



Silvia Maglioni et Graeme Thomson, *Dark Matter Cinema Tarot*, « Lecture 1 : Allons-nous sortir de l'État d'urgence ? », 2016. Courtesy les artistes

common

infra/ctions

Entre les choses et les mots, les images et les mots, entre deux langues, entre deux images, entre une parole et un mot écrit, entre un son et un mot, il faut creuser. Et rendre plastique. Dans l'espace de la traduction, de la conversation, du sommeil, du montage et de la carte, Silvia Maglioni et Graeme Thomson tissent de nouvelles circulations qui provoquent des mutations des champs de signification. De celles qui ne peuvent avoir lieu que si l'on observe au plus près le site d'émergence d'une forme, soit de l'infra (d'où le titre de leur résidence « common infra/ctions »). Que si l'on habite la membrane de transformation des perceptions, qu'on se rend attentif aux vibrations environnantes habituellement imperceptibles et qu'on gonfle nos yeux de visions. Cela passe par un abandon de soi, qui n'a d'égal que l'effort de déconstruction de ce qui a fait advenir nos réflexes langagiers et architecturé nos manières de percevoir. Cela passe aussi par un peuplement des paradoxes, comme celui d'un faire de la non-réalisation, parce qu'il est un potentiel plutôt qu'un état figé et qu'il demeure ainsi toujours ouvert à nos projections, ou encore celui de l'effondrement de la subjectivité, pour y inventer de nouvelles formes de vie. Les expériences esthétiques que proposent Silvia Maglioni et Graeme Thomson sont à la fois éminemment intimes et collectives. Ou, disons le autrement : leur pratique nous fait réaliser combien la formation d'une communauté est inextricable d'une transformation individuelle. Dont acte. Leur résidence, démarrée aux Laboratoires d'Aubervilliers en novembre 2015, ne s'est pas cantonnée aux bordures de leur propre projet mais a évolué en lien avec les activités et la vie des Laboratoires, prenant une part active au programme de recherche « Psychotropification de la société », participant aux ateliers de lectures, et y fabriquant une carte collective qui puisse rendre compte des liens établis entre les notions progressivement explorées. Ils ont aussi présenté et performé autour, lors de l'événement final du Printemps des Laboratoires leur « film naufrage » *Disappear One* - produit avec la participation du groupe de recherche Presque Ruines ainsi que de la compagnie théâtrale brésilienne Ueinzz qui, pendant 20 ans, a mené un projet schizoscénique, « des répétitions de théâtre continues conçues comme une manière de soigner ». Tandis que dans les toilettes de notre institution culturelle se répétait en boucle « À ton âge un chagrin est vite passé », issu d'un extrait de répétition d'un film d'Akerman et que plus tard, ils proposaient de participer à l'atelier *Idiorhythm (and Blues)* pour explorer à plusieurs les possibilités d'une écologie de l'écoute. Leur projet *common infra/ctions* n'a cessé de proliférer selon un « mouvement de contraction et d'expansion ». Il y a eu une séance d'hypnose collective pour se demander ce que ça fait d'être affecté par une entité « infra-quark ».

Cette *seeance* a été remontée, avec d'autres, dans la pièce électroacoustique *UIQ (the unmaking-of)* qui a amené le public à voyager dans les visions collectives des autres, spatialisées dans la salle noire des Laboratoires, sous-titrées à l'écran. Les artistes ont également organisé deux soirées d'un Comité Nocturne. Une première consacrée à la lecture collective d'un jeu de carte de tarot créé à partir de photogrammes de films (reproduit sur la page ci-dessus) suivie d'une plongée dans la matière noire du cinéma ; une deuxième qui dura une nuit entière où l'on glissait de lectures de tarot à des montages de films à des pièces sonores, tels des somnambules aux phrasés, déplacements et sens modifiés. *Underwritten by Shadows Still* alliant le temps d'une soirée montage d'images et live sonore, s'est retrouvé ultérieurement constituer le premier « programme » de *The L'Anquish Channel*, inauguré en même temps que le Centre de désapprentissage de la langue, qui via différents temps de représentations et d'ateliers pratiques cherchent à nous défaire des automatismes d'efficacité communicative. Ce dernier enjeu se trouve au cœur du prochain film que les artistes sont en train d'élaborer, *Common Birds*, qui mettra en scène un déplacement géographique autant que langagier d'une Grèce à la fois antique et actuelle à l'île de la Gomera et sa langue des oiseaux. Dans la pratique de Silvia Maglioni et Graeme Thomson, les pièces procèdent les unes des autres, entraînant des métamorphoses successives qui affirment un espace de continuité, d'interconnexions et d'enchevêtrements permanents. Pour autant chacune des formes émergées porte un nom qui lui est propre, afin d'en préserver la singularité. Le projet *common infra/ctions* lui-même poursuit les recherches entamées lors du précédent *UIQ film QUI manque* (2010-2015) autour du film non réalisé de Guattari. Tant et si bien que le mot « projet » lui-même ne convient plus et qu'il faut à notre tour nous appliquer à inventer les mots pour nommer avec précision et justesse ce dont il s'agit : un métier à tisser ? un moulin de pratiques et d'usages communs produits par transformation des énergies ? une machine à entrelacer les sens ? un psychotrope ?

M. V.

Pour s'en sortir de l'état d'urgence

Comité Nocturne
Laboratoires
d'Aubervilliers p. 02

Playing (in the) Dark MatterCinema

Silvia Maglioni
et Graeme Thomson
et Mathilde Villeneuve p. 04

So Long to Language

Silvia Maglioni
et Graeme Thomson
et Maxime Guitton
et Mathilde Villeneuve p. 08

Opening address Centre de désapprentissage de la langue

Silvia Maglioni
et Graeme Thomson p. 11

POUR S'EN SORTIR DE L'ÉTAT D'URGENCE

TRANSCRIPTION DE LA PREMIÈRE LECTURE COLLECTIVE DU DARK MATTER CINEMA TAROT

COMITÉ NOCTURNE LABORATOIRES D'AUBERVILLIERS, 16 FÉVRIER 2016

« Allons-nous sortir de l'état d'urgence rapidement ? »



– Regardons la première image... Il semble que l'on ait une fenêtre de train légèrement entrouverte et dont sort une main. Une main de femme, manifestement, qui lâche des bouts de papier déchiré et les disperse aux quatre vents. Comme la fenêtre est embuée, on ne voit pas l'intérieur. Seule la main est visible.

– Il pourrait s'agir d'une lettre qui n'a pas été envoyée (une lettre au président ?), ou d'une lettre que son auteur a déchirée, ou d'une réponse déchirée. Dans tous les cas, une image de la futilité. Une si petite main.

– Ce que m'évoque cette image, c'est l'idée de voyages, de traversées de frontières et de papiers d'identité... Une personne interdite de voyage pourrait décider de déchirer ses papiers, et cette image pourrait nous inviter à déchirer *nos propres* papiers, en manière de résistance à l'état d'urgence.

– Le train semble ancien, image de lenteur, donc, par opposition au TGV ou au Thalys, ces trains ajustés à la vitesse et à l'efficacité de la bureaucratie.

– Qui peut s'offrir le luxe de déchirer ses papiers ? Ceux qui en ont déjà. Ou encore ceux dont les papiers ne sont plus valables, ont perdu leur valeur.

– Mais puisque la première carte renvoie normalement au demandeur, c'est peut-être *ma* question qui est déchirée et dispersée.

– Ou alors c'est le billet qui est déchiré. Le train ne va plus à la destination indiquée sur le billet... il va ailleurs. Il emporte les passagers ailleurs, et non à l'endroit où ils voulaient se rendre.

– Le train fixe la direction du voyage selon des routes particulières, réglées, chose à laquelle échappent la lettre ou le billet déchirés. Son itinéraire est plus aléatoire, multiple, imprévisible, quelqu'un a dit *dispersé aux quatre vents*.

– Pour moi, cette fenêtre de train est une image d'oppression, d'emprisonnement, de départ empêché, comme ces millions de personnes sur terre qui n'ont pas le droit de voyager.

– Mais c'est peut-être l'image de quelqu'un qui sort, qui quitte le pays.



