Clément Cogitore – Federico Leoni

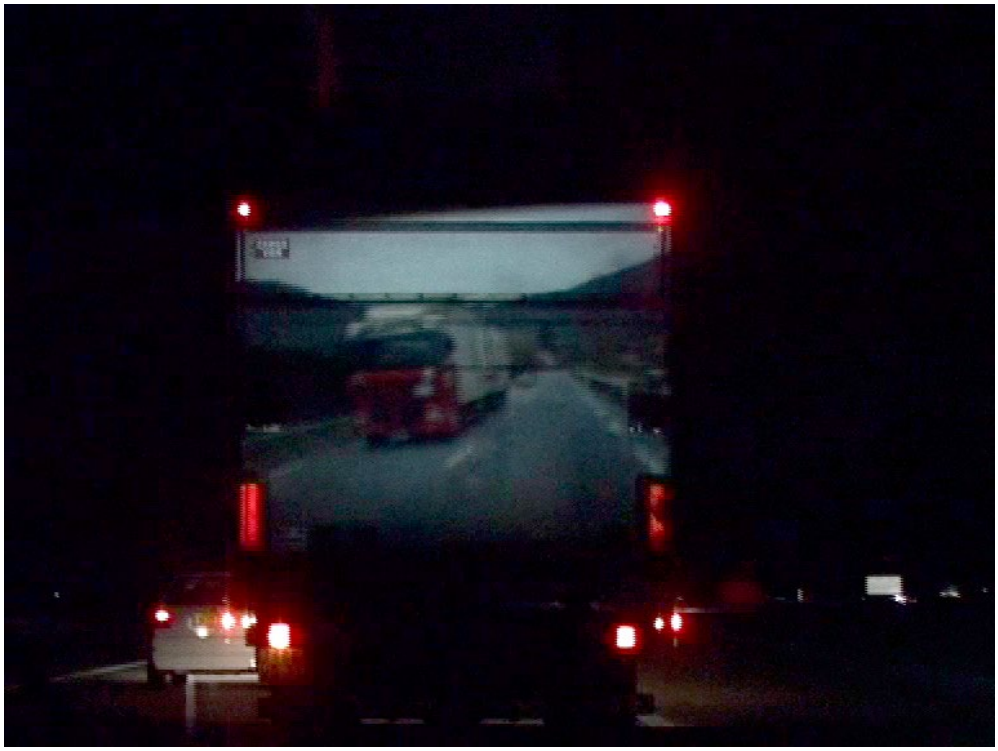
Lascaux, Ferdinandea et autres images

Au printemps 2024 l'Association Lacanienne Internationale a organisé un dialogue dans le cadre des rencontres qu'elle promeut annuellement à la croisée de l'art, de la philosophie et de la psychanalyse. Le texte qui suit est la transcription de ce dialogue, qui s'est tenu le 12 mai 2024 à Rome, auprès du Couvent de San Bonaventura al Palatino.

Clément Cogitore : Bonjour, merci à toutes et à tous d'être ici. Je suis très heureux et honoré d'être ici pour discuter mon travail et de dialoguer avec Federico. Je vous ai montré une sélection d'œuvres non-narratives ou avec une narration minimale, rudimentaire. Une grande partie de mon travail est construite au contraire sur la narration. Ce sont donc des vidéos assez courtes, faites pour fonctionner en boucle dans un espace d'exposition. Je vais dire quelques mots sur chacune des vidéos qu'on a vues, et puis, peu à peu, avec Federico, on va aller un peu plus loin.

La première vidéo s'appelle *Travel(ing)*. Elle durait trois minutes. C'est une pièce que je considère comme la première œuvre que j'ai réalisée, que j'ai pu faire. Elle date de 2003, donc elle a plus que 20 ans. C'est une vidéo qui est extrêmement simple, dans laquelle il n'y a pas vraiment d'effets spéciaux. J'ai filmé une route qui défile, en 16 mm, je l'ai filmée pendant la journée et je suis repassé la nuit avec un projecteur 16 mm, j'ai utilisé l'arrière d'un camion pour réaliser une projection. J'ai mis un projecteur de cinéma dans une voiture, et j'ai utilisé l'arrière d'un camion comme un écran. Ce qui m'intéressait, c'était la manière dont une image qui surgit dans la nuit, dans la réalité, produit une forme de hold-up sur l'œil du spectateur, où, tout d'un coup, le réel autour disparaît, et seulement l'image attrape l'attention. Surtout, il y a une dimension assez chaotique ou performative que retransmet la vidéo. C'était un moyen d'entrer dans le travail comme s'il s'agissait d'une sorte de déclaration d'amour aux forces du cinéma, c'est-à-dire en entrant tout de suite dans l'image.

Dans le deuxième film qu'on a vu, qui s'appelle *Elégies*, il y a des textes qui apparient, ce sont des extraits des *Elégies de Duino*. On a regardé une version italienne, puisque la vidéo existe en plusieurs versions, dans plusieurs langues, à partir des traductions existantes. Celle-là, je l'avais montrée dans mon exposition au *Mattatoio*, à Rome, il y a deux ans. La vidéo date de 2013, donc il y a une dizaine d'années. C'était un moment où le smartphone a vraiment commencé à envahir notre société, le smartphone en tant qu'outil qui permet de localiser, de prendre des images, d'envoyer des images. Le smartphone est devenu à ce moment-là vraiment indispensable pour notre lien au monde. Il a commencé à envahir la communauté. J'ai filmé cette vidéo dans une très grande salle de concert



Travel(ing)
video
-
(2005)

à Paris, c'était quelque chose qui m'a semblé être une sorte de survivance d'une liturgie. On a une large communauté qui est plongée dans l'ombre et qui cherche à saisir des fragments de lumière dans un espace inaccessible, qui est en l'occurrence la scène de cette vidéo. Toute cette foule est tournée vers la lumière, elle cherche à saisir des fragments du spectacle. Et j'ai sélectionné des fragments des poèmes de Rilke où il est question de la présence du sacré ou du divin sous une forme qui a la beauté terrible de l'ange, telle qu'il la nomme, une beauté qui est désirée et redoutée à la fois. Et cette voix, ces textes apparaissent un peu comme les sous-titres d'un chant ou d'une voix off qu'on n'entend pas, comme si elles n'existaient que mentalement, dans l'esprit du spectateur.

Je passe rapidement sur la vidéo qui s'appelle *Assange Dancing*, datée de 2013. C'est une vidéo qui apparaît assez proche de l'élégie, dans l'exposition que j'avais organisé. C'est une vidéo qui est muette et qui souvent sonne comme une élégie. C'est du *found footage* qui a été tournée par un DJ à Reykjavik dans ces années-là, et qui est en fait la dernière image qu'on avait de Julian Assange avant qu'il se réfugie dans différentes ambassades pour échapper au mandat d'arrêt américain. Ce qui m'intéresse c'est que, comme *Elégies* et comme *Tahrir*, dont je vais dire quelque chose d'ici un moment, pour moi il s'agit d'une réflexion sur la foule et sur

la communauté. C'est comme si Julian Assange incarnait une figure de la communauté, mais à lui tout seul. J'ai fait une sorte de montage en boucle, c'est-à-dire qu'on ne voit pas s'arrêter ou recommencer la danse, c'est une sorte de danse infinie, et donc peut-être une danse infernale aussi. Comme une danse cathartique solitaire, faite pour chasser les démons. De plus, c'est une vidéo que je montre souvent sur des plaques de plexiglas translucides, ce qui donne un peu l'impression d'un vitrail et qui, pour moi, établit une sorte de lien avec les représentations des saints ou d'autre figures médiévales ou de la Renaissance. Cela revient à dire : « tiens, prenons cette vie-là, qu'est-ce qu'elle représente ? » Et cela revient à se demander comment l'introduire dans nos communautés, comment l'exposer.

