griots, traducteurs, cartographes et joueurs d'échec. Ils sont aussi comme ce passager du métro qui, tombé dans les limbes du sommeil et son tunnel noir, se réveille à une autre station que sa destination. Il (ou elle) voudrait bien que l'automatisme de la machine le ramène à bon port mais il est déjà trop tard pour éviter le royaume du futur antérieur, temps de prédilection des scriptologues. C'est-à-dire entre le futur et l'avant-futur. Mais avant qu'il ait pu se répéter, « lorsque je serai arrivé à ma station je me réveillerai », le trajet qui se présente maintenant à lui est celui d'une mission déjà accomplie, un pays déjà visité. Il invente alors les façons de revenir, bien qu'il n'y ait désormais, sous ses pas, plus que les terres de l'avenir.

8 « Les possibilités du cinéma tiennent à sa capacité de rassembler des documents, de laisser la porte ouverte à toutes les philosophies possibles, de donner des illustrations de la vie, tout au long de la sombre destinée d'un représentant jadis intéressant du fantastique [...], d'un chanteur connu dont le jeu vous donne envie de l'entendre chanter sur scène. » Bertold Brecht, « Moins d'assurance ! », in *Sur le cinéma*, Paris, L'Arche, 1970 [« date probable » : 1926]

9 « [...] il est certain que si quelque procédé permettait de présenter les livres de telle sorte que la matière des différents chapitres s'offre simultanément sous toutes ses incidences, les auteurs et leurs usagers y trouveraient un avantage considérable » Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, p. 130 [note 35]. Réfléchissant encore à la différence entre écriture phonétique/alphabétique et écriture idéogrammatique, Derrida note que « l'écriture [...] est à la parole ce que la Chine est à l'Europe », *infra*, p. 41.

10 Tiré de la note méthodologique de 1895, voir Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, rubrique Proses diverses, Paris, Gallimard (coll. Pléiade), 1989, p. 854-856. On ne manquera pas de remarquer le curieux usage de cette citation chez Julia Kristeva, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 170, où Mallarmé n'y parle plus de l'« avenir » mais de la « littérature » en général. Ou comment distinguer usage scriptologique et falsification.

11 « Et si l'échec du film n'avait rien à voir avec les efforts du réalisateur ? Et si il y avait d'autres forces qui empêcheraient la réalisation du film ? »/« What if the failure of the film had nothing to do with the efforts of the director ? What if they were other forces preventing the realization of the film ? », demande la voix de l'industriel, voir « Otolith III. Voiceover script », *op. cit.*, p. 58.

Exhibition's presentation

Bétonsalon presents the first solo exhibition in France by The Otolith Group, the London-based artist collective founded by Kodwo Eshun and Anjalika Sagar. Concerned with exploring the legacies and potentialities of the essay film, cosmopolitan modernisms, speculative futures and science-fictions, The Otolith Group has developed a multifaceted practice that integrates video and film making, exhibition curation, publication and the elaboration of public platforms.

At the core of the exhibition is *The Otolith Trilogy*, consisting of *Otolith I* (2003), *Otolith II* (2007) and *Otolith III* (2009), each of which considers the potential of specific political and cultural moments to evoke alternative futures. Projected according to a set schedule, these essay-films alternate with assemblages that revisit The Otolith Group's lecture performance *Communists Like Us* (2006), their audio-essay *The Secret King in the Empire of Thinking* (2011) and the work of Marvel comics artist Jack Kirby and artist Vidya Sagar, both of which informed the methodologies of *The Otolith Trilogy*.

These assemblages, designed specially for Bétonsalon, constitute a near-subliminal exhibition that appears and disappears within the scheduled screenings. The folding of a temporary display inside a scenographic proposition opens up new passageways through The Otolith Group's constellation of allusions and references. As an experiment with the conditions of making methods visible and audible, *A Lure a Part Allure Apart* embraces and extends The Group's preoccupation with the disjunctions of temporality and the sciencefictions of the alternative present.

Otolith I is set in the 22nd Century, when humans are no longer able to survive on earth and live in permanent microgravity onboard the International Space Station (ISS). *Otolith I* is narrated by exoanthropologist Dr. Usha Adebaran Sagar, the future descendent of Anjalika Sagar; Adebaran Sagar reconstructs life as it was on earth through her research into the archives of dead media. Staging an encounter between the anger and depression of the 2003 protests against the Coalition of the Willing's invasion of Iraq and the real-life meeting in Moscow, 1973 between cosmonaut Valentina Tereshkova, the first woman to orbit the Earth in 1963 and Anasuya Gyan-Chand, President of the National Federation of Indian Women, *Otolith I* evokes the non-metaphorical weightlessness of alien intimacy.

Again narrated by Dr. Adebaran Sagar, *Otolith II* descends from the agravic environment of the ISS to compare the hypergravic compression of Dharavari, Mumbai's megaslum with the mid-century planned urbanism of Chandigarh. *Otolith II* explores the pressures endured by citizens inhabiting these contrasting and competing versions of the city of tomorrow. Contemporary moments from lives lived in the shadow of Le Corbusier's megastructural complex are juxtaposed with scenes of immaterial labour on the sets of Film City in Mumbai and in sweatshops in Dharavi. *Otolith II* surveys and resurrects the transtemporal fragments of post-Independence modernism via future- invocative alliances between socialist feminism, Nehruvian secular projects and transnational solidarity in order to assemble a present-day zodiac of the possible.

Otolith III inhabits the unrealised potentialities of Satyajit Ray's screenplay for *The Alien*, a film that was never made. Written in 1967, *The Alien* would have been the first science-fiction film to be set in contemporary India. *Otolith III* returns to 1967 to propose an alternative trajectory in which the fictional protagonists of *The Alien* confront Ray and attempt to seize the means of production in order to redeem their unfinished status. Reconfiguring visual and aural sequences from fourteen Ray's films; drawing upon Jack Kirby's visualisations for the unrealised screenplay of Roger Zelazny's novel *Lord of Light* (1967); and informed by the methodology of Pier Paolo Pasolini's *Appunti per un film sull' India* (1968), *Otolith III* coalesces into a 'premake' (an expression borrowed from Chris Marker designating a remake that is completed before the original) of Ray's film.

Scheduled to appear after the projection of *Otolith I*, the first in a series of three assemblages designed for *A Lure a Part Allure Apart* revisits The Otolith Group's *Communists Like Us* (2006). Conceived as notes towards *Otolith II*, *Communists Like Us* arranges a dialogue between Soviet and Maoist delegation photographs of socialist internationalism, the subtitled conversation between activist and philosopher Francis Jeanson and Véronique, his Maoist student, played by Anna Wiazemsky in *La Chinoise* (Jean-Luc Godard, 1967) and compositions by Cornelius Cardew and Ennio Moricone.

The second assemblage, which begins after the conclusion of *Otolith II*, is the audio-essay *The Secret King in the Empire of Thinking* (2011). Narrated by Anjalika Sagar, the essay is a redescription, set in an undated future, of Jack Kirby's 1978 visualisations. Made two years after the release of *Otolith III* in which Kirby's science-fictional illustrations played a substantial role, *The Secret King in the Empire of Thinking* indicates The Group's propensity to revisit their constellation of references so as to invoke the times and spaces of the revenant.