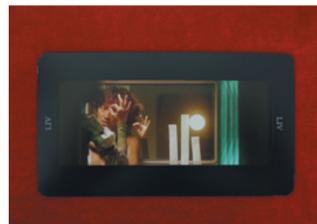
– Cette dernière lecture pourrait être confirmée par la deuxième image (en contreposition), qui montre un type avec les mains en l'air. Comme si quelqu'un le menaçait. Peut-être avec une arme. Il y a aussi la question du reflet...

– Quelqu'un au premier plan, que nous ne pouvons voir, porte ce qui semble être des gants en caoutchouc ou en latex. Il y a un côté menaçant, scientifique, clinique...

– Comme s'il ne voulait pas laisser de traces sur une scène de crime.

– Y a-t-il une sorte de succession temporelle ?

– Il semble bien y avoir une idée de progression. La révélation progressive d'une ou de plusieurs personnes à travers le dévoilement de différentes parties du corps. Des mains, en particulier. Dans la deuxième image, on voit le corps, la présence d'une personne tout entière.



– Donc, quant aux gestes... la première main se débarrasse d'un document déchiré, la seconde a les mains en l'air, la troisième s'agite comme pour dire que tout va bien, et la quatrième...

– La gestuelle que l'on voit sur la troisième carte suggère un espace très réduit, un trou minuscule, peut-être de la taille d'un espace de liberté, ou d'un étroit couloir pour s'échapper.

– Ce qui fait écho à l'étroite ouverture de la fenêtre du train.

– Parce que le type n'a pas l'air convaincu que tout va bien, il a une expression d'angoisse...

– Je crois que c'est une femme ou peut-être un enfant qui essaie de rassurer l'homme en lui signifiant que tout va bien, mais l'autre continue de ne pas y croire.

– Tout dépend de l'endroit où tu vis. Au Brésil, ce geste veut dire « va te faire foutre ».

– Les deuxième et troisième cartes semblent montrer des reflets dans un miroir, mais elles sont assez trompeuses, obliques. On ne sait pas si c'est la même personne dans le reflet, ou qui est réel et qui est reflété.

– Plus généralement, je dirais que toutes ces images sont assez dérangeantes.



– On n'a pas encore parlé de la quatrième carte, qui montre deux figures assises, une à qui il semble manquer un bras, une autre qui ressemble à un nain. C'est comme une image de manque, d'inadéquation, d'incomplétude.

– J'espère que le nain n'est pas Sarkozy.

– C'est peut-être Valls...

– L'autre a peut-être la main dans sa poche.

– Il y a la question de la taille de ces figures. Et la statue grecque derrière elles...

– Cela pourrait faire référence aux origines de la démocratie, au fait que les deux hommes lui ont tourné le dos.

– Ce seraient donc les puissants devant une statue grecque – peut-être Aphrodite, déesse de l'amour. Un État mutilé, nain, qui tourne le dos à la démocratie et à l'amour. Il n'y a pas un film de Godard dans lequel un des personnages dit que l'État ne peut tomber amoureux ?

– Mais la statue évoque aussi une représentation figée de l'idéal démocratique, peut-être sa forme institutionnelle désormais en faillite, ou devenue un objet de luxe, une pièce de musée.

– On a aussi un schéma d'interruption, des lignes en zigzag ou brisées, comme ces images d'interférences sur un écran de télé que l'on voit dans les dessins animés.

– Un schéma d'interférence, de bruit, un message qui ne passe pas, comme la lettre déchirée.

– Les deux hommes nous regardent.

– Ils nous regardent en ce moment même !

– Et peut-être qu'ils se moquent de nous. L'image paraît déformée, ça a à voir avec l'angle de la caméra, comme une caméra de surveillance.

– Le rideau rouge ressemble un peu à notre nappe rouge.

– Alors c'est peut-être nous qui sommes surveillés.

– Et que dire des deux trompettes situées de part et d'autre, orientées vers le haut, puissant système de messagerie, comme les mégaphones de l'État ou les quatre trompettes de l'apocalypse. Mais ici il n'y en a que deux, donc c'est plus une demi-apocalypse...

– Parce qu'à l'évidence, il faut faire des coupes.

– Oui, c'est l'apocalypse de l'austérité.



– Il y a un homme allongé par terre et un chien à côté de lui. Il me semble que le chien le dévore, qu'il est un cadavre dont le chien se nourrit.

– Quelqu'un qui dort dans l'eau, c'est quelqu'un qui ne va pas trop bien.

– À première vue, je croyais qu'il se faisait agresser par le chien, mais ensuite j'ai compris que ce n'était pas le cas.

– L'homme est en position fœtale.

– Est-ce une image de totale impuissance ou... ?

– Il a l'air effrayé.

– Là encore, on retrouve des lignes brisées, avec ces rides sur l'eau qui évoque l'idée d'un miroir, mais d'un miroir trouble.

– Un reflet brisé.

– Les eaux troublées et la souffrance...

– Mais il y a aussi l'idée que quelqu'un écoute.

– L'oreille au sol ou dans l'eau... essayer d'écouter quelque chose en dessous, c'est aussi ce à quoi fait écho l'orientation des deux trompettes sur la carte située au-dessous, des trompettes qui pourraient être comme des mégaphones dirigés vers le haut...

– Le chien le surveille.

– Ou il écoute, lui aussi.

– C'est assez ambigu.

– Mais le type souffre, il se trouve dans une sorte de marais, de marécage.

– Il pourrait aussi s'agir d'un canal fait par l'homme ou d'une gouttière, d'une sortie d'égout, en tout cas de quelque chose de toxique.

– Comme si on était prisonnier d'un marécage.

– Mais il semble allongé sur quelque chose qui le maintient au-dessus de l'eau.

– Nous avons parlé de l'impression de surveillance dans la quatrième image. Mais ici, avec le chien, la surveillance est devenue une espèce de veille. Le chien le surveille, peut-être pour le protéger.

– Est-ce qu'il écoute, est-ce qu'il dort, ou peut-être les deux à la fois ? Ou peut-être qu'il s'efforce de ne pas entendre pour pouvoir dormir.

– Il se repose, roulé en boule comme un enfant.

– Une fois encore se pose la question du train, évoquée par la posture de l'homme, comme lorsqu'on s'allonge par terre et qu'on met son oreille sur les rails pour savoir si un train arrive.

– Mais peut-être que quelque chose l'agresse, un bruit, le coup de trompette de la quatrième image, en dessous, et qu'il essaie de *ne pas* entendre ou alors d'écouter autre chose.

– Il semble épuisé, replié sur lui-même.

– Allongé sur les vagues... J'aime l'idée du geste d'écoute. Il est déjà évoqué dans la quatrième carte par le motif au sol et les trompettes. Puis on a les fantômes du passé qui surgissent, la statue et le chien.

– Nous écoutons l'espace, la traversée.

– Mais pour revenir à l'état d'urgence, en quoi celui-ci se rattache-t-il à l'écoute ?

– L'homme attend une réponse et il est là, allongé, à écouter la terre, ou il essaie de discerner quelque chose à travers le bruit, le brouillage des schémas d'interférences, tandis que les hommes de pouvoir, inadéquats, regardent en l'air, ou nous regardent les regarder.

– Et la plupart des présences humaines sont fragmentaires ou différées. Nous n'en voyons que des parties, ou alors elles sont roulées en boule ou encore lointaines.

– En dessous, nous avons l'État sans amour, la trompette tonitruante de son monologue, le bruit médiatique qui empêche de voir ou d'entendre clairement quoi que ce soit. Et en haut, un chien veilleur, ce qui est déjà mieux qu'un État.

– C'est toute l'ambivalence du concept de surveillance. L'État surveillant le territoire français.

– Peut-être s'agit-il d'un chien policier.

– Non, il n'a pas l'air d'un chien policier.

– Les eaux troublées et la souffrance...

– Mais il y a aussi l'idée que quelqu'un écoute.

– L'oreille au sol ou dans l'eau... essayer d'écouter quelque chose en dessous, c'est aussi ce à quoi fait écho l'orientation des deux trompettes sur la carte située au-dessous, des trompettes qui pourraient être comme des mégaphones dirigés vers le haut...

– Le chien le surveille.

– Ou il écoute, lui aussi.

– C'est assez ambigu.