Ensuite on a vu *Morgestraich*, qui est une vidéo que j'ai tournée il y a 2 ans, avec des musiciens du Carnaval de Bâle. J'ai grandi dans la région de Bâle, du côté français, et le Carnaval de Bâle est un moment vraiment important pour les populations du Rhin supérieur. Je me suis concentré sur un moment très particulier qui s'appelle le *Morgestraich* et qui n'existe que dans ce Carnaval-là. Le Carnaval est



Élégies
video
-
(2014)



Assange dancing
video
-
(2012)

d'abord une manifestation très festive, très lumineuse et très joyeuse, mais à Bâle le Carnaval commence à 4h du matin et à cette heure toute la région est réunie dans la ville. Les lumières s'éteignent. Il y a cette musique qui commence dans le noir, avec ces costumes qu'on voit dans la vidéo. Il s'agit d'un moment extrêmement particulier. J'ai des souvenirs d'enfant, j'avais eu peur et à la fois j'étais très ému. C'est un événement qui remonte à des processions beaucoup plus anciennes, comme les danses de la mort, les danses macabres d'origine médiévale. C'est une marche qui représente le passage de l'hiver vers le printemps, de la nuit vers le jour, et qui, en l'occurrence, pour moi, rappelle aussi le passage de la maladie vers la guérison, parce que c'est une pièce qui, pour moi, est liée à la période du Covid. Ce moment où j'ai voulu filmer le carnaval c'était juste avant le confinement, et là le carnaval avait été annulé. La seule autre fois dans l'histoire où le carnaval a été annulé c'était pendent la deuxième guerre mondiale. Donc, la ville était dans l'obscurité, mais totalement déserte. Et j'ai décidé de remettre en scène le carnaval avec une équipe d'artistes, mais non plus dans la ville, non plus dans la foule, mais sur un grand tapis roulant, sur une scène de théâtre. C'était à la fois une expérience d'obscurité et de solitude pour ce groupe d'artistes qui était habitué à jouer au milieu de la foule. Et donc, sur ce tapis roulant, les participants et les musiciens marchent sans jamais s'arrêter, sans jamais se rapprocher de la caméra. Le dispositif visuel ne dévoile pas ça, mais nous donne à voir cette chose



Morgestraich
video
-
(2022)

assez troublante d'une marche qui n'en finit jamais.

Ensuite, on a vu une petite vidéo qui représente l'intérieur de la grotte de *Lascaux* et dans laquelle volent des papillons. En fait, on a l'impression que les papillons volent réellement dans la grotte de Lascaux, mais, en fait, j'ai utilisé un trucage extrêmement simple qui date de la naissance du cinéma. J'ai utilisé une vidéo d'archive qui date des années '80 et qui est la dernière image qu'on a de cette partie-là de la grotte, avant que des moisissures fassent disparaître les fresques qui étaient dans la grotte. J'ai mis cette image d'archive dans une sorte d'aquarium, de vivarium dans lequel volent des papillons, donc les papillons ne volent pas dans la grotte mais dans l'image de la grotte. Ce qui m'a touché le plus c'est une sorte de contraste entre la vie extrêmement éphémère des papillons et l'âge inconcevable des peintures sur les murs. Et aussi cette possibilité de rajouter un animal au bestiaire de la grotte de Lascaux.

Je vais vous dire deux mots sur *Les Indes Galantes*, qui est peut-être mon œuvre la plus connue. Si des gens connaissent une pièce de mon travail, c'est généralement cette vidéo-là. C'est une vidéo que j'ai réalisée à l'invitation de l'Opéra de Paris en 2017. C'était une sorte de carte blanche pour une collection de vidéos, il fallait simplement qu'il y ait un lien avec le monde de l'opéra. J'ai choisi d'utiliser une courte pièce très célèbre de la musique baroque française, c'est-à-dire *Les Indes Galantes* de Jean-Philippe Rameau. J'ai invité trois chorégraphes et une douzaine de danseurs de krump, qui est une



Les Indes Galantes
video
-
(2017)

danse qui est issue du hip-hop, de la deuxième génération de hip-hop, et qui est née dans les quartiers noirs de Los Angeles dans les années '90. J'ai donc décidé d'utiliser cette danse parce que j'ai senti que la musique pouvait accueillir et inviter d'autres énergies, d'autres corps et d'autres histoires, pas seulement celles qu'on associe habituellement avec cette musique sur une scène de ballet ou d'opéra. Pour moi, il y a une dimension historique et géopolitique très importante dans cette rencontre entre les deux mondes, parce qu'il s'agit d'une musique qui a été composée sur un livret nourri d'une idéologie coloniale, disons coloniale du temps des Lumières, le krump est née dans les quartiers noirs de Los Angeles, comme une danse de contestation à un moment très précis, quand la police et l'armée avaient repris le contrôle sur ces quartiers après le passage à tabac de Rodney King. Le seul moyen, pour la jeunesse, d'exprimer la tension sociale et politique qui les habitait était la danse, et donc c'est comme ça qu'est né le krump. Avec les danseurs et les chorégraphes on a essayé de construire une sorte de confrontation historique entre ces faits plus récents et l'idéologie coloniale de notre passé plus loin.

Les dernières images qu'on a vu c'étaient des images fixes, c'étaient des captures d'écran d'une série de vidéos que j'ai faites pour une exposition au MADRE à Naples et qui va bientôt arriver au MUCEM (Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée) à Marseille. Le projet s'appelle *Ferdinandea* et on va en parler peut-être plus longuement avec Federico, parce que c'est autour de ce projet-là qu'on s'est rencontré. C'est un projet qui est centré sur une île éphémère, une île volcanique qui se situe dans la Méditerranée, dans le canal de Sicile, entre la côte sud de la Sicile,

Malte et la Tunisie. La dernière émergence à la surface de cette île remonte au début du XIXe siècle. Elle avait été l'occasion de tensions géopolitiques, au sens où les empires qui régnaient alors sur la Méditerranée, c'est-à-dire les Anglais, les Français et évidemment les Napolitains, ont tous cherché à s'emparer de ce morceau de terre pour consolider leur influence dans Méditerranée. Mais quelque mois plus tard cette île avait disparu.

Federico Leoni : En effet, notre rencontre est née dans le sillage de *Ferdinandea*, alors je parts d'ici. *Ferdinandea* est une exposition que j'ai visitée en été 2022 à Naples, au Musée Madre, où tout un étage était consacré à cette exposition. Donc cette exposition était une sorte d'œuvre à part entière, une installation qu'il s'agissait de considérer dans son complexe. Même si les œuvres étaient distribuées dans plusieurs salles, il y avait quand même une sorte d'unité, comme si c'était une seule œuvre, une seule opération dont il fallait faire l'expérience.