The Secret King in the Empire of Thinking anticipates the third assemblage and proposes the final fold in the spatiotemporality of the exhibition. Appearing after the conclusion of *Otolith III*, a projection announces a commission by The Institute For The Extraterrestrial Cultures in 2014, entitled *Protocol Division, Biohazard Facility For Visitation Sector 7, Quadrant 6, Naxalbari, Bengal*. This institutional fiction has travelled outside its initial appearance in *Otolith III* in order to provide a frame for the works of Jack Kirby and Vidya Sagar, which emerge in two designated areas within the space of Bétonsalon, for the time of this assemblage. Sagar's seven pastels and Kirby's ten photographic prints are co-related with a series of projected numbers, imaginary titles and prospective dates, all of which operate to locate Sagar and Kirby's works within the fictions of the exhibition. By linking delayed memories with anticipated presences and reordering scripts and sounds with images and voices, the scenography of *A Lure A Part Allure Apart* reveals itself to be the infernal cycle of an involuted universe.

Sabotaging the future

By T.J. Demos

Between 2003–9, the Otolith Group – a collaboration founded in 2002 by London-based artists, theorists, and curators Kodwo Eshun and Anjalika Sagar – created the *Otolith Trilogy*, a remarkable series of essay films that engage the uncertain interval between aesthetic and political commitments. Building its films from disparate visual sources, including the film and photo archives of Sagar’s family in India, recordings of scripted events, and live-action documentary footage (such as shots of 2003 anti-war protests in London, and of Mumbai’s megaslums), the group also adds ambient sounds for atmospheric expression and, most important, narrative voiceovers that are at once poetic and analytical, political and subjective. From this filmic assemblage of material diversity – which defines the essay film’s constitutive heterogeneity – the Otolith Group inquires into the disjunctions of temporality, providing investigations founded on the conviction that the deepest engagement with reality necessarily verges on the fictional¹. Proposing something of a temporal deconstruction that folds together past, present and future, the Group opens a route to challenge the current unfolding of globalisation, particularly its outcome presumed to be the result of historical inevitability². Resuscitating the aspirations of socialist collectivism, the Non-Aligned Movement and feminist and postcolonial struggles during the 1960s and 1970s, the group deepens the significance of its early twenty-first century political engagement by establishing lines of continuity with – and, perhaps equally important, significant differences from – those inspiring but now often forgotten historical episodes. On the basis of the Group’s filmic destabilising notion of time, our present emerges as far less certain as it might seem.

–

Otolith I (2003), tells its story from the imagined perspective of Dr. Usha Adebaran Sagar, off-world paleoanthropologist, who, in the year 2103, imagines our conflicted present, a ‘time of ambient fear,’ through the journal of her ancestor Anjalika Sagar, focusing in particular on entries dating from the fraught spring of 2003. Appearing in the film as its unseen narrator, Usha muses on the protests against the American invasion of Iraq, mixing her own speculation with Anjalika’s observations as she explains: it is as if ‘the unprecedented nature’ of the massive global demonstration ‘could through its very unlikeliness turn the inevitable into the possible long enough to alter our fate.’ What would it mean to turn the inevitable into the possible – that is, into the merely possible – as opposed to the foreordained? Rather than resignedly concede that America did in fact invade Iraq, with disastrous results, *Otolith I* projects a subversive charge back into the past.

In its conceptualisation of the ever-unfolding nature of the event, the *Otolith Trilogy* energises what the group – in a creative appropriation of Italian philosopher Giorgio Agamben’s notion of ‘potentialities’– terms ‘past-potential futures,’ a formulation that describes their seeking to reanimate bygone dreams of the future that may never yet have come to pass³. For instance, while ranging over several remarkable intergenerational and cross-cultural convergences, *Otolith I*’s central point of crystallisation is a real-life meeting in 1973 in Moscow between the Russian cosmonaut Valentina Tereshkova, the first woman to travel into outer space, and Sagar’s grandmother, Anasuya Gyan-Chand, who was President of the National Federation of Indian Women. Vintage 16mm footage of cheering women in assembly and of Tereshkova in parades and at official receptions is screened at different speeds, perceptually disrupting time’s seemingly irrevocable continuity. The meeting between Sagar’s grandmother and Tereshkova occurred in the midst of euphoric excitement over space travel, which mirrored burgeoning hopes for Indian socialism and its new era of women’s rights. In bringing these moments back to life, *Otolith I* questions the ostensible failures of past collective struggles by resparking their potential to inspire our political imaginary today.

1 For a brief overview of the history of the essay film, see Nora Alter’s discussion in *Chris Marker* (Chicago: University of Illinois Press, 2006), 17–20.

2 There is a certain affinity here with the historiographic politics of Walter Benjamin, who believed, in the midst of World War II, that ‘to bring about a real state of emergency’ and ‘improve our position in the struggle against Fascism’ it was necessary to obtain a new ‘conception of history.’ See his ‘Theses on the Philosophy of History,’ in *Illuminations*, ed. Hannah Arendt, trans. Harry Zohn (New York: Schocken, 1968), 257. The Otolith Group, in similar fashion, contests the progressivist and linear historical basis of globalisation today.

3 See Giorgio Agamben, *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*, trans. Daniel Heller-Roazen (Stanford: Stanford University Press, 1999).

Consequently, history is shown to be an open ontology, one that can never be fully written⁴. Past events are revealed to be infused with “potentiality,” which names more than the merely possible, as in its irreducibility to the actual; it also designates, for Agamben, the capacity to not not be. Here, in the space of the double negative, potentiality touches actuality, but with a difference: its critical interval represents a source of decisiveness and imagination, in distinction from the robotic gestures of thoughtless habit or automatic reflex. In similar fashion, the ambition of *Otolith I* is to coax the sleeping vitality of former political engagements into present realisation, refusing to let them simply fade away, to not be⁵.

—

In taking up the essay film, the *Otolith Trilogy* reanimates the experimental filmmaking of such diverse predecessors as Black Audio Film Collective, Harun Farocki, Anand Patwardhan, and Chris Marker. A key reference is Marker’s *Sans Soleil* (1983), which investigates ‘two extreme poles of survival’ in Japan and Africa’s Guinea Bissau, disparate geographical contexts juxtaposed by a collection of documentary shots of everyday life, and is presented under a politically poignant and subjective narration delivered by a woman who reads the letters from a friend and traveling filmmaker, the fictitious Sandor Krasna. In addition, Marker’s playfulness with temporality and geography – at one point in *Sans Soleil*, the narrator identifies a volcanic landscape as a possible setting for a science fiction film – and allusions to films never made have played an important role for the formation of the Otolith Group’s films. Also significant for *Otolith I*’s development is Black Audio Film Collective’s *The Last Angel of History* (1995), a quasi-documentary film about the intersection of the futuristic poetics of Afrodiasporic electronic music and science fiction, situated within its own sci-fi tale (in which Eshun appears as one of several commentators). In addition to the legacies of French New Wave film and New German cinema, both Marker’s and Black Audio Film Collective’s films are crucial forerunners to *Otolith I*’s poetic, epistolary framework, its use of a fictional storyteller, and the narrative’s subjective rendering of historical and political judgments.