– Mais le type souffre, il se trouve dans une sorte de marais, de marécage.

– Il pourrait aussi s'agir d'un canal fait par l'homme ou d'une gouttière, d'une sortie d'égout, en tout cas de quelque chose de toxique.

– Comme si on était prisonnier d'un marécage.

– Mais il semble allongé sur quelque chose qui le maintient au-dessus de l'eau.

– Donc on a une évocation de l'écriture, du regard, de l'écoute, et peut-être même du toucher... bien que les gants en caoutchouc suggèrent un évitement du toucher. Mais il semble que l'écriture ne servira à rien.

– Tout se passe comme si l'écriture était inefficace, le texte est déchiré. Ou au contraire, peut-être qu'elle est trop efficace, que ce sont la constitution et nos droits qui sont déchirés et réécrits tandis que le train de l'État, aux fenêtres opaques, continue d'accélérer. Mais cette situation ne disparaîtra pas par le regard. Parce que, de cette opacité, on passe au regard pris par le miroir trompeur, reflétant uniquement la subjectivité qui regarde. Par exemple, les images que nous donnent les journaux télévisés ne sont pas fiables, elles ne nous disent rien, mais elles nous fascinent quand même, et elles infléchissent toutes la conscience de l'état d'urgence sous lequel nous vivons. On nous incite à nous focaliser sur nous-mêmes, à nous occuper de notre fil Twitter ou des actualités Facebook, etc., à entrer dans un jeu de miroirs qui conduit à une sorte de repli sur soi narcissique contre lequel le type aux mains levées essaie peut-être de nous mettre en garde. Alors oui, peut-être s'agit-il d'éteindre nos appareils et de nous mettre à l'écoute.

– La situation est trouble, mais l'histoire pas encore écrite.

– Moi je vois un cadavre dans l'eau. Il n'y a là rien de poétique ni aucune lueur d'espoir.

– Mais non, il y a énormément de lumière dans cette image.

– Si le futur est retard et le présent, marécage de temps arrêté, nous ferions mieux de monter tout de suite dans le train, et du coup, ce que nous jetons par la fenêtre, ce sont soit des papiers, soit, comme la *Lettre du voyant* de Rimbaud, quelque chose qui nous permet de voir.

– J'ai une vision. Je vois l'état de l'État. L'artifice de son reflet dans le miroir, le stade du miroir du grand Autre où rien ne se passe (de l'interpellation idéologique des sujets individuels). Et puis il y a l'autre de l'autre, le chien et les eaux profondes. Là, l'état d'urgence est terminé. Nous prenons le train, nous déchirons le billet.

– Ou c'est peut-être l'État qui est terminé.

– L'État est par définition état d'urgence.

– Il y a là quelque chose d'intéressant, qui touche à l'idée d'action. Action et inaction. La première carte, l'idée de la lettre ou de se débarrasser de quelque chose, d'abandonner progressivement quelque chose derrière

soi, ouvre sur différents états d'inaction et la dernière carte suggère simplement l'idée de supporter ou d'endurer cet état de choses. Le chien peut être comme un ami, mais il n'est pas humain. C'est assez pessimiste.

– L'homme n'a aucun contrôle et ce n'est pas une autre personne qui le console, mais un chien.

– J'y vois de l'optimisme.

– Peut-être, dans l'état d'urgence, doit-on se tourner vers d'autres êtres vivants.

– Un chien n'est pas un symbole, c'est un chien. Mais il y a quand même une sorte de multiplicité, avec le chien, l'homme, l'eau...

– Les animaux ressentent-ils l'état d'urgence ?

– Ils sentent notre inquiétude.

– Quand quelque chose ne va pas, ils le sentent.

– Ils sentent aussi quand on les envoie à l'abattoir.

Traduit de l'anglais par Nicolas Vieillescazes



Comité Nocturne 1, Dark Matter Cinema, Les Laboratoires d'Aubervilliers, 16 février 2016, © Ouidade Soussi-Chiadmi

PLAYING DARK MATTER CINEMA (IN THE)

UNE CONVERSATION ENTRE SILVIA MAGLIONI, GRAEME THOMSON ET MATHILDE VILLENEUVE

Mathilde Villeneuve — Votre résidence *common infra/ctions* aux Laboratoires d’Aubervilliers a débuté en novembre 2015. Votre recherche se déploie selon des formes et des cadences multiples, circulant à travers différents langages (sonores, visuels, textuels) qui, tous, tendent vers le lieu de ce que vous nommez l’« infra ». Que recouvre cette notion d’*infra* ?

Graeme Thomson — L’usage le plus fréquent du terme « infra » se trouve dans le terme « infrastructure » ; il est habituellement pris dans un mouvement censé maintenir ou perfectionner la reproduction des plus grandes structures qu’il sous-tend. Nous choisissons de renverser la trajectoire et nous dirigeons vers un « infra » (en deçà ou au-delà) qui serait capable de nous faire gagner de la distance, voire de nous écarter de ces types de structures et de leurs effets, en ouvrant (en dépliant et propageant) le territoire de l’« infra » lui-même, afin que ce dernier puisse être expérimenté, pensé et peut-être même habité. Étant toujours en deçà d’un niveau donné, l’« infra » est potentiellement ce qui résiste ou est incompatible avec l’idée de mesure. Mais nous pouvons aller plus loin et dire que c’est incompatible avec l’idée de structure, si bien que parler d’« infrastructure » devient un oxymore. L’« *infra* » est précisément l’endroit où la structure est la plus encline à être minée et décomposée. Duchamp spéculait sur ce qu’il appelait l’« inframince » en tant que zone de possible, un espace poétique d’indétermination. S’il fournissait un grand nombre d’exemples intéressants (comme le « porteur d’ombres »), il n’alla pas jusqu’à formuler l’hypothèse d’une dimension politique de l’« infra » en tant qu’espace de résistance aux structures et, plus généralement, à l’objectivisation. Peut-être parce que c’est le genre de postures dangereuses qui risquent de nous replonger dans les macro-catégories et les oppositions linguistiques maladroites desquelles nous essayions de nous éloigner. Donc, plutôt que de dire que l’« infra » est politique, il serait plus juste de considérer les manières selon lesquelles la politique peut fonctionner à un niveau « infra ».

Silvia Maglioni — L’un de mes exemples favoris de l’inframince de Duchamp est « la chaleur d’un siège (qui vient d’être quitté) ». Il y a quelque chose de poétique dans le fait d’essayer de visualiser l’image de la température d’un abandon.



Comité Nocturne 2, XXIII Jornadas de Estudio de la Imagen, CA2M Madrid, 27-30 juin 2016
Photo : Álvaro García Vilches

Mais ce qu’il y a d’encore plus fascinant, c’est l’idée de doter un objet abandonné, en l’occurrence, ici, une chaise, de la puissance du possible. Pour développer cette idée de chaise abandonnée, momentanément privée de sa fonction, on peut revenir à la phénoménologie de l’« outil cassé », qu’Agamben convoque quand il développe la notion d’*inoposità*. Ce qui émerge, dans l’expérience (à la fois physique et linguistique) de l’outil cassé, ce sont des objets libérés de leur soumission à un usage « normal ». Une sorte de hiatus dans lequel habitude et fonctionnalité sont affectées par des perturbations ouvrant vers un nouvel horizon.

G. T. — Une autre chose qui nous intéresse, quant à cette dimension « infra », est la relation au concept de « désœuvrement », qui a été explorée à travers une série d’œuvres, ou projets, qui se défont en se faisant. Défaire l’objet comme moyen de défaire le sujet (et les catégories structurelles par lesquelles les sujets individualisés sont reconnus et évalués en tant que tel, tels que le travail, l’œuvre, l’identité, la productivité). Ceci peut à la fois apparaître dans (*in*) et entre (*fra*) différentes œuvres (qui alors peuvent être considérées comme des composantes) d’une infraphère émergente, et pourrait affecter non seulement

d’Aubervilliers : la mise en place d’un premier « comité nocturne », une soirée qui s’articulait en deux temps, une lecture collective d’un jeu de cartes de tarot cinéma que vous aviez conçu, suivie d’un montage cinéma que vous aviez élaboré à partir de séquences de films existants, et accompagné d’un live sonore de Graeme.