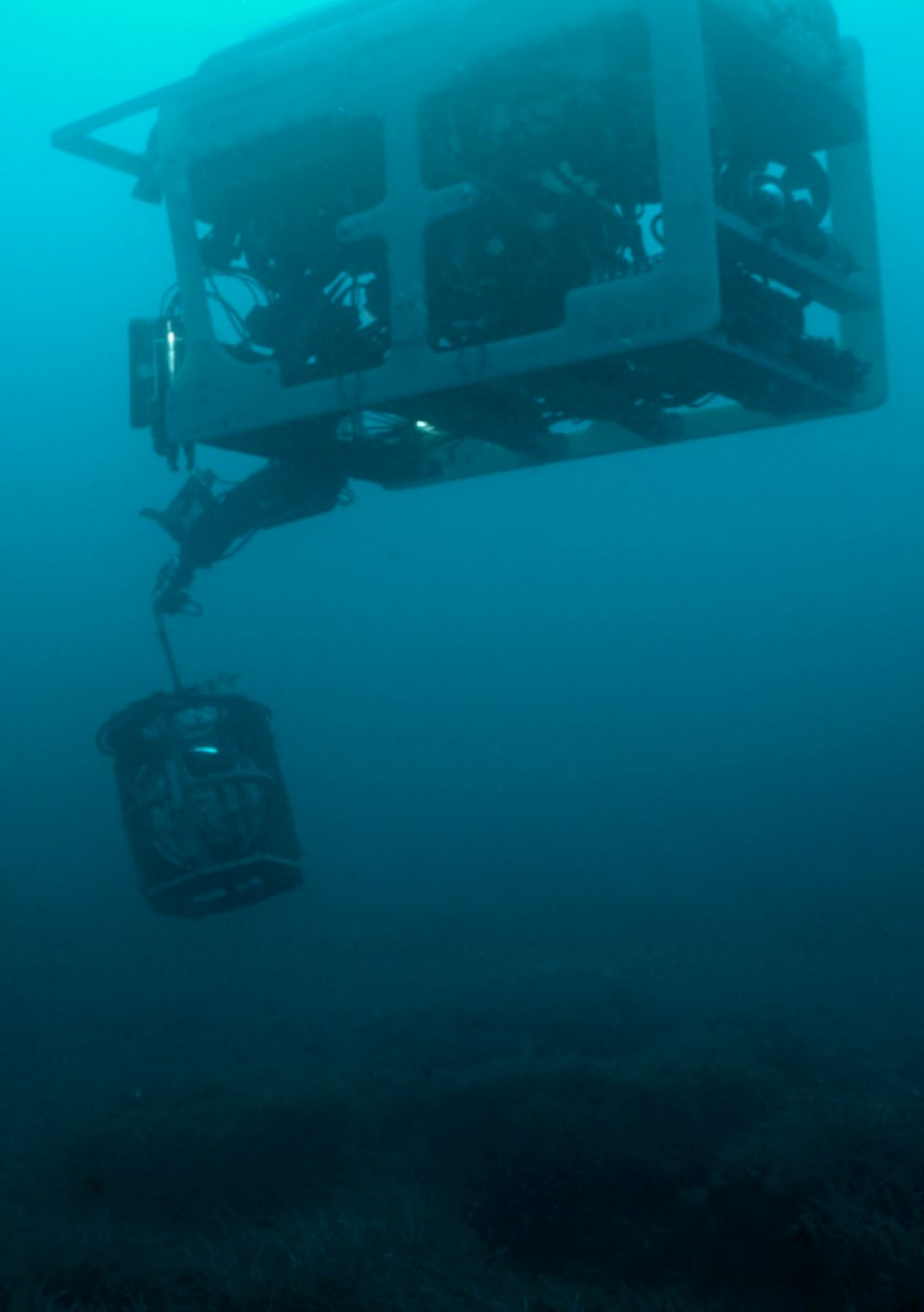
Clément a déjà dit que l'objet qui était au centre de cette exposition était cette île éphémère, ce surgissement d'une petite île des fonds marins, suite à des mouvements géologiques, à des mouvements des plaques tectoniques sous-marines. Elle a d'abord émergé, puis a sombré, après quelques mois d'existence et de grandes batailles, comme l'évoquait Clément, entre les puissances européennes de l'époque. Que cherchent à faire ces puissances ? Tout d'abord à nommer, à donner un nom. Ce n'est pas un hasard si les Français l'appellent en français, les Anglais en anglais, les Italiens lui donnent le nom du roi, un des Bourbons, qui sont les souverains de la Sicile, plus exactement de ce qui s'appelait à l'époque les Deux-Siciles. Ces puissances tentent donc de conquérir cette île, tout d'abord par le nom, puis par le savoir, par des stratégies politiques, économiques, militaires. Ils cherchent à solidifier cette émergence en un objet. Ils tentent d'objectiver ce surgissement par tous les moyens à leur disposition.

En effet, une des salles de l'exposition était entièrement consacrée à ces stratégies d'objectivation. On y trouvait les lettres que s'échangent les différents personnages impliqués dans cette découverte, puis dans sa gestion. On y trouvait les rapports envoyés par certains navires aux autorités portuaires, aux autorités commerciales, aux autorités politiques… Cette deuxième salle était entièrement consacrée à l'écriture et aux images, aux gravures qui devaient illustrer cette nouvelle île. Donc à des tentatives de dire, de nommer, de graver, enfin de fixer cette île, d'en faire une image, un objet. C'est une salle où la lumière du savoir illumine l'objet.

J'indiquerais donc ces deux extrêmes de l'émergence et de la submersion, cette tension entre la chose la plus massive à laquelle nous puissions penser, une île, une



Les Indes Galantes
video
-
(2017)



plaque tectonique, et son caractère éphémère, son caractère momentané. Les papillons dont Clément nous parlait sont déjà là. Si nous considérons ces deux cas extrêmes, l'île et le papillons, nous avons déjà l'indication d'une série, d'une directrice qui traverse un peu toutes les œuvres que Clément nous a montrées.

Il y a un autre élément d'unité qui traverse un peu toutes ces ouvrages, ces vidéos, ces images, ces réalisations, et c'est dans l'ombre, la pénombre, la demi-lumière. C'est l'élément que je trouve le plus constant dans tout ce que nous avons vu ce matin. La manière la plus immédiate, selon moi, d'indiquer cette dimension de la demi-lumière, c'est la présence des lampes, un peu dans tous les travaux de Clément qu'on a vu ce matin. Il est fondamental qu'il y ait une lampe, une lanterne, un écran de smartphone, ou encore la lampe sous-marine qui illumine ce qui reste de Ferdinandea, dans la vidéo qui occupait l'une des salles de l'exposition de Naples, une vidéo qui était une espèce de documentaire sur ce qui reste actuellement de l'île devenue sous-marine. À chaque fois qu'il y a une source de lumière, c'est une source vacillante, qui nous donne une lumière incertaine, une lumière qui clignote, qui est intermittente.