Acknowledging these practices as further “past-potential futures” – Marker’s in France following the events of May 1968, and Black Audio’s in the years after the race riots in Thatcher’s Britain – deepens the Otolith Group’s engagement by casting their practice into the *longue durée* of transgenerational affiliations (challenging the post-historical claims of the present), while endowing its own forbearers with new critical purchase. Such homages elucidate the group’s historiographical ethics, revealing the reverberating affinities of the Otolith Group’s rhetorical strategies and recovering the living potentiality of still other dreams that would seem to have died decades ago⁶.

Throughout *Otolith I* (and *Otolith II*), space travel serves as a metaphor for temporal disequilibrium (here Marker’s post-apocalyptic film made mostly of still images,

La Jetée (1962), is not too far away). The twenty-two-minute narrative of the first film segues enigmatically from those early shots of anti-war marches in London in 2003 to documentation of Anjalika’s subsequent journey to Tereshkova’s old training camp in Star City, outside Moscow, now refitted for commercial tourism. Taking a parabolic flight aboard a repurposed Russian military aircraft – the kind once used to prepare cosmonauts for space missions – Anjalika is shown entering zero gravity. According to the film, the disorienting, magical images of her sleeping body floating in mid-air foreshadow a coming reality in which human beings will migrate to outer space. Over time, their otoliths – motion-sensing organs in the ears that orient the body to Earth’s gravitational field – will cease to function, effectively exiling *Homo sapiens* from their home planet. This fictional conceit reveals

4 That such a formulation differs radically from earlier notions of photographic representation is made clear when *Otolith*’s notion of the photographic event is compared to André Bazin’s notion of the closed ontology of the photographic image. Enacting a ‘transfer from the thing to its reproduction,’ ‘cinema is objectivity in time,’ Bazin explains; it ‘embalms’ life. See André Bazin, “The Ontology of the Photographic Image,” *Film Quarterly* 13, no. 4 (Summer 1960): 4–9. For a historical contextualization, see Michael Renov, “Introduction: The Truth about Non-Fiction,” in *Theorizing Documentary*, ed. M. Renov (New York: Routledge, 1993), 4, n. 9.

5 In his helpful introduction to Agamben’s *Potentialities*, Heller-Roazen explains that although ‘what is potential can both be and not be,’ it is also ‘capable of not not being and, in this way, of granting the existence of what is actual’ (16, 18). And more: ‘This is why Agamben writes, in an important passage in *Homo Sacer*, that “potentiality and actuality are simply the two faces of the sovereign self-grounding of Being,” and that “at the limit, pure potentiality and pure actuality are indistinguishable.”’ (18).

6 For the 2007 Athens Biennial, the Otolith Group collaborated with Chris Marker to produce *Inner Time of Television*, a project that screened Marker’s *The Owl’s Legacy*, (1989), a rarely seen 13-part television series on the afterlives of Ancient Greece. See The Otolith Group, *Inner Time of Television* (Athens Biennial, 2007). The Otolith Group also organized the recent retrospective of Black Audio Film Collective, which opened in 2007 at Foundation for Art and Creative Technology (FACT) in Liverpool, and edited the catalogue *The Ghosts of Songs: The Film Art of the Black Audio Film Collective, 1982–1998*, ed. Kodwo Eshun and Anjalika Sagar (Liverpool: Liverpool University Press, 2007). In addition, the group is co-curating *Against What, Against Whom?*, a forthcoming exhibition of films by Harun Farocki at London’s Raven Row and Tate Modern in 2009, which will include a substantial catalogue.

the film's stakes in the potentiality of non-linear time: the evolution of human beings into an expatriate species signifies both a release from the gravity of history – that is, from the notion that time progresses implacably in only one direction – and a critical detachment from the present.

To achieve such displacements, the group couches documentary footage in imaginary scenarios, a combination that approximates what for philosopher Jacques Rancière is film's fundamental structure as a complex medium that merges mechanical recording and subjective rendering⁷. Situating the *Otolith Trilogy* within that irreducible hybridity renders the precise division between the actual and the imaginary impossible – or, alternately, shows how truth is reinvented on the basis of fiction⁸. For Rancière, fiction (as from the Latin, *fingere*) means to forge, rather than to feign, and therefore what he appropriately calls 'documentary fiction' reconfigures the real as an effect to be produced, rather than a fact to be understood⁹. 'Documentary fiction,' Rancière contends, 'invents new intrigues with historical documents, and thus it touches hands with the film fable that joins and disjoins – in the relationship between story and character, shot and sequence – the powers of the visible, of speech and of movement'¹⁰. As a result 'we cannot think of "documentary" film as the polar opposite of "fiction" film,' Rancière explains in his chapter dedicated to Marker¹¹. Far from being opposed to fiction, documentary is actually one mode of it, joining – both in continuity and conflict – the "real" (the indexical, contingent elements of recorded footage) and the "fabulated" (the constructed, the edited, the narrative) in cinema. The imagery that results – as in the *Trilogy's* heterogeneous combinations of archival documents, live-action footage, fictional dramatisations, voiceover narration, and diverse sound tracks – represents a radical transformation of the old Platonic opposition between real and representation, between original model and second-order copy. In this way, Rancière argues, 'thoughts and things, exterior and interior, are captured in the same texture, in which the sensible and the intelligible remain undistinguished'¹².

What would it mean to treat the real as an effect to be produced, rather than a fact to be understood? It would not be wrong to say that the *Otolith Trilogy* concerns the construction of memory 'created against the overabundance of information as well as against its absence,' as Rancière writes; only the answer would be incomplete. In defying 'the reign of the informational-present' – that which 'rejects as outside reality everything it cannot assimilate to the homogeneous and indifferent process of its self-presentation' (mass media comes to mind) – such depictions also must resist the stultifying representation of that reality as merely reproduction¹³. The opening lines of *Otolith I* claim, 'There is an excess which neither image nor memory can recover, but for which both stand in. That excess is the event'. That 'event' is not only activated in the film but also sparked in its reception. There, representation becomes a generative force, a heterogeneous assemblage of images and sounds that in disorienting the viewer's perceptions elicits active engagement and interpretive agency¹⁴. This is the politicising effect of 'documentary fiction,' which occurs when the potentiality of film meets the 'emancipated spectator' – that is, the one, according to Rancière, who becomes his or her own storyteller¹⁵. To 'frame the story of a new adventure in a new idiom,' he writes, 'calls for spectators who are active as interpreters, who try to invent their own translation in order to appropriate the story for themselves and make their own story out of it'¹⁶. To become a storyteller, however, does not entail a flight into subjective fancy. Rather, in the case of the *Otolith Trilogy* it represents an engagement with oppositional histories that refuses to accept the post-historical, consensus-based politics forced upon us by those who believe military force brings democracy, that corporate globalization represents equality, and that there is no alternative (to invoke Margaret Thatcher's unforgettable words) to the unfolding of events today.