S. M. — C’était en fait la deuxième fois que nous rassemblerions un comité nocturne. Le premier événement, « Ora Serrata: Recovered Fragments of an Unbearable Body », c’était au Royal College of Art, dans le cadre de l’exposition *Curating Contemporary Art*. Le Comité nocturne s’est donné rendez-vous en pleine nuit pour voir et discuter des fragments amnésiques de films qui auraient échappé à l’effacement de la mémoire. Le comité ne savait pas comment ce matériau avait été acquis, ni quand, ni d’où il dérivait. Alors il était libre d’explorer ce que les images pouvaient signifier pour ceux qui les avaient produites et considérer leurs possibles usages actuels. Si les séquences de film projetées, flottant la nuit, chargeaient intensément l’atmosphère, notre intention de plonger le spectateur dans un état à la fois lucide et hypnagogique ne fut que partiellement satisfaite. L’expression latine *ora serrata* réfère à une partie de l’œil située à la frontière entre la rétine et le corps ciliaire, entre voir et ne pas voir. Nous considérons la zone *ora serrata* comme une espèce d’espace seuil où les séquences de films, alors qu’on se trouve dans un état entre sommeil et réveil, peuvent s’insinuer dans notre inconscient collectif, et ainsi être à la fois vues et non vues. C’est dire combien certaines des idées du projet *Dark Matter Cinema* étaient déjà présentes.

M. V. — Pendant la première partie de la soirée aux Labos, vous avez invité une personne du public à vous rejoindre autour d’une table pour poser une question en tirant les cartes, puis à interpréter avec vous et le public la réponse fournie par le tirage. Le tarot est alors apparu comme un formidable support à fabulation collective, un outil de transformation des structures habituelles de conversation, amenées désormais à faire un détour par les images découvertes du tarot

G. T. — Notre intérêt pour le tarot date de 2012, quand nous étions à Los Angeles pour le tournage de *In Search of UIQ* (le deuxième mouvement, « Distant

M. V. — Le 16 février 2016, vous proposiez un événement public aux Laboratoires

Encounters »). À Venice Beach, Silvia a eu l’idée de demander à un médium de lire les cartes pour le film non réalisé de Guattari et l’Univers Infra-Quark. Cela a plongé la femme dans une certaine perplexité, vu qu’elle était normalement habituée à relier directement sa lecture à la personne se trouvant en face d’elle. Les limites de sa pratique individualisante nous ont amenés à repenser les rapports de narration entre le tarot et le cinéma *mainstream*, et aussi sa relation au montage.

S. M. — Nous nous sommes alors à nouveau intéressés au tarot quand nous avons été invités à performer *Underwritten by Shadows Still* et à proposer un workshop pour l’exposition d’Alejandro Jodorowsky au CAPC. L’implication de Jodorowsky dans la restauration du tarot de Marseille nous a fait repenser ses liens au cinéma, au point que nous avons commencé à nous demander si des images de cinéma pourraient fonctionner comme des cartes de tarot. Puis, pour notre projet *common infra/ctions* aux Laboratoires, nous avons décidé de créer un vrai jeu de cartes à partir de photogrammes de films. C’est la notion de *punctum* de Barthes qui est devenue le principe directeur du *Dark Matter Cinema Tarot* : le détail, qui apparaît comme une anomalie dans l’image, qui est comme un trou énigmatique dans sa surface informationnelle, qui vient piquer le sujet et éveiller ses désirs. Nous nous sommes alors demandé ce que pourrait être un *punctum* cinématographique.

G. T. — En outre, nous avions deux objectifs : le premier était de trouver un usage pour les images cinématographiques qui puisse être « politiquement thérapeutique », et de le faire de manière à ce que les gens puissent s’engager collectivement. En ce sens, ce projet de tarot marque la continuation de notre intérêt pour la création de dispositifs qui favorisent la fabulation du groupe et la convivialité discursive. Des dispositifs qui puissent, à travers une sorte de réfraction fictionnelle et descriptive, nous écarter de nos positions rigides et molaires (*Je pense à mon avis selon moi*), de ce que nous pensons déjà, de ce qui a tendance à bloquer ou atrophier une discussion. Le deuxième objectif était de repenser le fonctionnement en changeant sa structure et son symbolisme figuratif. Nous avons choisi d’utiliser le cinéma — un art des masses et des multiplicités — pour abolir la hiérarchie entre les arcanes majeures et mineures. Nous avons remplacé toutes les cartes par des photogrammes de films dont les composantes, comme Guattari le note sur le cinéma en général, résistent à la hiérarchisation sémiotique.

S. M. — Ce qui nous ramène à une autre caractéristique de l’*infra* : elle git du côté du mineur, et ceci est important pour nos recherches liées au langage et à son désapprentissage. En choisissant et en numérotant (à travers un processus numérologique labyrinthique) les photogrammes, nous avons décidé que toutes les cartes seraient mineures mais dotées de pouvoirs majeurs, de sorte qu’elles puissent faire infraction dans l’imaginaire quotidien et les questions qu’il pose. Pour nous, le cinéma, c’est précisément cela, le site de l’émergence d’une image mineure qui, si on parle selon les termes du tarot, investit les aspects les plus banals de l’arcanes mineur avec la force symbolique énigmatique du majeur. Extraits de leurs contextes narratifs, ces instants de cinéma arrêtés commentent à fonctionner de manière autonome. À chaque tirage de carte, ils entrent dans de nouvelles constellations, correspondances, dichotomies et alliances que le comité nocturne révèle, lui-même étant guidé par la question posée. Peut-être que nous essayons de ressusciter d’anciennes formes traditionnelles de contes oraux (*storytelling*). Mais les mots mènent-ils ou suivent-ils les images somnambules

à travers les plis du temps ? Nous ne considérons pas le *DMC Tarot* comme un dispositif post-cinéma. Comme on l’a remarqué récemment lors d’un comité nocturne à Madrid, au CA2M, c’est une *technologie vernaculaire*, qui révèle une vie quantique et parallèle de l’image cinématographique.

G. T. — Cet « usage » que nous avons fait du cinéma est pourtant quelque peu paradoxal. D’un côté, c’est grâce au fait que les films aujourd’hui sont privés de leur élément rituel et quasi religieux, qu’ils peuvent être vus et revus, édités, manipulés, montés en utilisant des logiciels de base, que la fabrication du *DMC Tarot* était possible. D’un autre côté, nous avons emprunté à un rituel provenant d’une autre sphère, celle de la cartomancie, qui a réinjecté un élément de croyance dans le pouvoir divinatoire du cinéma. Et cet élément rituel du tarot est extrêmement important, la manière dont tu coupes, mélanges, étales les cartes, le temps que tu prends à les choisir. Comme le disait Pascal, on doit agir comme si on y croyait déjà. Participe au rituel — et la croyance, ou l’affect de la croyance, viendra d’elle-même.

M. V. — Comme toute pratique collective, elle dépend de plusieurs éléments non maîtrisables. En l’occurrence, pendant la séance *DMC Tarot*, de la nature des



Comité Nocturne 3 : t(OUT)e une nuit, Les Laboratoires d’Aubervilliers, 8 juillet 2016
Photo : Pierre Simon

questions qui allaient être posées, du tirage des cartes, des réactions et des élucubrations du public ensuite. L’expérience en la sentait fragile, parce qu’en attente d’être prise en charge collectivement. Ce qui s’est passé. Étonnamment, le public s’est autorisé de suite à proposer des interprétations. La première question a porté sur la continuité ou l’arrêt de l’état d’urgence, une question politique d’actualité… La preuve que le dispositif a été, en un sens, « effectif » ? J’ai eu l’impression que vous étiez parvenus, en créant les conditions de ce qu’on pourrait nommer « un vertige », à ouvrir à un champ de signification plus ample, à faire que nous laissions se tisser des relations invisibles, quand bien même elles n’étaient pas énonçables. Nous étions désormais en mesure d’observer des similitudes, des rebondissements entre les mots et les choses, des accroches de sens ou de formes. Nous nous trouvions au-delà d’une situation dichotomique entre croyance et pensée rationnelle, mais dans un espace d’ouverture et de gonflement de l’imagination, d’affinement de nos perceptions et d’assouplissement de nos attentions. Est-ce cela que vous nommez des « visions » ? Ces états de conscience dont la délicatesse, l’abandon et l’acuité permettent de produire d’autres langages ?