C'est cette lumière intermittente qui d'une certaine manière soulève le fond obscur et en fait une image, en fait un masque, en fait un double, en fait un sosie du fond, qui tombe entre-temps dans l'ombre. C'est cet élément de l'ondulation qui est intéressant. Quelque chose émerge parce que quelque chose sombre. C'est un mouvement qu'on pourrait qualifier de "anadyomène". Un peu comme Venus Anadyomène, émergeant de l'eau. Comme une vague de la mer, une crête qui se forme seulement parce qu'un autre versant de la masse d'eau devient creuse. Ce qui émerge répète en positif ce qui devient négatif, l'image devient image de ce rien, devient le double de ce rien qui sombre. Tout cela nous ramène à une grande question, à la question de la naissance de l'image. Comment nos ancêtres ont-ils fait l'expérience de l'image pour la première fois, si l'on veut poser cette question de manière un peu mythique ? Comment s'est produit ce saut qui n'est pas tellement liée à une logique de la dématérialisation, c'est-à-dire l'image serait immatérielle tandis que la chose serait matérielle, mais plutôt avec un soulèvement de la chose matérielle, avec la production d'un double de cette matière, d'un double sans lequel nous ne pourrions jamais dire que ce dont le double est le double, c'est bien de la matière ?

Celui qui vient de la philosophie, comme moi, et qui donc regarde l'œuvre d'un artiste en utilisant les suggestions de cette discipline, pense tout d'abord au fait que nous avons, derrière nous, deux grands paradigmes pour penser cette naissance de l'image. Heidegger et Bataille. Mais ce sont deux paradigmes

complètement différents. Le premier paradigme, celui de Heidegger, se trouve dans un texte qui est absolument exemplaire, intitulé *De l'origine de l'œuvre d'art*. Et là, il est évident que Heidegger a en tête une naissance de lumière, une naissance de la forme ou de l'objet artistique où l'élément constitutif est celui de la démarcation. C'est-à-dire, quelque chose se détache, quelque chose brille. Le ciel contre la terre, le blanc du marbre d'un temple contre la région chtonienne qui entoure le temple…

Bataille, en revanche, travaille sur une tout autre hypothèse. Il a en tête un tout autre paradigme. Bataille écrit un texte qui s'appelle *Lascaux, ou la naissance de l'art*. Il a en tête une naissance assez littérale, une naissance qui a lieu dans un ventre fait de terre, dans une grotte souterraine. C'est un accouchement. C'est dans l'obscurité ou dans la pénombre éclairée par des flambeaux, dont il parle à un moment donnée, que l'image serait surgie, se serait élevée à partir du fond, de la paroi irrégulière, de la roche. En effet, si nous devons imaginer ces gens, ces lointains ancêtres qui descendaient dans ces grottes, nous ne pouvons qu'imaginer qu'ils se soient introduits avec des flambeaux, donc avec quelque chose qui ressemble beaucoup aux lanternes qui sont partout dans les œuvres de Clément. C'est-à-dire des lumières, mais assez incertaines, assez intermittentes.

Si on pense à *Morgestraich*, il y a les lanternes, des personnages qui sont dans cette procession, laquelle d'ailleurs est immobile, car ils n'avancent pas vraiment, et nous voyons les visages et les masques de ces personnages qui tremblent dans l'obscurité et qui n'émergent que peu. Il en va de même dans *Travel(ing)*, où il y a la lampe d'un projecteur, qui est à l'intérieur d'une automobile et qui projette aussi de manière incertaine, d'ailleurs le tremblement de la lumière est amplifié par le mouvement du camion sur lequel il est projeté, on pourrait dire par le désalignement continu de la lampe du projecteur et du fond du camion. Il en va de même pour les écrans dans la vidéo d'*Élégies*, ces petits écrans qui s'allument de temps à autre et qui dessinent ainsi par moments les silhouettes des personnes rassemblées dans cette salle de concert.

Il est intéressant cependant que, après avoir eu cette intuition géniale qui nous met en présence du fait que l'élément de l'invention humaine de l'image est l'obscurité, que la naissance de la figuration se fait dans l'obscurité, Bataille s'empresse de travailler de manière iconologique. Il s'empresse de se demander ce que disent ces images, de faire dire quelque chose à l'image. Il prend tout de suite une voie iconologique, à la lettre. Que veut dire que le chasseur mort est posé horizontalement ? Que veut dire qu'il a une tête de faucon plutôt qu'une tête humaine ? Pourquoi a-t-il le pénis en érection, bien qu'il soit mort pendant la chasse ? Donc, il replonge dans l'iconologie, dans l'interprétation de l'image, dans la tentative de

Lascaux
video
-
(2017)





reconstruire une histoire qui leur donne un sens, alors qu'il vient de souligner une toute autre dimension de l'image, alors qu'il vient d'avoir une intuition beaucoup moins traditionnelle, à propos de l'émergence de l'image, de son mouvement inaugural… Toute la situation qu'il pose au centre de son essai sur la naissance de l'œuvre d'art concerne cette naissance dans l'obscurité, grâce à la lumière incertaine du flambeau. Quelqu'un qui a travaillé dans le même sillage, d'une autre façon sans doute, avec des instruments non pas de philosophe mais de paléoanthropologue, Marc Azéma, nous montre quelque chose d'analogue. La naissance de l'art c'est cet art de mettre en relief un relief qui est déjà dans la paroi, qui fait partie des parois des grottes, qui est donné dans la surface des rocher. L'image, c'est cela, c'est ce mouvement, c'est un relief qui prend relief, c'est que quelque chose qui se soulève à partir d'un soulèvement préalable. C'est comme si l'image n'était pas une représentation, mais une présentation de ce double, de ce redoublement qui est déjà immanent à la parois.

Pensez à *Morgestraich* : là, du fond de l'obscurité, sortent des masques, plutôt que des visages, et c'est inévitable que ces soient des masques. Même s'il y avaient des visages, ce que cette lumière nous permettrait d'en saisir, ce ne serait pas autre chose que cette émergence d'une surface de ces visages, d'une semblance de ces visage cachés dans l'ombre, donc d'une semblance de cette ombre du visage, d'un double de cette ombre. Tout visage est une masque, peut-être, toute image est une masque qui redouble ce fond qui ne contient pas un vrai visage. C'est peut-être pour cela que le défilé de ces personnages est à la fois inquiétant et amusant, inquiétant et comique. C'est de l'horreur, mais aussi du divertissement.

Ces masques du carnaval de Bâle sont des Arlequins, sont des équivalents de l'Arlequin. Arlequin est le nom d'un masque typiquement italien, même si, ce n'est pas un hasard, c'est un masque du nord de l'Italie, donc de la frontière avec la Suisse, avec le monde allemand. Le mot Arlequin est d'ailleurs une déformation de *Höllenkönig*, c'est-à-dire quelque chose comme un roi de l'enfer. C'est des gens qui n'ayant pas eu de sépulture, ne peuvent faire autre chose que revenir, est d'ailleurs il ne peuvent pas revenir effectivement parmi nous, parce qu'ils sont morts. Donc ils sont pris dans ce va et vient entre l'enfer et la terre, entre l'obscurité et la lumière. Il se soulèvent et ils retombent dans l'obscurité. Ils sont des images, ils sont cette image naissante dont on parlait, ils sont ce masque se faisant dont je disais tout à l'heure.