7 Jacques Rancière, *Film Fables*, trans. Emiliano Battista (Oxford, UK: Berg, 2006), 161: 'Cinema is the combination of the gaze of the artist who decides and the mechanical gaze that records, of constructed images and chance images.'

8 This connects to what Gilles Deleuze calls "the powers of the false," which describes not so much the abandonment of truth but its reinvention as a new post-Enlightenment paradigm of historical and cultural contingency. See Gilles Deleuze "The Powers of the False," in *Cinema 2: The Time Image*, trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta (London: Athlone Press, 1989), 126–155. Rancière dedicates a chapter of *Film Fables* to Deleuze's Cinema books.

9 Rancière, "Documentary Fiction: Marker and the Fiction of Memory," in *Film Fables*, 158.

10 Rancière, "Prologue: A Thwarted Fable," in *Film Fables*, 18.

11 Rancière, "Documentary Fiction...," *Film Fables*, 158.

12 Rancière, "Prologue...," *Film Fables*, 2–3.

13 Rancière, "Documentary Fiction...," *Film Fables*, 158.

14 Also relevant here is Deleuze and Guattari's notion of the event: "An event can be turned around, repressed, co-opted, betrayed, but there still is something there that cannot be outdated. Only renegades would say: it's outdated. But even if the event is ancient, it can never be outdated: it is an opening to the possible. It goes as much inside individuals as in the depths of society." Gilles Deleuze and Félix Guattari, "May '68 Did Not Take Place," in *Two Regimes of Madness: Texts and Interviews 1975–1995*, ed. David Lapoujade, trans. Amy Hodges and Mike Taormina (New York: Semiotext(e), 2006), 233.

15 See Jacques Rancière, "The Emancipated Spectator," *Artforum*, March 2007: 272–280.

16 Rancière, "The Emancipated Spectator," 280.

Continuing the sci-fi premise of *Otolith I*, its sequel, *Otolith II* (2007), hones in on modernity's aftermath in India. Exploring the country's legacy of twentieth-century utopian projects, situated in the failures of present-day urbanism and in the conflicts between the traditional manufacturing economy and the emerging conditions of immaterial labour, the investigation continues as viewed through the eyes of Anjalika's descendant Dr. Usha Adebaran Sagar, whose narration is set within this forty-nine minute essay film. Juxtaposing scenes of contemporary Chandigarh – Corbusier's planned city and symbol of Nehru's secular rationalism – and Mumbai's Dharavi, the city's contemporary megalum, *Otolith II* nonetheless avoids telling the expected tale of modernity's progressive breakdown. Rather, current-day India prefigures both a coming planetary impoverishment as well as a model of creative survival within informal architectures and adaptive urban living.

The film commences with Usha's observation that 'It is the age of human capital,' as shots of old textile mills, decaying warehouses bathed in speckled light, and dilapidated postindustrial sites are joined with footage of urban construction projects, as we learn the significance of Usha's insight: 'most of the mills were bulldozed to make way for malls. A few became film sets.' The process has by no means been smooth or painless. Real estate has not only consumed space, but also bodies, as 'the rights of the urban poor became a new source of wealth,' as she observes. During the near-future, the pressure of urban density will only intensify: 'Between 2050 and 2060, Earth's population reached its maximum growth of 10 to 10.5 billion,' Usha recounts. '95% of this occurred in the cities of the South.' The coming architecture can already be glimpsed in Bombay's precarious slum architecture, its corrugated roofs and plastic walls forming tightly grouped shanties packed with people, which *Otolith II* ominously depicts in expansive pans¹⁷.

Within these uneven geographies, where industrial mills give way to postmodern malls surrounded by sprawling megalums, a further site of conflict is the competing economies of labour in postcolonial India of the last two decades, divided between manual manufacture and the emergent service economy and entertainment sector. The film includes shots of Mumbai workers making handmade commodities such as leather wallets and ceramic dishware with meticulous care, as depictions of sewing and domestic work are juxtaposed with scenes portraying the production of slick television advertisements, including at one point a mise-en-scène of red London telephone boxes, appearing as strangely marooned in the West coast Indian city. Posed against images of empty factory sites, the film suggests manufacture's last gasp amidst the marketing techniques of immaterial production, which revolves around the production of affects and desires, rather than of material objects¹⁸. Viewing these scenes, Usha is reminded of Tarkovsky's 1979 film *Stalker*, in which a post-industrial area is haunted by a mysterious energy purportedly resulting from an alien spaceship landing; she notes that 'the Zone was his attempt to map the slow death of labour.' That slow death is palpable here, where the barren factories suggest industrial ruins, a cemetery for industrial workers' bygone days.

These urban transformations are then juxtaposed against past dreams that, in the face of the sprawling slums and the slow death of labour, appear to have aborted their utopian promise. The film cycles through a series of photographs of Anasuya's that depict representatives of the National Federation of Indian Women visiting their counterparts in Moscow, complementing *Otolith I*'s selective revelation of the Sagar family's archive. Adding to these sanguine images of socialist internationalism, the film includes current-day shots of Chandigarh's mid-twentieth century and now-worn governmental buildings. Hulking sweeps of concrete dominate the natural environment, even as the creeping greenery enacts its revenge by taking root wherever possible. 'One morning in 1955, people woke up to find themselves living in someone else's utopia,' Usha reports, and then wonders aloud, 'how many wish Chandigarh had never been built?' It is striking that in *Otolith II* there is no sign of any social movement today comparable to the hopefulness of the twentieth century's Non-Aligned Movement, Nehruvian modernisation, or India's socialist-feminist struggle. Not only have modernist utopias seemingly met their end; the very imaginative power that once inspired them has also apparently dissipated. Nevertheless, the film constitutes an optimism, which resides in its resurrection of erstwhile dreams of collective solidarity, utopian architecture, and emancipatory politics, which despite all indications to the contrary cast a shadow of dormant possibility on the present.

17 On the proliferation of slums worldwide, and with frequent discussion of Bombay's urban context, see Mike Davis, *Planet of Slums* (London: Verso, 2006), which informs Usha's statistics.

18 A central reference here is Maurizio Lazzarato, "Immaterial Labor," in *Radical Thought in Italy: A Potential Politics*, ed. Paolo Virno and Michael Hardt (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996).