G. T. — Notre société semble laisser peu de place aux visions, encore moins à leur mise en partage. Avoir des visions (entendre des voix, par exemple) est habituellement perçu comme le signe d’une pathologie, un désordre neurodégénératif, quelque chose à dissimuler. Les lieux pour transmettre et partager ces expériences de vision sont extrêmement limités et circonscrits. Un de nos intérêts actuels réside dans la création de conditions et de dispositifs (dans l’esprit des « outils de convivialité » d’Ivan Illich) pour le partage, la circulation et l’usage de visions, qui seraient comme des contagions bénignes, voire même plutôt guérissantes, des technologies vernaculaires, comme l’a dit Silvia.

Cela vient encore du film de science-fiction non réalisé de Guattari, *Un amour d’UIQ*. De la même manière que le scénario nous avait affectés d’une façon particulière, comme s’il avait été projeté dans un espace mental, comme s’il avait été un « cinéma du cerveau », nous nous demandions comment cela pourrait contaminer d’autres personnes et comment, à leur tour, ces dernières pourraient propager des visions que le script provoquerait en eux.

Ainsi le film de Guattari nous a donné l’occasion d’expérimenter un autre type de conversation collective, basée non pas sur la

avec le tarot, étendu nos recherches à toute l’histoire du cinéma. Il n’est plus simplement question d’essayer de voir la vie d’un film qui n’a jamais été tourné, mais de saisir les possibilités non encore révélées dans des films existants, en essayant de découvrir la dimension quantique virtuelle qui habite un photogramme. Comme dans les tarots divinatoires, la question qu’on pose aux cartes DMC (et donc aux photogrammes de cinéma) et la « séquence » dans laquelle ils apparaissent (qui produit une sorte de montage) peuvent radicalement changer la signification et l’effet d’une image. Arrachés à leurs histoires par le jeu du hasard et de la fatalité, les plus petits détails semblent scintiller de l’aura d’un savoir secret.

M. V. — Un autre signe de la réussite de cette soirée est pour moi la qualité d’attention que la première partie (la lecture tarot) a su construire en vue de la deuxième : une multiplicité de liens semblaient se nouer entre les cartes de la première partie de la soirée et les extraits de films de la deuxième, d’associations entre les lectures proposées en amont et les images en mouvement du montage cinéma. Je me rappelle ces échos entre les traversées de lieu désert et la question des migrants (qui étaient la deuxième question posée au tarot), ou encore des espaces fragmentés qui apparaissaient dans de nombreuses images (corps parcelaires, dédoublés dans des miroirs, dans la vitre d’un train, etc.)

S. M. — Le montage de séquences que nous avons fait démarre par un principe que nous avons établi pour l’intégralité de *common infra/ctions*, soit une alternance entre contraction et expansion. Là, nous élargissons l’idée de la table, celle où l’on tirait les cartes, à la table de montage, où l’intégralité des séquences (plutôt que des photogrammes) apparaissaient et disparaissaient, émergeaient, ou fondaient les unes dans les autres dans un rythme hypnagogique, proche d’une sorte de somnambulisme, de *sleepwalking*, ou, mieux, de *sleepwatching*, invitant le comité nocturne à habiter les absences et les trous dans les images, qui donnent à voir des régions de la matière noire cinématographique et déplient les plans de son espace et temps intérieur. Je pense que les échos et connexions que tu évoques sont largement dus à la puissance des visions collectives du comité nocturne.

M. V. — Pour rentrer un peu plus dans les détails des matériaux de votre recherche, pourriez-vous décrire la traversée que vous avez menée dans votre filmothèque ? Qu’est-ce qui a motivé le choix de tel photogramme pour le tarot ou de telle séquence de film pour votre montage ? Aussi, comment s’est établi le lien entre les montages visuels et sonores ?

G. T. — Comme nous l’avons dit, l’un des principes directeurs était de trouver les *puncta* cinématographiques dans les films que nous aimions et que nous connaissions, ou croyions connaître, et qui a sans doute influencé notre pratique de cinéastes. Un photogramme ou une séquence qui, d’une certaine façon, excède le cadre narratif du film et, en même temps, peut être considérée comme une « image quelconque », une pure singularité prise dans un jeu entre contingence et fatalité. De tels instants sont comme des aperçus de l’infra-cinéma, l’invisible composant du visible, ce que nous ne voyons pas dans ce que nous voyons ou l’impensé dans ce que nous pensons voir. Nous sommes fascinés par ce potentiel dans le cinéma, ce qui est désigné par le nom mémorable de l’hôtel dans *Shining* : The Overlook. Le cinéma est toujours une question de ce double sens de *overlook*, de voir trop ou trop peu, et souvent les deux en même temps. Il y a aussi cette

S. M. — Alors qu’avec *Un amour d’UIQ*, notre focus était la part non réalisée de la matière noire du cinéma, nous avons,

tendance, que nous avons, à ne pas voir les films de façon isolée mais comme des constellations ou les chambres d'une maison hantée connectées via des portes secrètes. De même, le mixage son que j'ai fait a été conçu comme un déplacement continu où les pièces individuelles perdent leur identité aux frontières où elles se chevauchent et se modulent les unes les autres. Travaillant à la radio, ou comme DJ, ou même quand je joue de la musique à la maison, plusieurs pièces ensemble dans différents espaces, j'ai toujours été attiré par ces interzones soniques et les étonnantes textures harmoniques que tu peux obtenir parfois, des choses qu'on ne trouverait jamais dans une seule composition, même la plus complexe. Les possibilités combinatoires de cette inframusique interstitielle semblent infinies.

M. V. — : La mise en collectif bâtit la dimension éminemment politique de votre travail. La migration successive et la contagion constituent-elles pour vous des modes de vivre ensemble, comme l'est une langue qui se forme en se déformant et avance par contamination ?

S. M. — Pour nous, la question est de savoir comment proposer des manières d'être ensemble à travers des technologies vernaculaires qui parviennent à créer à des pratiques assez différentes par rapport à certaines formes d'art postrelatien et participatif, ces « paradis artificiels » avec leurs mots d'ordre (Communauté, Démocratie, Participation !) qui peuvent être extrêmement problématiques. En ce sens, nous trouvons que la réflexion de Suely Rolnik sur Lygia Clark et l'importance de contaminer l'institution avec une généreuse dose de subtile puissance poétique (pour prolonger l'héritage de Guattari sur la schizoanalyse) constitue un antidote au populisme de beaucoup des programmations artistiques et culturelles. Encore une fois, on revient à l'outil cassé, un art mineur qui, dans son bégaiement, produirait de nouvelles proto-subjectivités. Il n'y a pas de communauté constituée. S'il y a une affirmation d'une certaine idée de la communauté, elle est davantage de l'ordre de la communauté sans communauté, une communauté sans langage ou code figé, une communauté pleine de trous et de silences, une communauté qui vient de *toujours-déjà-exclus*, partageant leur échec et refus à s'adapter aux modèles qui sont offerts à leur consommation participative. Si on prend cette notion de *communauté de singularités*, d'appartenance sans identité, cela exige de travailler paradoxalement depuis la notion de *l'impossibilité de collectivité*, et de poser la question de la non-représentabilité, puisqu'elle ne peut se présenter soi-même que par des surgissements intermittents. On a besoin d'environnements où les gens commencent à sentir différemment l'espace et la présence de chacun, qui résultent de changements de ton de voix, de cadence, de rythme de parole, de perception du temps tout autant qu'une acceptation de silences et de coprésence d'une polyvalence sémiotique non discursive. Un déplacement dans l'atmosphère...

G. T. — ... afin de forger les conditions pour une idiorythmie bienveillante. Le silence est extrêmement intéressant, depuis cette perspective. La possibilité d'être ensemble en silence. Cela semble ne pouvoir se passer que lorsqu'il y a un centre d'attention commun ou un élément rituel (un spectacle, un groupe de méditation, une minute de silence officielle lors des deuils nationaux). Mais il faudrait plutôt appréhender la possibilité des silences entre les gens comme un espace-temps potentiel d'intensité variables qui créé des ouvertures pour différentes sortes d'intra-ruptures ou d'*intra-férences*. Désapprendre nos réponses habituelles et ne jamais prendre comme donné le champ intersubjectif.