C'est ce que Bataille nous avait presque montré, avant d'être emporté ailleurs par son désir de dire ce que signifient ces images de Lascaux, à savoir que l'origine de l'œuvre d'art ce sont ces image flottantes, qui surgissent d'un fond sans fond, d'un fond qui devient leur fond seulement après leur surgissement.

Si nous voyons ce point, je crois que nous voyons un élément qui traverse tout ce que nous appelons les arts, les arts dans leur supposée différence, comme si dans cet élément, dans cette dimension d'insurgence il y avait la peinture, la danse, le cinéma, peut-être la musique car ces grottes devaient résonner… Si nous essayons d'imaginer ce qu'est un flambeau qui, en tremblant, illumine une paroi irrégulière et en tire des ombres légèrement plus éclairées, faisant sombrer le fond de la paroi dans une ombre un peu plus profonde, nous avons une prise de figure de quelque chose, mais en même temps nous avons aussi une prise de corps de quelque chose, une prise de consistance de quelque chose, on a une image, mais aussi une sculpture, mais aussi un corps qui tremble et qui danse, mais aussi une cinématographie de cette figure, et probablement des bruits, des échos qui resonnent dans ces grottes comme le suggèrent les archéo-musicologues. Il n'y a pas de différence si fondamentale entre peindre et sculpter, ou entre photographier et cinématographier, ou entre sculpter et danser.

CC : D'ailleurs, la vidéo de *Lascaux* que j'ai montrée précédemment a également vu le jour suite à une invitation, plus précisément sur commande dans un contexte lié à la philosophie et l'œuvre de Georges Bataille. De plus, ce que tu as dit de l'ombre est important, c'est ce que j'essaie de faire par les moyens de l'art ou de la fabrication des images, parce qu'effectivement l'image, en l'occurrence l'image cinématographique ou l'image projetée, naît de l'obscurité. Sans obscurité, elle ne peut pas y être.

Il y a quelque chose qui pour moi peut-être s'ajoute à ce que tu dis avec cette très belle idée de la paroi qui va révéler des formes. Il y a aussi l'ombre de la personne qui tient la torche. Ainsi, la figure humaine apparaît sur la paroi. On rejoint encore plus loin la question de la danse. Cette ombre c'est entre deux, entre la fixité et le mouvement, et effectivement, c'est aussi, pour moi, ce qui fabrique les images en mouvement, c'est la question du cinéma.

FL : Plus que Bataille, qui ne fait qu'effleurer de façon géniale cette question de la lumière, de l'ombre, de la torche, c'est effectivement ce grand paléoanthropologue français contemporain, c'est Marc Azéma qui peut nous aider là-dessus. Il a étudié non pas les grottes de Lascaux mais la Grotte Chauvet, au sujet de laquelle il existe d'ailleurs un très beau documentaire de Werner Herzog. Ce que l'on peut ajouter en lisant Azéma, et aussi Leroi-Gourhan, son magnifique livre sur les « trésors de l'art préhistorique », c'est cette dimension qui me semble très présente, très opérante dans le travail de Clément, c'est-à-dire cette dimension rituelle. L'art c'est ce rite qui à la fois suscite l'image et l'accompagne dans son déroulement, c'est ce rite d'évoquer des

images, d'assister ou d'accompagner une figuration se faisant, une figure qui prend corps, consistance, existence. Tout rite à trait à cette opération, que quelque chose prend figure, prend corps, se dessine, se produit. C'est très évident si l'on pense aussi à ton exposition *Ferdinandea*. Dans la première salle, on ne voit presque rien, ou en tout cas il y a une émergence très lente d'images, qui de plus ne concernent pas la chose, l'île, le sujet de cette exposition, mais des signes, des indices, des images énigmatiques. Ces signes deviennent ensuite évidents, prennent consistance, deviennent à la lettre un corps, un objet, une île...

Il serait intéressant de revenir plus particulièrement sur certaines images de *Ferdinandea*. La première salle de l'exposition présentait au spectateur une projection, des pellicules montraient en boucle un film d'abord peu lisible. On entrait dans la salle, on ne voyait presque rien sur le mur, puis, peu à peu un carré se dessinait, un peu plus évident, un peu plus lumineux. La salle était, elle aussi, en pénombre. Un cinéma, d'une certaine manière. Une grotte. L'image qui se dessinait peu à peu était par exemple une table, une table dressée de manière plutôt riche, avec une théière en argent, des assiettes aussi en argent, des cuillères, etc. Tout cela commence à se dessiner, à pouvoir être déchiffrées, mais voilà, peu à peu ces assiettes, ces objets en argent deviennent plus sombre, et finalement ils noircissent complètement. Nous sommes devant quelque chose qui prend corps, qui prend figure, et pourtant reste absolument énigmatique. C'est une énigme au sens technique du terme, si vous pensez par exemple à la façon dont Lacan définit l'énigme, c'est-à-dire une énonciation, dont on n'a pas l'énoncé. Ici aussi, il est évident qu'il y a quelque chose, mais ce qu'il y a, ce n'est pas du tout évident. Il y a une fracture entre ces deux dimensions, entre l'énonciation, l'il y a, et l'énoncé, qui manque complètement, ou presque complètement, la chose qui est là, la chose dont il s'agit. C'est un moment absolument magique, c'est le commencement d'une expérience, et le commencement d'une expérience a toujours quelque chose d'horrifique. Il n'y a pas de sujet qui puisse dire ce dont il s'agit. Il n'y a pas de savoir, il n'y a pas de prise sur la chose. Il n'y a qu'une chose, et cette chose n'arrive à devenir un objet.

C'est pour cela d'ailleurs qu'on court dans la deuxième salle… Car là, on s'apaise, là, quelqu'un nous dit ce qu'il faut voir dans ce qu'on était en train de regarder. On pourrait l'appeler une salle anxiolytique, dans le sens qu'elle dissout cette énigme en lui donnant un sens. Évidemment, ce sens est complètement inventé, est complètement arbitraire. En même temps il y a quelque chose de dramatique, au niveau de cette invention. Il y a une guerre qui commence, par exemple. Les guerres se font d'ailleurs toujours sur des frontières, c'est-à-dire sur des zones d'ombre ou de pénombre,

et ces guerres servent à mettre en lumière, c'est-à-dire à définir, à amener à au savoir, à amener à la maîtrise, cette zone indiscernable, cette zone de pénombre. Dans cette deuxième salle, tout se stabilise, se définit, se consigne aux documents, aux écritures, aux savoirs de la géographie, de la géopolitique, de l'économie, de la guerre… Mais c'est quelque chose de totalement inventé, l'île est déjà en train de disparaître. L'île est déjà en train de suivre son cours dans une totale et splendide indifférence à nos cartographies, incisions, dessins, lettres, traités, que Clément a recueilli un peu partout en Europe, dans les archives des puissances de l'époque. L'île bouge avec cette sublime indifférence, et c'est justement sur cette sublime indifférence qui aboutit l'exposition, la dernière salle de l'exposition. On assiste à nouveau à la projection d'un film presque indéchiffrable. On n'y voit presque rien, sinon une grande obscurité, avec de toutes petites taches un peu plus claires.