The last film of the *Trilogy*, *Otolith III* (2009) deviates from the first two, in that, rather than being structured by a futuristic inquiry into the history of our present from the perspective of Dr. Usha, it represents an investigation into the specific instance of *The Alien*, an unmade science-fiction film by famed Bengali filmmaker Satyajit Ray. While it introduces a new thematic, the film nonetheless continues and deepens the *Trilogy's* consciousness of cinema history, and its subject was in fact announced in *Otolith II*, when Usha mused, 'why do Indian artists produce so little science fiction?' Ray wrote the screenplay for *The Alien* in 1967, according to which, Usha explains, 'the alien is a small humanoid creature whose spaceship splashes down in a Bengali village far from the metropolis.' The premise of *Otolith III* is to create a "premake" of that unmade film, reanimating a cinematic concept marooned in history¹⁹. According to its scenario, four of Ray's principal protagonists – the Boy, the Industrialist, the Journalist, and the Engineer – attempt to locate their director, then cast their own characters from a range of figures appearing in disparate source footage, and at long last complete the film. Having managed to escape from the original screenplay, they exist as wandering possibilities in *Otolith III*, heard but not seen, and are narrated by different voices during the film, its four sections dedicated to each of the characters. In its course, the film yields an imaginative investigation into the position of science fiction in India's history during the era of cold war tensions – a science fiction charged with psychoanalytic and existential complexity and insight – and is carried out, once again, via a creative staging of the filmic event – here constructed by an innovative modeling of "symbolic montage" that continues the group's investigations into non-synchronous temporality²⁰.

As the Industrialist – out of time and out of place – travels through contemporary London looking for non-actors who can play the roles of his friends, an expansive image repertoire unfolds, comprised of black and white shots from Ray's remarkable filmic oeuvre (some 14 films are credited at the film's end), complemented with both black-and-white rushes from *Alienation*, a cine-portrait of London that the artist Vidya Sagar, Anjalika's father, made in 1967, and live-action colour footage of contemporary London. The outcome is a provisional work of unrealised films, which, modeled on Pasolini's notebook films of 1960s – including notably *Appunti per un film sull'India* (1968) – offers an exemplar of spontaneity and improvisation, potentiality and definitive unfinishedness, which reads in utter contrast to both the traditional pedagogical nature of documentary and the unitary style and conventional narrative framework of Hollywood and Bollywood films. Adding to this filmic heterogeneity are shots of the futuristic set designs of a space-age metropolis by comic-book artist Jack Kirby, its images designed to accompany Barry Geller's screenplay for the unmade film *Lord of Light*, itself based on the epic 1967 science fiction novel by Roger Zelazny. Selectively incorporating each of these sources, *Otolith III* gathers a veritable panoply of instances of visual culture from 1967-68, which functions as the material for its premake.

The characters of *Otolith III* operate in a world of region codes, which are frequently cited in the dialogue (e.g. 'region 2 protected') and refer to their inhabiting a digital, copyrighted environment, as if it were structured by a class-based hierarchy and system of access. This virtual landscape allegorises, on the one hand, our contemporary striated geographies composed of restricted borders that guard against alien threats, which provides the framework for the current geopolitics of post-globalisation – an era of terrorism, resurgent nationalism, and militarised checkpoints that contests earlier celebrations of the ostensibly fluid terrain of the post-national world. In addition, the environment implies a futuristic dystopia reminiscent of the 1982 American sci-fi film *Blade Runner*. Indeed, *Otolith III's* characters – existing as errant potentialities – repeatedly convey their attempts to 'meet their maker,' the director, and here the film recalls *Blade Runner's* cyborg "replicants" (based on Philip K. Dick's 1968 novel, *Do Androids Dream of Electric Sheep?*) who similarly seek out their creator to gain more life. With *Otolith III*, however, subtle differences arise with each repetition of the encounter – once, the characters laugh, doubting if the director could ever know what it's like to dream of luminosity; at a later point, they accuse him of turning them into his guinea pigs. But as the director Ray died in 1992, this scenario too forms another trajectory into an imagined past. By re-engaging science fiction the Otolith Group puts it to task as a way not only to criticise present reality – a world ever threatened by the mounting pressure of illegal aliens exploited by fear-mongering nationalists – but also to re-invent that hostile world on the basis of co-belonging and friendship. Referring to the present time of Ray's

19 On the history of its incompleteness, see Satyajit Ray, *Ordeals of The Alien*, online at: www.satyajitrayworld.com/raysfilmography/unmaderay.aspx (consulted September, 2009). Eshun explained to me that the concept of the "premake" was sparked by Chris Marker's idea for a series of fictional film posters that would announce the subsequent releases of future films (e.g. *Hiroshima mon amour*, announced by a 1922 poster portraying Greta Garbo and Sessue Hayakawa).

20 Another influential precursor for the Otolith Group in this regard is the late British science-fiction writer J.G. Ballard, who dignified science fiction as a literary art invested with the capacity to merge the present, past and future, and thereby to open up hidden realities of human psychology, technology, and culture.

The Alien, that would-be film was in fact already posed against its Cold War context, an era when geopolitics was played out via science fiction, with the enemy (usually the USSR) portrayed as evil aliens (appropriately, *Stalker's* "Zone" is invoked once more, this time implicating a haunted geography of fear). Ray's creative intervention was to reposition the alien as friend, thereby giving rise to a new fictional paradigm in which the self opens onto difference empathically, which was meant to reconfigure the sensible world by replacing destructive antagonism with mimetic affinity. Even while *Otolith III's* characters mount a critique of Ray, claiming that his 'cinema of friendship' – which saw one realization in Steven Spielberg's 1982 film *E.T.: The Extraterrestrial*, whose conditions of possibility owe to Ray's screenplay – failed to shift the terms of the "time of enemies" that defines much of international relations, viewers are invited to identify with its characters – who use first-person pronouns like "I," "we," and "me," easily taken up by the audience – as they see themselves in a range of possible bodies, forming mobile identifications located in the historical films of Ray and Sagar, as well as in contemporary footage of London's streets. The result is a radical, social reorientation, as much from the perspective of the late 1960s – given the antagonistic context of the intensifying war in Vietnam, as well as, in South Asia, the mounting pressure of Bangladeshi nationalism leading to the coming violent secession from Pakistan – as from today's period defined by increasing xenophobia and resurgent nationalism.

Ray's paradigm of alien-as-friend is, finally, creatively taken up by *Otolith III* via a reconceptualisation of the structure of montage. Rather than inciting the shock of 'dialectical montage,' which stresses the disjunctive representational cut that, according to Rancière, 'invests chaotic power in the creation of little machineries of the heterogeneous,' the Group's film creatively builds on what the philosopher terms 'symbolic montage.' According to this latter formulation, 'elements that are foreign to one another... establish a familiarity, an occasional analogy, attesting to a more fundamental relationship of co-belonging, a shared world where heterogeneous elements are caught up in the same essential fabric, and are therefore always open to being assembled in accordance with the fraternity of a new metaphor.'²¹ Consequently, the final film of the *Otolith Trilogy* reaffirms the model of film-as-event as an open ontology, that is, one posed here against the industry of "cinema." As the Industrialist observes, 'Cinema takes the side of the image against the honour of the event,' and by doing so, 'it nearly destroyed us. It will kill me if I let it.' It is against that eventuality that *Otolith III* – and indeed the *Trilogy* as a whole – is posed, which lends credence to its quest to find a way to carry out a 'creative sabotage of the future,' as voiced by the Industrialist²². Such an intervention is necessary because if the image is understood as a totalising representation – in other words, a submission to the oppressive 'reign of the informational present,' to the belief that nothing exists beyond the image, or indeed can be produced from it – then what hope can there be for art and politics? What would it take, then, to creatively sabotage – and thereby rescue the future, saving it from the clutches of those who totalize the image? The answer comes in a moment of earnest vulnerability and collaborative spirit voiced by one of *Otolith III*'s characters, who at the film's conclusion seems to speak for all at a time when basic survival is under threat: 'I will need my friends. We will need each other'²³.