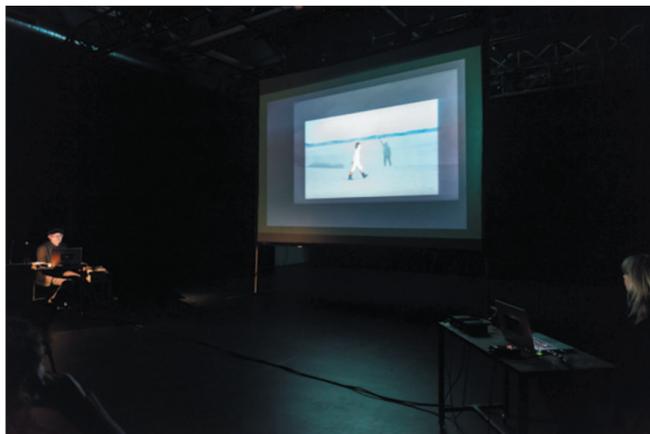
Comité Nocturne 3 : t(OUT)e une nuit, Les Laboratoires d'Aubervilliers, 8 juillet 2016.
Photo : Eleni Gioti

M. V. — C'est en partie ce qui s'est passé lorsque vous nous avez invités à passer la nuit entière aux Laboratoires, et que nous avons formé un comité nocturne « t(OUT)e une nuit », le 8 juillet 2016. Cela constituait pour vous une nouvelle articulation de *Dark Matter Cinema*.

Pendant cette nuit qui démarrait symboliquement à minuit (comme si on se donnait rendez-vous au démarrage du « jour d'après »), on s'est retrouvés à une cinquantaine à circuler entre le jardin, le hall et la grande salle noire des Labos dans une ambiance tamisée, chuchotée, et à s'abandonner jusqu'à l'épuisement aux séquences sonores, visuelles et discursives que vous nous avez proposées. Ce fut comme une ode à l'amour et au ralentissement.

G. T. — Minuit est pour nous un espace de seuil par excellence. Mais pour transfigurer la nuit et la redonner aux fantômes du cinéma, il faut d'abord un scénario minutieusement préparé.

M. V. — Attablés autour des cartes divinatoires, nous avons tenté d'échafauder, dans nos dictionnaires de plus en plus ralenties et nos rires de plus en plus discordants, des visions communes. Couchés, éparpillés dans la grande salle noire des Labos,



Comité nocturne 1, Dark Matter Cinema, Les Laboratoires d'Aubervilliers 16 février 2016.
© Ouidade Soussi-Chiadmi

nos corps flottants se sont comme enfoncés dans la nuit au point de ne plus savoir qui de l'histoire narrée à l'écran ou de celle qu'on imaginait ensemble, qui des mots chuchotés à notre voisin ou portés sur scène par la performeuse Helena de Laurens, qui des obsédantes musiques de films,

des nappes sonores hypnagogiques du compositeur Nicolas Gerber avec son Moog ou des ritournelles intimes qui rôdaient en nos cerveaux embrumés, qui de la lumière du cinéma qui tapait contre la paroi de nos yeux mi-clos et trouait notre sommeil, qui du soleil qui pointait finalement son nez dehors ou des *Mains négatives* de Duras nous ont amenés jusqu'au petit matin. C'était comme vivre, le temps d'une nuit, l'agencement progressif d'un collectif qui épousait les forces, les états de conscience modifiée et les vulnérabilités de chacun. Le territoire était mouvant, particulièrement doux bien que vertigineux, on se retrouvait non pas là pleins d'une volonté de proclamer de grands discours théoriques, mais à l'endroit d'une expérience qui happait l'ensemble de nos sens et par là gonflait nos attentions, intensifiait nos pensées et nous faisait tendre vers un matin commun. On goûtait peut-être là à ce que porte la notion arabe *eilm*, qui, comme le rappelle David Vervauteren dans son livre *Micropolitiques des groupes*¹, est ce savoir particulier des signes, des forces du vent, des reliefs mouvants du territoire, qui permet aux nomades de se déplacer dans le désert sans se perdre. Cette sorte de contre-activité nocturne fabriquait son propre refuge, comme un en-deçà du brouhaha des urgences alentour, tout en mettant en éveil notre potentielle

Silvia Maglioni & Graeme Thomson sont artistes et cinéastes. En résidence aux Laboratoires d'Aubervilliers depuis 2015, ils préparent actuellement un nouveau film, *common birds*.

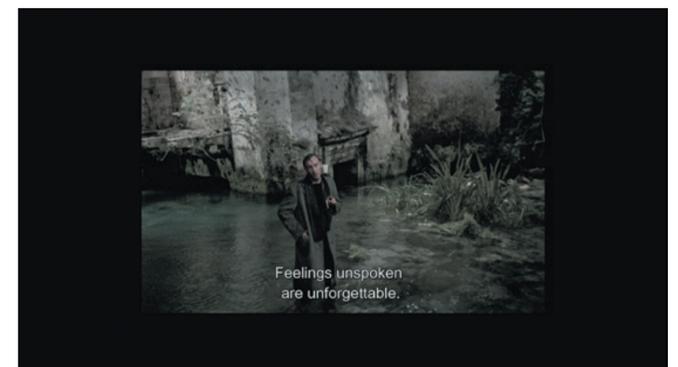
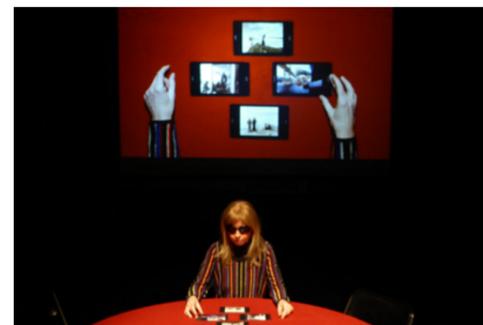
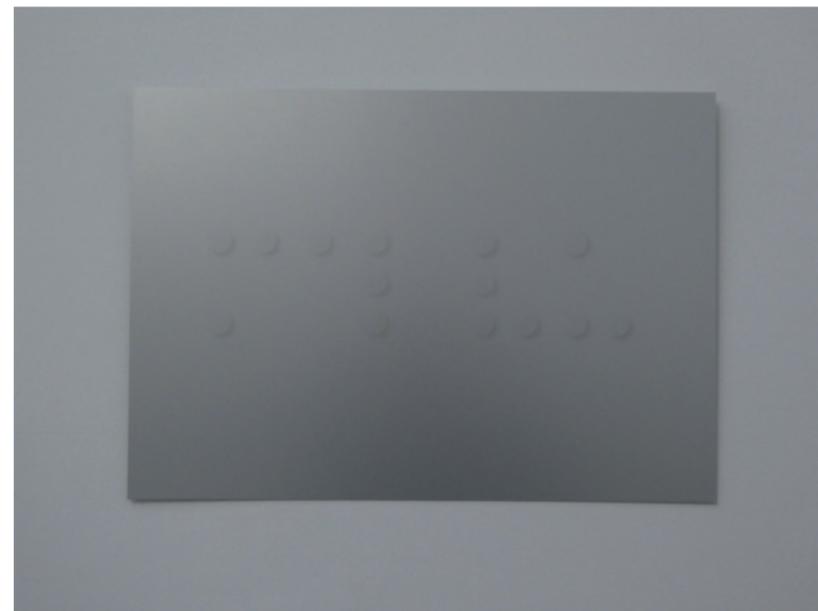


Image 1 : Centre de désapprentissage de la langue : Opening Address, Les Laboratoires d'Aubervilliers, 14 octobre 2016. © Ouidade Soussi-Chiadmi

Image 2 : Dark Matter Cinema, 2016. © DR

Image 3 : Mal vu... mal dit, détail de l'installation, 2016. © DR

Image 4 et 5 : Underwritten by shadows still, 2016. © DR

¹ David Vervauteren, *Micropolitiques des groupes : pour une écologie des pratiques collectives*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2007.

par cette procédure. Parler par le milieu... une bonne méthodologie pour le Centre de désapprentissage !