De même il serait intéressant d'étudier aussi la piste audio, même dans les autres travaux que nous avons vus. Dans le cas de *Ferdinandea*, la piste audio est de l'ordre du brouhaha, du mélange de tant de voix, de tant de langues. Même dans les vidéos que nous avons vues ce matin, le brouhaha est l'élément germinatif de la voix, l'élément germinatif du langage. C'est ce que Lacan appelle *lalangue*, une sorte de bouillonnement, de vocifération, plus que des voix, des discours. Et peu à peu, on comprend que ce sont là, à peu près, les mêmes langues que nous avons rencontrées dans la deuxième salle, c'est-à-dire l'anglais, l'italien, le français, en plus il y a l'arabe…

CC : Et le sicilien et le maltais…

FL : Ah oui, je ne les avait pas remarqués… Mais justement, on n'entend pas trop bien, on ne comprend pas trop bien. C'est encore une fois très lentement, peu à peu, que nous comprenons de quoi ils parlent ces voix. Ce sont des communications des navires dans le Canal de Sicile. Ce sont des communications d'aujourd'hui, que les navires échangent les uns avec les autres, et avec les capitaineries de port, avec les nouvelles autorités, les nouvelles puissances, pour ainsi dire, entre mille guillemets, qui gouvernent ce bras de mer. Et à ce moment-là, ce que nous commençons à deviner dans le noir, ce sont les vagues de la mer, c'est la mer au large de la Sicile, au large de Lampedusa à peu près. Et les taches un peu plus claires, ce sont des corps. ce sont des corps de migrants. Ce sont des arlequins.

Jania Jerkov: Je remercie pour cette rencontre que je trouve très importante. Ce qui m'a frappé dans la production de Clément Cogitore, c'est d'abord l'importance donnée au "mouvement en soi", qui a été évoqué par Federico Leoni, mais aussi le mouvement de Clément Cogitore lui-même, qui se déplace phy-

siquement pour réaliser ses œuvres. En effet, il se rend dans la taïga sibérienne, dans *Braguino*, mais aussi au Maroc pour tourner la vidéo sur l'Afghanistan, ou encore à Naples. Mais il ne se déplace pas seulement lui-même, il déplace aussi des cultures, par exemple il amène la culture afro-américaine de Los Angeles à l'Opéra Bastille à Paris, etc. Ce qui me frappe dans tout cela, c'est que le mouvement implique la construction d'un espace. C'est un espace qui dépasse l'espace physique spécifique, il faut voir à cet égard l'île de *Ferdinandea* qui existe sans être là. Et ce qui m'a frappé le plus, c'est que le regard de Clément Cogitore ne renvoie pas à une forme intacte, mais pas non plus à un récit. J'ai d'ailleurs été surprise qu'il commence par dire que son travail porte essentiellement sur la narration. Il faut comprendre ce que signifie la narration. Car je pense que la grande force de cette œuvre consiste précisément dans l'absence de narration.

CC : Merci beaucoup de votre question et de votre point de vue, dans lequel je me retrouve beaucoup. Avant d'être artiste, on est spectateur, et en tant que spectateur, je suis le plus touché par des œuvres qui produisent un déplacement intérieur. Je dirais que maintenant nous sommes dans une ère digitale, où ce sont les images qui voyagent à nous. Même mes œuvres sont des fichiers numériques et je peux montrer la même œuvre dans plusieurs endroits du monde en même temps, l'ère digitale rend tout cela possible. Avant ce temps-là, aller voir une œuvre d'art supposait aussi un déplacement du corps du spectateur, c'est-à-dire que pour voir la *Vocation de Saint Matthieu*, il fallait venir à Saint-Louis-des-Français, à Rome, ou que pour voir la *Trinité* de Roublev, il fallait aller à Moscou. Et je crois que la plupart des flux d'images qui nous arrivent, qui m'arrivent à moi comme spectateur, que ce soit d'images de réseaux ou de plateformes, ce sont des images qui se déplacent vers moi et qui ne produisent en général aucun déplacement intérieur. Par conséquent, ce qui créé mon désir et de spectateur et d'artiste, c'est le déplacement. Donc, ça commence par me déplacer moi-même pour produire ces œuvres, en espérant que ces œuvres auront un pouvoir de déplacement intérieur chez le spectateur qui les verra.

FL : J'ajouterais une chose sur les voyages. Quand je pense à *Braguino*, j'y trouve quelque chose du documentaire. Le voyage prend alors une signification particulière pour toi. En fait, tu as voyagé plusieurs fois : d'abord, il y a une rencontre médiatisée par l'histoire de quelqu'un, parce que tu t'es renseigné sur la communauté, puis tu es allé une deuxième fois pour connaître le lieu, et enfin une troisième fois pour filmer et construire le film. On peut donc dire que ce film est à la fois une fiction et un documentaire. Il me semble qu'il

y a souvent deux pôles dans ton travail. Le premier pôle est très concentré sur la construction. Par exemple, *Morgestraich* est très construit, avec un grand soin pour les costumes, pour la lumière, pour le mécanisme qui permet aux danseurs de marcher sans avancer vers le spectateurs, pour avancer vers lui en gardant une distance, une étrangeté irréductible. Tout cela est très construit. Et puis il y a un deuxième pôle, donné par le fait que c'est l'image qui surgit, tu l'interceptes, mais tu ne la fais pas, tu ne la produis pas. C'est une image trouvée, c'est même une image qui émerge, qui se cherche, qui se trouve elle-même. Donc tout ton travail met continuellement en jeu l'idée qu'il n'y a pas de réelle distinction entre la chose et l'image, entre le fait de construire l'image de quelque chose et le fait de trouver l'image en tant que chose.

CC : Pour moi, ça rejoint la question de la mise en scène. Je pense que, si je dois définir mon travail, c'est un travail de mise en scène, que ce soit dans une logique de documentaire ou de fiction. Parce que ces choses sont effectivement assez poreuses, c'est souvent assez difficile de tracer une ligne claire. En fait, en général, c'est des contrats de travail qui font la limite de ce qui est de l'ordre du documentaire ou de la fiction. Ce sont des contrats différents. Mais ce qui, pour moi, est le cœur de la mise en scène, c'est de créer les conditions d'apparition de quelque chose. C'est presque comme si on rassemblait des amis autour d'une table et on se disait que ces personnes-là auront des choses à se dire. Et j'en suis, moi-même, en tant qu'artiste, un des éléments de ce dispositif. Ce qui m'intéresse, c'est cet équilibre ou cette tension entre ce qui est de l'ordre de l'écriture et ce qui est de l'ordre de l'accident qui va perturber ou modifier, déplacer l'écriture ou le désir d'écriture avec lequel j'arrive. Par exemple, dans *Les Indes galantes*, une partie de la danse est écrite et chorégraphiée et une autre est de l'improvisation. Et en fait, c'est difficile pour le spectateur de savoir à quel moment la danse est écrite et à quel moment elle est improvisée. Et du coup, quand on tournait, il y avait quelque chose d'assez chaotique et en même temps de très écrit qu'on a cherché à restituer par le montage.