This essay was originally published in The Otolith Group (ed.), *A Long Time Between Suns*, New York/Berlin: Sternberg Press, 2009.

21 Jacques Rancière, *The Future of the Image*, trans. Gregory Elliott (London: Verso, 2007), 56–57. Rancière's notion of 'symbolic montage' recalls Walter Benjamin's concept of the 'mimetic faculty,' which, written on the eve of World War II, expresses 'non-sensuous similarities' between subjects and objects. In producing affinity, it evokes a mystical and primordial

22 The phrase is indebted to the sociologist Melinda Cooper, who writes: 'In the face of a politics that prefers to work in the speculative tense, what is called for is something like a creative sabotage of the future; a pragmatics of pre-emptive resistance capable of actualising the future outside of the police-able boundaries of property right. This is an abstract formula for resistance that applies to such diverse questions as the capitalization of health and old age insurance; biological patents of all kinds; and even the commercialization of the "elements", from privatized water to tradeable pollution rights and environmental catastrophe bonds.' See Melinda Cooper, "Preempting Emergence: The Biological Turn in the War on Terror," in *Life as Surplus: Biotechnology and Capitalism in the Neoliberal Era* (Seattle: University of Washington Press, 2008), 99. Thanks to the Otolith Group for this reference.

23 Another, related solution is presented in the Otolith Group's film *Nervus Rerum* 2008, which engages the strategy of opacity in relation to the imaging of the Jenin refugee camp. On this, see my essay "The Right to Opacity: On The Otolith Group's *Nervus Rerum*," October 129 (Summer 2009) and in the same issue, The Otolith Group and Irmgard Emmelhainz, "A Dialogue on *Nervus Rerum*."

Notes on scriptology

By Morad Montazami

Initial hypothesis:

Despite appearances, *Otolith Group* does not really make films. They are more like *programmes*, in both the political and *computing* senses of this word. Political, but not in the sense that they strive on behalf of an ideology or hope to persuade, rather that the linked and separated ‘operations’ of *saying* and *showing*, *reading* and *editing*, invite us to rethink them as such. That is to say, as underpinned by the politics of the voice (who is speaking?), of the face (who do we see?), of the frame (what are our limits?), of rhythm (how do we move around?). Computer science, but not because these operations are governed by the autonomy of a pure and simple machine, rather because they order the treatment of knowledge, (un)known and stored (even dead) with an eye for its own updates and rerouting. As well as the aforementioned operations, it is necessary to add those of remembrance and of the promise, or the ‘tick-tock’ of the oscillating needle on the dashboard of history. The result is, if not quite pure films, then potential films-in-the-making or film-diagrams: where things are traced, transcribed, paced around and invented at the same time. How should this endless voyage be interpreted (Mumbai, London, Moscow, the milky way...), where each of the ports of call inspire us at once to start writing a book and to search for all the books that could indeed have been written if their author stopped there? Can we conceive of a science that would pay as much attention to the ways of predicting, of planning, of imagining as to those of archiving, of re-reading and linking together, a science that transforms texts into images of the future and images into texts of the past? Defining itself at the margins of all the mediums – cinema, literature, theatre, drawing, poetry – and rather generating the passages in-between them, it would therefore take the *script* as a complex system of its questionings and its experiments. This science would be called ‘scriptology’¹.

–

Continuous notes:

Not only is *Otolith III* not a film, it is at least 99 films at the same time. Traversed by a cyclone of heterogeneous sources (archival images, picture shots, documents, newsreel, etc.) of which it makes itself the vortex, it never rejects the residual scraps into the blacklists of cinema history. Rather, it searches to regenerate itself within these lists themselves, from which it exhumes figures and themes in *exile*. There is the noise of drumbeats and the ringing of bells, hurtling down on the images, refracted in an echo of those that Chris Marker sounded in the voyages of *Sans Soleil* (1982) in Cape Verde and in Tokyo. Noises ‘exiled’ in *Otolith III*, which in turn refract the echo, but not in the inverse direction. Scriptology is less interested in citations and intertextuality than in echoes and acoustics. It does not consider the noise to be a surplus of informational content (or of music) but as a potential space of trajectory for these figures bouncing from exile to exile. The drums and the bells therefore prefer to exile themselves again, elsewhere, to India. The voyage continues: scriptology does not aim to dive back into the history of cinema in order to start things up again according to the same idea. Cinema is no more than one of the destinations where it looks for archeo-motor forms (a line traced on paper or shimmering in a cup of coffee) that give birth to ideas before they are materialised in objects (‘premake’). What interests scriptologists when filming a film set (*Otolith II*) is not to capture and show the ‘tricks’ of cinema, through which the artificial nature of the spectacle or the compromise with reality are revealed. It is rather to show objects coming alive in contact with bodies fascinated by their power of attraction and which co-exist with these bodies in a necessarily *futurist* space-time, where the frontiers of the human and the non-human, the spiritual and the rational, are radically frustrated.

“Call it a premake”, the voice-over clarifies, speaking of *Otolith III*, which sees itself as a film neither about nor based on the Indian film director Satyajit Ray (as Shyan Benegal made in 1984 with *Satyajit Ray, the Filmmaker* which also feeds into the vortex). The thirteen films made by Satyajit Ray cited in the closing credits and used as archival material² during these 49 minutes serve a scriptology that paces up and down his *unmade* (or virtual) film, *The Alien*. A film that would have begun with the landing of a spaceship in Bengal and would have featured five characters: the director, the engineer, the industrialist, the journalist and the boy. Thus these paper beings are

¹ NB: Any resemblance to an existing science that may have the aim of studying orthography or the graphology of ancient texts would only be accidental.

² We should note the equally important role of another film, *Alienation* by Vidya Sagar (1967) amongst the archival images used in *Otolith III*.

resuscitated in *Otolith III* ; like sleepwalking scenarios giving rise to different narrative voices that inquire into their possible reincarnation today in the streets of London. We remember Pasolini at the banks of the Ganges, pointing his wandering camera on the possible faces of his own immersion, for his 'notebook' on 'a film about a film about India'³ (both an existing and a future film). The ventriloquists of *Otolith III* have a momentary right of death and power of voicing over their ghosts: the director asks the boy: "How did you find me? You don't even exist" and the latter responds "I want more life, Father"⁴. The scriptologists are not interested in the roles of actors; they pace through the works of other authors in order to awaken the ghosts that they imagined and thus bring them to dance on a different floor. But most of all in order to dissect the ghosts themselves, far from any identity or culture, to touch the multiplicity that haunts them – a ghost is inhabited by other ghosts – the hybridity that makes them vibrate – and this with even more success if they have remained with the authors at the gestation stage : an unmade film, an unarchived document, an unrecorded voice... what if Eisenstein had achieved his project of a film that took Marx's *Capital* as a script of a 'method', not 'not so much [in order to] disclose the body of Marx's ideas as to help the spectator become a Marxist'⁵? And if Sergei Paradjanov had not been censored and had made that scene of his script *Kyiv Frescoes*, in which 'the woman sits down below the *Infanta Margarita* [by Velazquez] and hides her face behind her hand'⁶? And what if we decided to make some *Works* recorded in the eponymous book of the writer-photographer Édouard Levé⁷?