G. T. — Pour l'inauguration du Centre, on va traverser aussi différentes formes de traduction et de transduction. On travaille en ce moment avec un interprète de langue des signes, Igor Casas, et on se demande comment traduire des jeux de mots (parfois en plusieurs langues) d'un texte que l'on a écrit. Qu'est-ce que cela implique, par rapport à la mutation ou l'extension des signes déjà codifiés ?

S. M. — Cela ressemble à une question très intéressante que nous avons rencontrée pendant le tournage de *Facs of Life*. On avait discuté avec plusieurs traducteurs de Deleuze, dont le traducteur japonais. Pour rendre certains concepts de Deleuze, comme celui de *visagété*, il a dû composer des mots qui n'existaient pas à partir de nouvelles combinaisons d'idéogrammes existants. Pour dire « désapprendre » en langue des signes, il faut combiner « apprendre » et puis choisir entre jeter, effacer, détruire, annuler, oublier...

M. G. — Aussi, je suis frappé de voir à quel point, à la lecture d'un entretien que vous aviez donné sur *Facs of Life*, les questions de montage empruntent chez vous au champ musical.

S. M. — Le son nous a guidés énormément, comme dans tous nos films, d'ailleurs, et cela nous a donné une partition. On voulait créer des ritournelles, en coupant les phrases pour tisser des lignes d'intensité. Souvent sans donner trop de poids au sens.

M. V. — Mais pour redonner de la puissance aux voix, vous gonflez la résonance, touchez un spectre plus large que le sujet adressé dans le discours...

S. M. — Oui, il y a des phrases, comme ça, qui nous frappent. Par exemple, quand un des anciens élèves de Deleuze, après qu'on l'ait ramené au bois de Vincennes, dit : « On ne peut pas sortir du cercle » ; cela prend une résonance d'autant plus mystérieuse quand on voit l'anneau du périphérique et cette figure perchée sur la route qui lit des passages de *L'Anti-Œdipe* aux voitures qui passent.

G. T. — Comme Michael Cimino, on a une obsession pour les trajectoires annulaires. Dans *Disappear One* aussi, le film inspiré par Kafka que l'on a tourné lors d'une traversée atlantique, il y a plusieurs séquences qui tournent en boucle.

M. G. — J'aurais bien aimé vous entendre parler de cette séquence mystérieuse, dans *In Search of UIQ*, où sont filmées des mains trouant un vinyle à l'aide d'une perceuse ; elle fait écho, chez moi, à une autre

séquence, prise à Los Angeles, où l'on voit une vue surplombante de plage et ce grand cercle tracé dans le sable.

G. T. — La scène du vinyle arrive dans une séquence où l'on parle des radios libres en Italie, notamment de Radio Alice, où il n'y avait pas de différence entre émetteur et récepteur. La radio était une espèce de membrane sociale décentrée. Les trous dans la surface enregistrée du vinyle peuvent évoquer l'idée de perforer le sens donné, déjà gravé de l'histoire et de la fatalité entropique de la spirale du temps, une tentative de décentrer son orientation. Mais il s'agit aussi de trouver le langage médiatique, la boucle vide de l'information qui n'admet pas le silence, l'inconnu. Dans la scène tournée à Venice Beach dont tu parles, le cercle tracé sur le sable n'est ni fermé, ni gravé d'une manière permanente. On voit, au bord de la plage, la route pour les joggeurs, une gestion de la circulation des corps et du mouvement, mais il y a aussi les traces de toutes sortes de lignes de fuite, de vitesses et de lenteurs. Puis il y a les oiseaux, un clochard qui chante, le murmure de l'océan, et cette figure qui traverse la plage très lentement. Pour reprendre une notion de Barthes, on dirait qu'il y a de l'*idiorythmie*.

M. G. — Oui, j'ai d'ailleurs fait, en visionnant cette séquence du cahier de Markus Tuleviin, de minutieux arrêts sur image, intrigué que j'étais par l'apparition furtive d'une photo bien connue d'Éliane Radigue face à son ARP 2500, sous laquelle est écrit le mot mésoaméricain « *nagual* ». Sont ainsi consignées dans ce journal de bien stimulantes pistes de réflexion, mais qui demeurent, sauf à faire de nombreux arrêts sur image, indéchiffrables pour le spectateur, étant donné la rapidité de la séquence : il y est question, entre autres, des premiers studios de musique électronique, du Telharmonium de Thaddeus Cahill, de la popularité de l'interface clavier des premiers synthétiseurs, mais encore de projeter par de grandes orgues des sons vers le ciel, de la dichotomie entre la recherche de sons électroniques imitant toujours plus fidèlement des sons existants et la recherche de nouvelles sonorités... Je m'interroge sur le statut de ces lignes du cahier de Markus, si densément écrites, et la raison pour laquelle vous les avez enchâssées de manière quasi subliminale dans cette séquence.

S. M. — Tandis que dans la scène du vinyle, on avait le désir d'introduire, au niveau purement sonore, un élément de rupture.



Image 1 : *In Search of UIQ*, film still, 2013. © DR

Image 2 : *Disappear One*, film still, 2015. © Spectre Productions

Le bruit de la perceuse crée une interférence violente liée à la musique *noise* et industrielle venue après, dans les années 1980, « les années d'hiver ». Mais c'est aussi une violence opposée à celle de la police qui a détruit Radio Alice en 1977, c'est cette fois-ci une violence heureuse, qui fait une trouée pour ouvrir à la possibilité de pouvoir la reconstituer ailleurs autrement.

G. T. — L'idée de trouver le temps revient dans la troisième partie du film, dans la scène consacrée aux archives de Guattari entreposées à l'IMEC, le panoramique de 360 degrés où l'on introduit le personnage de Markus Tuleviin et son cahier abandonné. Là-bas, on faisait des petits trous dans ce qu'on pourrait appeler *the official record*, pour faire rentrer et sortir des histoires clandestines...

M. G. — Oui, j'ai d'ailleurs fait, en visionnant cette séquence du cahier de Markus Tuleviin, de minutieux arrêts sur image, intrigué que j'étais par l'apparition furtive d'une photo bien connue d'Éliane Radigue face à son ARP 2500, sous laquelle est écrit le mot mésoaméricain « *nagual* ». Sont ainsi consignées dans ce journal de bien stimulantes pistes de réflexion, mais qui demeurent, sauf à faire de nombreux arrêts sur image, indéchiffrables pour le spectateur, étant donné la rapidité de la séquence : il y est question, entre autres, des premiers studios de musique électronique, du Telharmonium de Thaddeus Cahill, de la popularité de l'interface clavier des premiers synthétiseurs, mais encore de projeter par de grandes orgues des sons vers le ciel, de la dichotomie entre la recherche de sons électroniques imitant toujours plus fidèlement des sons existants et la recherche de nouvelles sonorités... Je m'interroge sur le statut de ces lignes du cahier de Markus, si densément écrites, et la raison pour laquelle vous les avez enchâssées de manière quasi subliminale dans cette séquence.

S. M. — Tandis que dans la scène du vinyle, on avait le désir d'introduire, au niveau purement sonore, un élément de rupture.

G. T. — Effectivement, les pistes ouvertes par Markus et leurs implications sont très nombreuses, trop, en tout cas, pour leur rendre justice dans un film...

Maxime Guitton est responsable du service du soutien à la création au Centre national des arts plastiques (CNAP) à Paris. Il exerce parallèlement depuis 2003 des activités de programmation musicale entre lieux indépendants et institutions. Il a assisté la compositrice Eliane Radigue entre 2009 et 2011.

OPENING ADDRESS

CENTRE DE DÉSAPPRENTISSAGE DE LA LANGUE

SILVIA MAGLIONI ET GRAEME THOMSON



Pouvons-nous révoquer notre position dans la phrase ? Et *a fortiori*, peux-tu vraiment ouvrir un centre ? Non, pas toi... C'est juste une façon de parler...

Mais d'abord vous vous demanderez peut-être : pourquoi quiconque voudrait-il désapprendre sa langue, quel en serait le point, si l'on pense combien la langue rend service à certains d'entre nous, c'est pourquoi nous pourrions parler d'un bon commandement, d'une bonne maîtrise d'une langue

et puis de la langue des maîtres et des commandants.