Thatyana Pitavy : Je m'interroge à propos de ton intérêt par rapport à la foule. La question est : qu'est-ce qui relie une foule ? À partir de quoi va-t-elle se relier ? On ne sait jamais de quoi une foule est-elle capable. On ne sait pas ce qui va se passer dans un mouvement de foule. D'où la question de laisser venir, dont parlait Cogitore, et des mouvements de foule, où ce laisser venir fait place à ceux qui vont prendre corps, au moment, à l'instant même. Un autre aspect qui m'a fait penser aussi c'est ton attention aux rituels, de ces rassemblements. Cela me fait penser à toute la question de la perte d'identité, qui me paraît importante.

Comme si là il y avait une critique des temps modernes. Justement, on ne sait plus, quand on voit dans les carnavals, toutes ces masques, on ne sait pas ce qui se cache derrière un masque. Donc, il y a la question de la foule et la question de la perte d'identité. Je ne sais pas comment tu relies ces aspects-là.

CC : La foule c'est une question qui m'intéresse. Qu'est-ce qui fait communauté ? Comment une communauté se constitue-t-elle? Une première réponse c'est le récit, l'image. On ne connait pas de civilisation qui ne soit pas portée par des images et des récits. On parlait de Bataille et de Lascaux. On sait que les images pariétales ne sont pas simplement "bison" et puis "homme", mais bien plutôt « un homme chassant un groupe de bisons ». Il s'agit toujours des séquences narratives. Ses images-là sont construites sur des récits et je crois que c'est autour de récits qu'une communauté se construit. Souvent, dans mon travail, j'essaie de voir quel est le dénominateur commun de la communauté, c'est-à-dire, à partir de quel récit cette communauté-là se rassemble. On parlait de *Braguino*, un film que j'ai tourné en Sibérie autour de deux familles qui vivent en autarcie au fond de la taïga sibérienne, et on peut dire qu'il y a un récit fondateur même pour une famille. On quitte les villages, on va au bout du monde… Il faut quatre heures d'hélicoptère pour arriver là où vivent ces familles. Ça m'intéresse de voir comment ce récit arrive à grandir et à se partager ou pas. Ce sont des questions autant spirituelles que politiques.

Thatyana Pitavy : Et mythologiques. Tu es aussi très intéressé par l'originaire, par toute cette question qui est comme une tentative de saisir l'instant avant la fin, mais la fin qui en même-temps va produire un début. Par exemple, on voit les papillons dans cette vie éphémère, ces desseins de la grotte qui vont s'effacer. C'est comme si tu étais situé dans la trace de cette trace première qui vient effectivement fonder, faire une structure.

CC : C'est la question que Federico abordait avant et qui est pour moi très, très importante, à savoir que dans ce mouvement perpétuel quelque chose nait et quelque chose disparaît, et donc se crée le creux de la vague et en même temps la crête de la vague. Effectivement, c'est le mouvement du vivant par excellence.

FL : Une phrase de Thatyana m'a frappé, elle disait qu'on ne sait jamais de quoi une foule est-elle capable. Je me suis demandé comment je devais écouter cette phrase. Il y a peut-être deux façons de l'entendre. La première, c'est que la foule est capable de choses terribles, que la foule est cette expérience de dé-subjectivation hypnotique où la pulsion peut se déchaîner dans une alliance immédiate, chaotique, de plusieurs

corps. Mais on peut entendre la même phrase d'une autre manière, à savoir que nous ne savons pas de quelle créativité, de quelles nouveautés une foule est-elle capable. Spinoza disait : nous ne savons pas de quoi un corps est capable, c'est-à-dire de quel pouvoir il dispose. Alors de quoi dépend le fait que nous écoutions cette phrase d'une manière ou d'une autre ? Avec un sentiment de crainte ou de promesse ? Cela dépend du point de vue à partir duquel nous observons ce phénomène de désubjectivation. Si nous prenons le début de *Psychologie des masses et analyse du moi*, nous voyons que Freud fait deux choses, deux choses très différentes. La première consiste à dire que la vie psychique individuelle est toujours collective, et que, par conséquent, commencer par l'individu est toujours une fiction. Mais puis il aborde la psychologie des masses en la faisant dériver par dégradation de la psychologie de l'individu, je dirais même de la psychologie de l'individu. Il montre la dégradation, la laideur, la chute. Du point de vue de l'individu, le multiple a quelque chose de bestial, en effet.

Mais pensez à la manière dont on pourrait définir le parcours d'une psychanalyse, étant donné que l'on parle de Freud, c'est-à-dire comme l'avoir lieu d'une certaine dimension de désidentification. Pensez à ce que Marx dit lorsqu'il dit que nous n'avons pas encore notre multiplicité, que nous devons construire notre multiplicité, que nous n'avons pas notre communauté, que le commun doit être construit. On peut considérer la question de la foule comme un indice de cette trajectoire. Il est très intéressant que cette dimension de la foule se présente d'abord négativement, c'est quelque chose qui révèle notre position implicite, notre imaginaire néo-libérale. C'est le point de vue implicite que nous avons tous en tête, c'est-à-dire le fait de penser à la foule du point de vue de l'individu qui suppose être quelqu'un, de l'individu ne peut voir dans la foule autre chose qu'une menace, car justement l'individu imagine être quelqu'un, veut être quelqu'un. Comme le disait Lacan, c'est la formule même de l'imaginaire. Et pourtant, si l'on considère tout cela à l'envers, c'est-à-dire comme un point de départ ou comme un point de passage, comme un point de naissance, les choses changent. Si vous regardez *Elegies*, là nous trouvons quelque chose comme des apparitions, des sujets qui prennent corps, qui prennent figure. Il n'y a pas le naufrage dans le chaos, il y a le point d'apparition de ces individus liés les uns aux autres, pas complètement identifiés ou individualisés, encore sensibles à cet impersonnel qui circule parmi eux et en chacun d'eux. Il s'agit d'une idée de politique, et non de la menace d'une dégradation bestiale. C'est peut-être pour cette raison que Clément disait tout à l'heure que ce qui lui intéresse à travers la foule, c'est la question de la communauté.