But there are just as many scripts behind unpublished or even uncaptioned works. Such as the drawings by Jack Kirby *made* in 1978 for the *unmade* cinematic adaptation of *Lord of Light* published by the science-fiction author Roger Zelazny in 1967. Let us also note that the drawings by Vidya Sagar did not have a title, until the Otolith Group re-dated them and renamed them for their exhibition in 2011. Just as we begin to believe in the presence of an author or a narrator, the shadow of another one springs up beneath it. Moreover, *The Secret King in the Empire of Thinking* (the sound piece in the exhibition), which describes these unknown drawings by Jack Kirby, shows that scriptologists do not read the future in the entrails of the past, but re-read the past to the future. Scriptology is not therefore interested in works according to the criteria of paternity or of authority; it is a science of possible constellations between the past and the present, according to the criteria of historical re-exhibition, realisation and updating. It navigates between the still waters of the incomplete and the shifting sands of the unreleased. For scriptology, science fiction is not a repertoire of dreamlike and immemorial worlds but a relationship to time in the order of *invention*, through objects-projects to be unmade and remade successively: 'How many wish Chandigarh had never been built?' the narrator asks, as opposed to Le Corbusier's Chandigarh⁸. Or how to find the passages between real architecture, architecture-mock-up, architecture-plan and architecture-fiction (*Otolith II*). Gravity slowly weakening, passing through the zero gravity of the cosmos, we come to the architecture of time and of events themselves: the meeting in Moscow in 1973 between Valentina Tereshkova, the first female cosmonaut, a member of the Communist Party, and Anasuya Gyan-Chand, the president of the National Federation of Indian Women (*Otolith I*). Scriptologists are not content to merely exhume works that remained unproduced; they themselves produce other unproduced works (*to-be-made*). Whether they may be architectural or literary, they therefore are political. The process engaged does not therefore come down to the constructivist principle of montage as a collage of heterogeneous elements, a celebration of gap and of discontinuity.

If scriptology nevertheless remains a science of *intervals*, then they accommodate first and foremost the phenomena of hieroglyphic or chimerical writing: a demonic mask drawn from Japanese Nô theatre and a Hindu elephant sculpture, both consubstantial in their function as foot-stools (those of the director-ghost of *Otolith III*), are submitted to a process of transubstantiation, one *into* the other – between the mask and the elephant, a 'calculation' operates, between the numbers that each contain a fateful promise to the same future. Instead of a calculator, it is the vortex

3 Pier Paolo Pasolini, *Appunti per un film sull'India*, 1968, 34 min.

4 "How did you find me, you don't even exist" [...] "I want more life Father", see "Otolith III. Voiceover script", in *Otolith Group, A Long Time Between Suns*, Berlin-New York, Sternberg Press, 2010, p. 63. It should be noted here that the three "films" by Otolith Group appear in their entirety in the form of "Voiceover scripts" in the aforementioned book.

5 Sergei Eisenstein, "Un film sur *Le Capital*", in Barthélémy Amengual, *Que Viva Eisenstein*, Lausanne, L'âge d'homme, 1980, p. 585. As a scriptologist, Eisenstein also remarks, "It was James Joyce who developed in literature the descriptive (figurative) line of the Japanese hieroglyph.", *infra*, p. 590.

6 Sergei Paradjanov, *Sept visions*, Paris, Seuil, 1992, p. 45 [scripts of six unmade films and the original script for Sayat-Nova].

7 Édouard Levé, *Œuvres*, Paris, POL, 2002 [enumeration and description of 533 works "which the author thought up, but which he did not made"].

8 See "Otolith II. Voiceover script", *op. cit.*, p. 32.

where the Otolith Group inscribes its concepts-chimeras. Like on the bison hide of the North American Indians, which were the inspiration behind Eisenstein's 'dynamic principal' of montage, after he saw there the pictographic stories inscribed in a spiral. The scriptologists therefore write in a spiral in order to not write in a linear fashion, breaking the alphabetic writing that the West claimed for itself ; in order to 'leave the door open to all possible philosophies'⁹ and 'in such a way that the content of different chapters is simultaneously available in all its incidences'¹⁰. Consequently, every splinter of glass that bursts from the vortex – an *actual* face (of flesh) shatters against a *virtual* face (of wax), a place without any figures (an empty office) against a figure without a place (a mask) – finds another splinter that echoes it, before detaching itself from it and going into exile to search for other harmonies with other splinters. The scriptologists might thus get along with Mallarmé, for whom 'the future [...] is never anything but the sparkle of that which should have happened previously or near the beginning'¹¹. If we now watch *Sans Soleil* once again, what has happened? What acoustic of forms makes the gesture of the porcelain kittens with the raised paws (filmed by Chris Marker) slip into that of divine Hindu dolls showing the palms of their hands (filmed by Otolith Group)? The scriptologists know very well that it is not a case of referring to a fixed origin, but rather of overflowing both the point of departure and the point of arrival. In this sense, Chris Marker and The Otolith Group are like two ports of call of this long voyage through the ruins of documentary film, in the direction of anticipation film, but without ever truly stopping there.

A script is at once both a text of rights – certain people question the authenticity of the intentions of the author in it – and a text of joy – others question the *gai savoir* of fetish-works in their prenatal state. Believing in our power to erase it or surpass it is an illusion; the script surprises us in its *pre-imminence*. It is always two fingers away from being realised, in other words it is a novel/essay-in-the-making – more accurately an imaginable film from a novel left at the stage of notes – and no more a simple pretext for filming. But this imminence of form marches out of step within spiralled lapses of time. In this sense, re-writing the script makes no sense, and when we find ourselves lost (in these spirals) it is in order to better hide the hand of the script itself, that guides us in this re-writing. We believe that we are moving its zones, deviating its routes, but in reality all they are doing is rearranging themselves, as if by occult forces¹². The script is perhaps written, but it is not fixed. It is the palpable fabric of an image to come, or a micro-moment paused in the undulation of all its figures-fibres. When we say of a novel that it has been 'adapted' for the cinema, we would be mistaken to believe that the operation consists in transforming the said novel into a script (and then into a film). In reality it would be better to say that it has been "atomised", insofar as this film is but the astronomical crossroads of all the scriptological paths/voices contained in this novel.