Mais les langues majeures sont-elles seules à avoir une vocation militaire ?

La syntaxe est l'agencement de l'armée. Quand j'entends une phrase, j'entends le son d'une marche au pas.

Comme il est simple d'être fait serviteur, et presque sans s'en rendre compte,

tant est lisse et fluide le flux entre vous

formant et déformant
ordonnant
réduisant
affirmant
opposant
informant
tenant informé

des derniers développements

n'errant jamais trop loin

des questions et des réponses

prompt à formuler
les répliques requises
qui répètent
qui répliquent,
ce qui est déjà connu
ou convenu
pour remplir exactement l'espace
et le temps
faits pour elles.

Il y a toujours une tyrannie de la question, un pouvoir est impliqué dans toute question. La question nie le droit à ne pas savoir ou le droit à l'incertitude du désir.



Et la question implique que la réponse soit dans la même langue. Dans la même langue quelle qu'elle soit.

Appelez-la responsable responsable. responsable.

Mais pour revenir à notre centre... Si excentrique qu'il puisse paraître

car il nous semble que toute chose doit être le centre de quelque chose et la périphérie d'autre chose ainsi que son propre centre et sa propre périphérie.

Alors comment faire pour ouvrir ce centre



dans lequel nous ne pouvons encore entrer ?

On pourrait commencer par une adresse d'ouverture. Quelle pourrait être l'adresse de ce centre ? Servira-t-elle seulement à l'ouverture, non au centre lui-même ?

Comment l'atteindre ? Est-elle sur la carte ? Comment saurons-nous où nous rencontrer ? Comment saurons-nous si nous nous rencontrons ?

Le point est discutable.

Ce sont là des affaires qu'il importe de résoudre ou pas le cas échéant pour que notre désapprentissage puisse commencer à continuer, pour que le centre puisse opérer.

Travailler.



Mais fonctionnera-t-elle, cette entreprise de désapprentissage ?

Avons-nous une inclination à désapprendre ? Et si nous désapprenons, sur quoi pourrions-nous encore nous incliner ?

En d'autres termes, avons-nous une propension à nous priver ou nous défaire de ce que nous avons acquis sans vraiment nous y efforcer ?

Un don pour l'abandon, l'art de la perte qui n'est pas difficile à maîtriser à la dernière personne, la personne perdue.

Quelqu'un, à un certain point, pourra-t-il dire que ça marche ?

L'opération ne sera-t-elle qu'un travail de plus ou, pire encore, une œuvre pour le marché ?

Quelqu'un, à quel point, pourra-t-il dire que ça marche sans avoir par là même manqué le point ?

À moins que le point ne soit de le manquer. Ou d'admettre qu'on le puisse, à l'occasion, comme un brouillard nous cache la vue mais débouche sur une clairière.

Un centre que l'on ne peut ouvrir, une adresse que l'on ne peut localiser, des chemins qui ne mènent nulle part, à moins que nulle part n'ait un centre.

Car lorsque nous parlons du centre normalement nous pensons plus au moyen de l'atteindre que de l'ouvrir, comme dans *Voyage au centre de la terre*, et nous savons comment ça s'est passé et comment la tentative a commencé par un problème de traduction.

et comment la traduction, comme l'a dit le poète, est l'œuvre d'un démolisseur

qui porte des cartons étiquetés « à manier avec soin » et « vers le haut » d'une adresse à une autre sans jamais pouvoir les ouvrir. Mais n'a-t-on pas là l'un des sens de soin ? Certains ont cru que promener les choses réelles dont on veut parler augmenterait la transparence clarifierait les malentendus et ferait du bien aux poumons.

Mais les cartons fermés au moins sont légers. Ils ont déjà ça pour eux.

Ils font un bruit Un peu comme des plumes, comme des feuilles, comme des cendres, et ont une choséité propre qui nous incite à les laisser traîner là où on les a posés non ouverts.

Comme si l'on pouvait habiter là sans vraiment emménager, sans devoir déballer, retourner, ranger les choses dans ce qu'on s'imagine être leur lieu propre.

Choses cassées, peut-être, ou vivantes ou mortes, pas moyen de le savoir leurs voix se sont enfuies

envolées.

Vers le bas.

Est-ce là ce que cela dit ? Pour lire vous devez regarder la langue de haut Et apercevoir toute l'étrangeté qu'il y a À être observé par un mot Comme par un être vivant.

Et par tous les mots qui se trouvent dans ce mot, par tous ceux qui l'accompagnent et qui à leur tour contiennent en eux-mêmes d'autres mots comme une suite d'anges s'ouvrant à l'infini, jusqu'à l'œil de l'absolu.

Mais quel genre d'ouvertures pratiquer dans le langage, pour le désapprendre, désapprendre le centre. soigner le *mal* de la normalité ?

Peut-on apprendre de la déménageuse vivre à distance des mots dont on use nous retirer de l'usage commun laisser les mots s'épanouir hors de leur cage.

Enlever des parties de discours dont on n'a plus utilité ou souci comme je ou tu ou moi, nous, il, elle, toutes les personnes, première, deuxième, troisième et dernière et perdue laisser de petits trous béants là où auparavant elles faisaient en sorte que tous les verbes se conforment aux instructions et assignations.

Voir ce qui prend leur lieu et ce qui a lieu là enlever les charnières des portes du sens ou du de sur quoi.

Ou accroître de quelques secondes les espaces entre les mots dans chaque phrase que vous prononcez pour faire place aux sons et aux images de fond qu'ils vous empêchent d'entendre pour entrer dans la conversation que vous ne saviez pas avoir.

Ou éliminer les verbes et donc le temps.



Laisser ce qui n'est ni nécessaire ni fonctionnel faire irruption dans une auto-interruption violette, répétition, écholalie, révocation, omission, émission, désarmement, désactivation, désassemblage, retrait, traduction, transduction, transpollinisation, déconcertation

peler l'épeler

pillier, spieler, houspiller,

petites marges d'écart entre penser et dire dire et voir, voir et entendre, entendre et écouter ?

Rendre les écarts mêmes voyables, dicibles, visibles, audibles,

ou juste carrément bizarres.

Rebrancher les connexions, fabriquer des pannes, retards, hésitations, ombres, non-sequiturs, torsions, diversions, habiter les frontières, les ruines, les seuils d'interférence,

ouvrir la voix aux bruits murés de son dehors et de ses voix aux langues mal tournées sur l'exclusion desquelles le langage dépend un languissement sans nom précède l'appartenir ou l'être et nous poursuivrons en le suivant et en disant :

Salut au langage si loin

Ici, nous ouvrons un espace de silence, de *tacet*, puis *silet* qui vivait déjà à cette adresse avant le *opening*.

Graeme Thomson & Silvia Maglioni

Traduit de l'anglais par Nicolas Vieillescazes

Interprétation langue des signes / thérémine : Igor Casas

Le texte de cette « Opening Address », qui a inauguré le Centre de désapprentissage de la langue, a été originellement écrit en anglais, avant d'être traduit en français. Les deux versions ont ensuite servi de base pour une adaptation en langue des signes française par l'interprète Igor Casas, qui, du fait des jeux de mots et des croisements linguistiques portés par le texte original, s'est vu inviter à inventer un certain nombre de nouveaux signes et de combinaisons signées. L'interprétation en langue des signes a été performée avec une version mi-digitale, mi-analogique du thérémine, utilisant un champ magnétique pour générer une onde sonore monophonique. La fréquence et l'amplitude du son sont contrôlées par les mouvements de mains de l'interprète par rapport aux antennes, l'une verticale qui contrôle le ton et l'une horizontale qui contrôle le volume. Pendant la performance aux Laboratoires d'Aubervilliers, le son résultant du texte signé par l'interprète dans le champ électromagnétique du thérémine a été modifié par un traitement numérique du signal (modulation de fréquence, delay granulaire, pitch-shifting), des ajustements qui ont été faits en réponse aux mouvements de mains et corps de l'interprète. Pour la seconde partie de cette adresse inaugurale, un enregistrement sonore de la performance de langue des signes / thérémine a été diffusé avec des sous-titres en anglais et français.