Alexis Chiari : Merci beaucoup pour ce parcours parce que c'était vraiment intéressant. Ça m'a fait penser à une archéologie de l'image au futur antérieur, des prolégomènes d'un nouveau rapport à l'image. Federico Leoni a évoqué la question de la naissance de l'image et de la naissance de l'art. Dans le *Traité de la peinture* de Pline l'Ancien il y a deux modes où il évoque la question de l'apparition de l'image. Il y a une femme qui trace un trait autour de l'ombre de celui qui est en train de partir, donc un trait autour d'une absence. C'est un premier mode de négativisation, où l'image renvoie ce qu'elle ne peut pas montrer ou ce qu'elle ne pourra plus montrer. Et puis, il y a un concours de peinture entre deux peintres, c'est-à-dire entre Zeuxis et Parrhasios. Zeuxis peint des raisins formidablement ressemblants, sur lesquels les oiseaux se cassent le bec. Parrhasios peint sur la peinture de Zeuxis un voile, et Zeuxis tenta de l'enlever parce que ce voile empêchait la vision de son chef d'œuvre. Mais ce voile était impossible à soulever, il n'y avait rien d'autre que le voile qui est peint, rien d'autre au-delà de l'image. Donc, je trouve que ces questions sont entre le trait et la surface, qui sont au cœur de votre travail, de Clément et de Federico. Comme aussi dans ce qui a été dit autour des questions de la collectivité et de l'identité, parce que je pense qu'il y a une dimension pathétique dans le rapport aux images d'aujourd'hui, une dimension qui fait qu'on peut avoir paradoxalement à la fois la multiplication de toutes les images avec leur circulation et cette dissolution permanente d'identité. Ainsi, considérez-vous que ce travail d'écriture vise à resacraliser l'image, en particulier tout ce qui reste invisible, et à créer du lien entre les gens ? Et comment peut-on arriver à sortir de ce dilemme entre l'absence d'inscription, puisqu'on voit par exemple cliniquement qu'il y a des gens qui sont obligés de prendre des tonnes et des tonnes de selfies sans qu'il y ait un sentiment d'existence, et de l'autre côté il y a ce sentiment d'invisibilisation qui n'a jamais été aussi fort qu'aujourd'hui. Pour aller plus loin, je me demande si l'image est encore capable de dire quelque chose.

Cristiana Fanelli : On pourrait dire qu'il y a un statut de l'image qui vient de la surface et un autre qui vient de la ligne. Et puis Clément a dit quelque chose que je voudrais garder à l'esprit, à savoir que son art crée une sorte de mise en scène, qui devient le lieu de l'apparition de quelque chose. Peut-être que *Ferdinandea*, de ce point de vue, est l'exemple parfait.

FL : Oui, Clément disait qu'il est avant tout un metteur en scène, ce qu'en Français on appelle un réalisateur, mais c'est une expression qui, au pied de la lettre, est beaucoup plus large, englobe beaucoup d'arts. Le potentiel de cette définition, c'est qu'on pourrait dire qu'il y a de l'art à chaque fois que l'on dessine une scène,

à chaque fois qu'on crée des conditions pour que quelque chose se passe, pour que quelque chose prenne forme, c'est-à-dire prenne corps. Pourquoi l'imaginaire et le symbolique sont-ils des registres pour Lacan ? Parce qu'ils sont des supports d'enregistrement de ce qui se passe. Les impacts de ce qui se passe peuvent s'inscrire de manière spéculaire, c'est-à-dire dans un miroir, mais ils peuvent aussi s'inscrire de manière symbolique, c'est-à-dire dans un langage. Au fond, toute notre expérience consiste en cet ensemble de boîtes, de pièces, de supports, et chaque événement s'inscrit sur chacun ou dans chacun d'entre eux. C'est comme si le même stylo écrivait sur une multiplicité de feuilles et de feuillets, parce que nous disons l'imaginaire, le symbolique, mais en réalité les images ont des logiques très différentes, et le symbolique aussi est une multiplicité de processus de symbolisation… C'est comme si l'exposition de *Ferdinandea* était centrée sur cette question, qu'est-ce qu'un événement, et combien de feuilles peuvent l'enregistrer, dans combien de registres elle peut se déposer. Cet événement est dessiné, est écrit, est capturé, est mis à disposition, est restitué, est abandonné. La variété de sujets générés par ce même événement, est assez vaste, parce que dans chaque pièce il y a un sujet spécifique qui émerge, il y a une manière spécifique de prêter attention qui s'impose, il y a une attention qui met en relief quelque chose plutôt qu'à autre chose.

CC : Merci de cette remarque, je vais juste réagir en des termes peut-être plus cinématographiques qu'analytiques. Quand on travaille la mise en scène, en particulier dans le cas du cinéma ou de l'image en mouvement, on travaille surtout sur ce qui manque. En effet, quand on cadre une image, on choisit d'abord ce qui ne sera pas dans l'image. On travaille toujours une ellipse, un hors-champ, une absence, une invisibilité. On travaille par fragments, pour essayer de construire quelque chose qui ne va pas être saisi dans le cadre. C'est ce qu'on trouve chez Robert Bresson, par exemple. C'est fondamental à propos du lien entre l'image et le sacré, qu'on ne peut saisir que par signes et par fragments. Pour moi c'est ce manque-là qui crée une image, une image qui travaille un manque sur lequel on va pouvoir échanger, on va pouvoir partager, on va pouvoir se rassembler. En tant que fabricant d'image, je cherche à créer cet espace-là.

Cyril Noirjean : C'est le point sur lequel je voulais t'interroger, c'est-à-dire cette question de ce qui vient trouer l'image. Qu'est-ce qui vient faire un trou dans l'image ? On pourrait dire que la fin d'une cure c'est le moment où le dispositif de la mise en scène se dévoile. Je trouve que dans tous tes films il y a ce moment où il faut que le spectateur y perçoive le leurre de la mise en scène. Ce leurre fait vaciller la totalité de ce qui a été nommé tout à l'heure, à savoir la

narration. *Grosso modo* on pourrait dire qu'en tant que spectateur on ne sait plus où on est. Et cela a un effet sur le corps, un effet violent. D'un coup le corps du spectateur est pris dans le film, le corps est pris dans le dispositif. Quand tu fais vaciller le dispositif dans le film c'est le spectateur, le regardeur qui vacille avec le film. Je me suis demandé ce matin en voyant les films qu'on a vus : qu'est-ce qui te reliait tant au baroque ? J'espère que tu ne vas pas le prendre mal, mais je me suis dit finalement que ton cinéma est un cinéma baroque.

CC : Merci. Tu commençais par cette idée d'une perte de repères souvent travaillé et construite dans mon travail, à la fois dans mes œuvres narratives ou cinématographiques, mais aussi dans *Ferdinandea*, où j'ai voulu installer un pacte de croyance avec le spectateur, pour essayer de faire croire à ce qui est en train de se produire. On entre dans la croyance de cette réalité-là et petit à petit on met en crise ce pacte. Est-ce une mise en scène ou pas ? Notamment, dans mon *Bielutine*, narrant le portrait d'un couple de collectionneurs d'art à Moscou, vivant enfermes dans leur appartement, près de quatre-vingt pour cent de ce qui est raconté dans ce film, sur leur vie, sur leur monde, est faux. Il y a une mythomanie chez ces personnages que je filme. Donc, s'il s'agit d'un documentaire sur des personnages qui mentent. Qu'est-ce que ça documente ? Ça documente le masque. En fait, un moment que je cherche à atteindre tant comme spectateur que comme artiste, c'est le moment où l'œuvre d'art produit ce que Marie-José Mondzain appelle une augmentation de moi-même ou ce que Jacques Rancière appelle un partage du sensible. Pour moi il s'agit de quelque chose qui produit une crise chez moi, qui me fait sentir un peu plus vivant que ce que j'étais avant. Mais se sentir plus vivant peut être quelque chose d'aussi douloureux que brutal, que joyeux. Mais en tout cas, c'est à ce moment-là qu'il arrive de se sentir plus vivants qu'avant. Et ça, c'est quelque chose qui est assez fugace et qui n'existe que dans une sorte d'instabilité. Ça n'existe que dans une sorte d'inconfort, dans un déplacement.