Federico Leoni

Prima stanza*

La première salle est plongée dans la pénombre. Le spectateur ne sait pas ce qu'il va rencontrer. La seule certitude est qu'un vieux projecteur se trouve devant l'un des quatre murs de la pièce. Entre ses deux bobines une pellicule tourne en boucle, destinée à se répéter au bout de quelques minutes.

Ce que vous voyez sur le mur n'est pas exactement un film. Il s'agit plutôt d'une image fixe, qui n'est même pas une image au départ. Ce n'est qu'avec une certaine lenteur, soulignée par le bruit du projecteur, par le tic-tac rapide et régulier du moteur, que quelque chose apparaît sur le mur. D'abord un carré à peine plus clair que le fond, un carré incolore, mal défini, aux bords imparfaits. Puis, peu à peu, une image.

* Anticipiamo qui - per gentile concessione della casa editrice Castelvecchi - il primo capitolo di un libro dedicato alla mostra-installazione *Ferdinandea* tenutasi al Museo MADRE di Napoli nei mesi di giugno-settembre 2022 e che verrà replicata a Marsiglia, presso il MUCEM, tra dicembre 2025 e maggio 2026 (https://www.mucem.org/exposition/clement-cogitore/): Federico Leoni, *L'isola sotto il mare. "Ferdinandea" di Clément Cogitore*, Castelvecchi, Roma 2026.



Ferdinandea, Museo MADRE,
Prémonitions (film).
-
Napoli, 2022

Même l'image n'est pas immédiatement déchiffrable. On commence à reconnaître une plage. Un petit morceau de plage, pas un grand paysage. Quelques mètres de rivage. Une partie du sable, à droite, une partie de la mer, à gauche, et quelques objets flous. C'est à ce moment qu'on s'aperçoit que l'image n'est pas vraiment fixe, elle est prise dans un faible mouvement. Ces objets que l'on voit sont en partie immergés dans l'eau peu profonde, en partie échoués sur le sable, mais encore clapotés par le mouvement des vagues. On voit les vagues aller et venir, mais tout se passe dans le silence, il n'y a pas de piste audio, pas de bande sonore.

Le noir et blanc vaguement sépia du film n'offre pas beaucoup d'éléments pour déchiffrer la nature de ces quelques objets qui semblent émerger de l'eau, ou peut-être s'abandonner au mouvement de la mer. Ce n'est qu'à un certain moment que l'on aperçoit qu'il s'agit de poissons, puis de poissons désormais sans vie. Qu'ils soient morts, on le devine à l'inertie de leur mouvement, qui va de pair avec le va-et-vient de l'eau. Mais dès que l'image des poissons a pris corps, qu'elle est devenue reconnaissable, le film s'interrompt. Après quelques instants d'obscurité, la pellicule nous montre déjà un deuxième film.

On assiste de nouveau à une seule scène, lente et mystérieuse, suspendue dans le silence. Bien sûr, il n'est pas certain que le spectateur arrive au début du film, lorsque sur le mur cette sorte d'ancêtre de l'image peine à se dessiner, apparaissant d'abord comme une simple tache de lumière, un carré à peine plus clair que le mur qui l'accueille, une espèce de fond de l'image qui se dessine sur ce fond du fond de l'image qu'est le mur lui-même. Mais il n'est pas du tout certain que ceux qui tombent sur l'image par la suite soient en mesure de mieux déchiffrer ce qu'ils ont sous les yeux. D'ailleurs cet ancêtre de l'image qu'est ce carré faiblement lumineux semblera d'ailleurs accompagner l'image même lorsqu'elle prend forme, même lorsqu'elle devient plus évidente. C'est comme si ces images étaient destinées à demeurer dans l'espace de cet antécédent éternel de pénombre. Comme si la pénombre, l'antécédent de l'image, n'était pas avant l'image mais en elle.

Nous voyons apparaître lentement une table dressée pour le déjeuner. Une nappe, des assiettes, une théière, un sucrier. Ce que l'on appelait autrefois l'argenterie. C'est une image du passé, qui provient d'une autre époque, bien que nous ne sachions pas de quelle époque il s'agit. Elle a quelque chose du XIXe siècle, à en juger par les formes raffinées de certains détails de l'argenterie. Une espèce de contraste s'impose entre cette table, qui a quelque chose d'ancien et de somptueux, et la petite portion de plage, pauvre et éternelle, que nous avons vu dans l'autre film. Ici aussi, il se passe quelque chose sans que l'on sache exactement quoi ou pourquoi. Ces assiettes en argent, cette



Ferdinandea, Museo MADRE,
Prémonitions (film).
-
Napoli, 2022

théière au profil élégant, ce sucrier orné semblent noircir lentement, comme dans un coucher de soleil, jusqu'à devenir complètement noirs. À ce moment-là, ils se détachent de manière encore plus nette, alors que la nappe conserve sa couleur initiale, claire, blanche, intacte.