Like any impure science, scriptology has several faces. Scriptologists are at once essayists, astronomers, archivists, griots, translators, cartographers and chess-players. They are also like that passenger in the subway who, falling into the limbo of sleep and its black tunnel, awakes at a station other than his destination. He (or she) would very much like the automatism of the machine to bring him back to the correct stop but it is already too late to avoid the realm of the future perfect, a tense beloved by scriptologists. In other words, between the future and the avant-future. But before he is able to repeat to himself 'when I will have arrived at the station, I will wake up', his journey now looks like an already accomplished mission or an already visited country. He therefore invents other ways of going back, even though from now on there will be nothing, beneath his feet, other than the lands of the future.

9 "The possibilities of cinema lie in its capacity to gather together documents, to leave the door open to all possible philosophies, to give illustrations of life, throughout the dark fate of a representative of the fantastical that was one interesting [...] of a famous singer, the playing of whom makes you want to hear him sing on the stage." Bertold Brecht, "Moins d'assurance !", in *Sur le cinéma*, Paris, L'Arche, 1970 ["probable date":1926].

10 " [...] it is certain that is a particular procedure allowed us to present books in such a way that the content of different chapters is simultaneously available in all its incidences, authors and their users would find considerable advantages in it." Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, p. 130 [note 35]. Thinking again about the difference between phonetic/alphabetic writing and ideogrammatic writing, Derrida notes that "writing [...] is to speech what China is to Europe", *infra*, p. 41.

11 Taken from the methodological note of 1895, see Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, section Proses diverses, Paris, Gallimard (coll. Pléiade), 1989, p. 854-856. Note also the curious use of this quotation by Julia Kristeva, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 170, where Mallarmé is not longer speaking about the "future" but about "literature" in general. Or how to distinguish scriptology from falsification.

12 "What if the failure of the film had nothing to do with the efforts of the director ? What if they were other forces preventing the realization of the film?", asks the voice of the industrialist, see "Otolith III. Voiceover script", *op. cit.*, p. 58.

INFOS PRATIQUES / PRACTICAL INFO

Bétonsalon
Centre d'art et de recherche
9 esplanade Pierre Vidal-Naquet
Rez-de-Chaussée de la Halle aux Farines
75013 Paris
Métro ligne / line 14, RER C Station Bibliothèque François
Mitterrand

Entrée gratuite / free entrance
Ouvert mardi - samedi / 11h-19h
Open Tuesday - Saturday / 11am-7pm

info@betonsalon.net
+33 (0)1.45.84.17.56
www.betonsalon.net

Adresse postale / Postal address
37 boulevard Ornano
75018 Paris

EQUIPE / TEAM

Mélanie Bouteloup, directrice / director
Anna Colin, directrice associée / associate director
Flora Katz, chargée des relations extérieures / exterior
relations coordinator
Agnès Noël, chargée des projets pédagogiques / education
coordinator
Bertrand Riou, stagiaire / intern

CONSEIL D'ADMINISTRATION / ADVISORY BOARD

Cyril Dietrich, artiste / artist
Bernard Blistène, directeur du développement culturel du Centre
Pompidou / director of cultural department of Centre Pompidou
Paolo Codeluppi, photographe / photograph
Marie Cozette, directrice du / director of centre d'art La Synagogue de
Delme
Laurent Le Bon, directeur du / director of Centre Pompidou- Metz
Marc Maier, enseignant chercheur de / researcher at Université Paris
Diderot

Nous remercions chaleureusement/We warmly thank : les artistes/the artists, Elizaveta Butakova, Hiuwai Chu, T.J. Demos, Barry Geller, Victor Holl, Roc Jiménez de Cisneros, Adam Jones, Lily Keal, Gil Leung, Morad Montazami, Patricia Quesada, Vidya Sagar, Louise Shelley et/and Stéphane Surprenant.

Bétonsalon bénéficie du soutien de /is supported by: Ville de Paris, Département de Paris, Université Paris Diderot, Direction régionale des affaires culturelles d'Ile-de-France - Ministère de la Culture et de la Communication, Direction régionale Jeunesse et Sports et Cohésion Sociale, Conseil régional d'Ile-de-France, Hiscox et Leroy Merlin (Quai d'Ivry).



Bétonsalon est membre de / is a member of: tram, réseau art
contemporain Paris/Île-de-France



Partenaires médias /
media partners



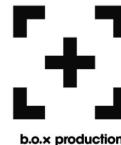
Partenaires événement /
events' partners



Cette exposition est réalisée avec le soutien de Fluxus, fonds
francobritannique pour l'art contemporain / Supported by
Fluxus, a Franco-British Fund for Contemporary Art



En partenariat avec / in partnership with:



PUBLICATION

Traductions / translations : Elizaveta Boutakova et/and
Stéphane Surprenant
Impression : Corlet Imprimeur S.A.
Tous droits réservés/copyright: Bétonsalon

Légendes (couverture) / captions (cover):
Images: Still from *Otolith III*, 2009. Courtesy The Otolith Group.
Text: Excerpt from the script of *Otolith I*, 2003.



The human neurovestibular system is severely compromised by sustained periods in microgravity. The otoliths – the part of the inner ear that senses tilt – are especially affected.

Faced with lack of stimulation of the otoliths in the ear's semicircular canal, the saccule and the utricle begin to expand.

In the course of the five missions to the International Space Station carried out between 2009 and 2070, the deformation of the otoliths during foetal development prevented newly born children from learning to manage Earth's gravity.

Prolonged duration in microgravity has led to a bifurcation in hominisation. Microgravity has evolved a new human species.

We are better suited to space than gravic humans could ever be; but we are unable to survive conditions on Earth.

Earth is out of bounds for us now; it remains a planet accessible only through media.

Notes from report on human adaptation to permanent agravic habitation as presented to the International Space Station Institute of Exoanthropology.

Dr. Usha Adebaran Sagar.

24.10.2103

Intertile

NOWHERE GROUND

v/o For us, there is no memory without image.

And no image without memory.

Image is the matter of memory.

There is an excess which neither image nor memory can recover – but for which both stand in.

That excess is the event.

History.

pause

I sift ageing media from the tense present of the last century.

Looking for the critical points.

The thresholds.

Searching for moments of becoming that can tell me how they became us.

Taking notes from my research into what we once were.

And what we now are.

Above their earth, tarmac.

Above their pavements, soles, moved by bodies.

Below the jet trails, treelines, aerials, pylons, rooftops.

As above, so below: they belong to a vertical world, grounded by a gravitational field.

It is their base and their summit.

Without it, they lose everything.

They become new creatures.

pause

Which of them realises that everything could be lost?

He, marching towards a destiny that will elude him?

Or her, pensive in the midst of potential?

She knows this vertical energy they call protest will come to nothing.

pause

And this knowledge haunts her.

It sets her apart from crowds and from power.

Two months later, she will leave for Moscow to begin research into conditions for life.

Research that will lead to another state.

Another gravity.

pause

She wrote of her grandmother:

Her admiration for the Russian space program never waned.

She followed each mission with the enthusiasm history reserves for its modernists.

During the cold war, orbital space became the new military theatre.