De nouveau, sur cette apparition presque indéchiffrable s'écoulent les deux ou trois minutes du court métrage. Il n'y a rien de narratif, il n'y a pas de séquence, il n'y a pas de montage, pas de chaîne d'événements, bref, pas d'histoire. Il y a un seul événement, une tranche très concentrée de devenir. Quelque chose se produit, un seul fait nous est montré. C'est l'événement de quelque chose, mais on ne sait pas de quelle chose cet événement serait l'événement.

C'est peut-être toujours le cas, c'est peut-être la raison même pour laquelle on parle d'événement, quand on parle au sens propre ? Un événement c'est quelque chose de nouveau, peut-être d'exceptionnel, et c'est précisément parce qu'il est nouveau qu'il est aussi et toujours exceptionnel, c'est-à-dire non entièrement réductible au connu, différent par rapport à ce qui s'est déjà passé, imperméable à notre colonisation. Une île dans une mer de savoirs, d'hypothèses, d'interprétations. Un île qui demeure étrangère, au moins pour l'instant.

On ne sait pas pourquoi l'argenterie noircit, on ne sait pas pourquoi il y a une table dressée. Il n'y a pas de légende, pas de panneau d'introduction. Nous regardons quelque chose, mais nous ne



Ferdinandea, Museo MADRE,
Prémonitions (film).
-
Napoli, 2022



savons pas ce que nous devrions voir dans ce que nous regardons. Cette relation suspendue entre regarder et voir contient la cellule originaire, la structure logique essentielle de l'expérience que nous sommes en train de traverser. Nous regardons sans voir, au début comme au milieu comme à la fin du film. La situation ne change jamais. Nous regardons sans savoir quoi voir dans ces que nous voyons. Dans l'autre film, c'était la même chose. Des poissons morts, qui vont et viennent avec cette espèce de calme inquiétude des vagues. Qu'est-ce qui les a tués, quel événement les a abandonnés sur la plage?

Le philosophe français Gilles Deleuze, qui a consacré de très belles pages à la question de l'événement, a écrit que nous ne devrions pas dire que l'événement est "ce qui arrive", mais bien plutôt que l'événement est "dans ce qui arrive".

Qu'est-ce que cela veut dire ? C'est une idée qui a quelque chose à voir avec la disjonction à laquelle nous assistons devant les deux courts métrages de cette première salle de *Ferdinandea*. Disjonction entre deux dimensions habituellement si imbriquées qu'on a du mal à les distinguer. C'est à cause de cette habitude, de cette superposition quotidienne entre ce qui arrive et l'événement qui est "dans ce qui arrive", que la formule de Deleuze nous semble énigmatique, ou presque incompréhensible.

L'événement n'est pas ce qui arrive, l'événement est dans ce qui arrive. L'événement n'est pas de l'ordre de ce qui arrive, il n'est pas un fait, une chose située dans une séquence, un épisode que d'autres épisodes vont expliquer, ou que d'autres épisodes ont préparé. En effet, répondre à la question "que s'est-il passé" c'est répondre à l'événement par un sens, à son vide par une sorte de remplissement, à son fait nu par une interprétation qui va habiller cette nudité. L'événement n'est pas ce qui arrive, dit Deleuze. C'est dans ce qui arrive comme le fait pur et simple de cet arriver.

Les images des deux vidéos nous plongent au cœur de cette disjonction. Que quelque chose soit en train d'avoir lieu, c'est certain. Qu'est-ce qui est en train d'avoir lieu, voilà en revanche quelque chose de douteux. L'événement n'est pas de l'ordre de la signification, au contraire il est assez insignifiant. Il est dans la séquence de ce qui a lieu, mais comme quelque chose qui ne trouve pas sa place dans la séquence. À proprement parler, il ne suit, ni il n'est suivi par autre chose. Les deux films s'interrompent en effet sans raison, tout comme ils ont commencé sans raison. C'est plutôt en tant que quelque chose a eu lieu, en tant que cet avoir eu lieu est désormais inscrit dans la réalité, que quelque chose qui vient après pourra indiquer l'événement comme antécédant, comme prémisse, et donc lui donner un sens, qui sera à proprement dire son sens, le sens qui appartient à la suite, le sens de l'après. Mais là, il n'y a pas encore d'après.



Ferdinandea, Museo MADRE,
Prémonitions (film).
-
Napoli, 2022

Lorsque nous sommes devant la théière noire, ou devant les poissons entraînés par les vagues, c'est donc comme si nous étions devant quelque chose comme un signe pur.

Je dis pur, parce que d'habitude, quand on dit que quelque chose est un signe, on dit que ce quelque chose est le signe de quelque chose d'autre. Il y a un code qui règle cette relation entre quelque chose et quelque chose d'autre, et il y a un sujet pour lequel ce code, cette relation d'implication est valable. Il y a un sujet qui participe à ce code, qui sait l'utiliser pour déchiffrer ce signe, qui sait dissoudre la densité de ce signe, qui peut l'ouvrir dans la direction d'autre chose.

Ici, nous avons un signe pur, disais-je. C'est-à-dire quelque chose qui, d'une part, est un signe, fait allusion à autre chose, semble promettre un avenir, mais d'autre part reste fermé sur lui-même, résiste à nos tentatives de lui faire avouer son secret, de le faire parler de cette autre chose dont il serait le signe. Il ne parle de rien, il ne se laisse pas arracher



Simone Martini,
Annunciazione tra i Santi Ansano e *Margherita*
-
(1333-1337)

son secret. Il nous fait même douter qu'il cache un secret. Nous sommes du coup ceux qui ne peuvent pas dire ou faire dire, savoir ou déchiffrer, bref dominer le signe, inscrire son événement dans un trajet. Nous devenons, nous aussi, un peu moins des lecteurs, et un peu plus des analphabètes, et à notre tour des signes qui ne nient pas de signification, comme le disait le poète allemand Friedrich Hölderlin. « Ein Zeichen sind wir sind, deutungslos ».

C'est un peu comme dans une *Annonciation*, lorsque l'ange apparaît à la Vierge Marie, debout, les lèvres mi-closes, pas fermées mais pas ouvertes, encore muet.

Nous savons que l'Ange est là pour dire quelque chose. Nous ne le savons que parce que les lèvres sont mi-closes mais mi-ouvertes, et parce que nous sommes plongés dans ce récit depuis des siècles ou des millénaires. Cependant, nous ne devons pas penser à la scène de l'Annonciation du point de vue du récit accompli, nous devons plutôt penser au récit du point de vue de la scène initiale de l'Annonciation, nous devons penser au récit du point de vue de la Vierge. Depuis l'intérieur de la scène, pour ainsi dire, pas depuis l'extérieur et l'après. L'ange n'a pas encore parlé, et même si nous savons qu'il parlera, même si nous

savons ce qu'il dira à la Vierge, pour l'instant il reste là, les lèvres mi-closes plutôt que mi-ouvertes. La Vierge ne sait pas ce que l'ange est venu lui dire. Elle sait seulement que l'annonce la concerne.

N'est-ce pas là la vérité de l'Annonciation ? Et n'est-ce pas cette Annonciation suspendue que la première salle de la *Ferdinandea* nous met sous les yeux ? La vérité de l'Annonciation est précisément dans sa suspension, bien plus que dans sa continuation, bien plus que dans le discours que l'ange adresse à la Vierge, voire dans la conclusion triomphante de son discours. Le schéma général de toute Annonciation est l'ange aux lèvres écartées, et non l'ange qui parle, raconte, explique, dirige, clarifie, enseigne. Ce qui revient à dire qu'au fond toute annonciation est laïque. Laïc est celui qui observe, celui qui se tient devant quelque chose en s'interrogeant, sans s'en approcher ni s'en éloigner, sans adopter cette chose ni la rejeter. Toute annonciation est laïque tant que les lèvres de l'ange sont encore mi-fermées, tant que sur le cartouche ou le rouleau que les peintres anciens faisaient sortir de la bouche de l'ange aucune annonce n'apparaît. Même la Madone n'est pas encore la Madone, à ce moment-là, si être la Madone signifie être tout ce que nous savons : Mère de Dieu, récite la prière, Reine du Ciel, et ainsi de suite.

Si cette première salle de *Ferdinandea* nous confronte à quelque chose comme le schéma général de toute annonciation, il reste quelque chose à dire sur une certaine angoisse qui nous saisit devant l'ange muet aux lèvres mi-closes ou mi-ouvertes, c'est-à-dire devant le signe pur.

Il n'y a rien de purement cognitif, intellectuel, herméneutique, dans cette rencontre avec l'image qui n'est l'image de rien, avec le carré jaunâtre qui se détache à peine sur le mur dans la pénombre de la première salle de l'exposition. Ce n'est pas seulement que nous ne savons pas, mais nous sentons qu'il y a quelque chose à savoir. Il y a plus, il y a que savoir nous sauverait peut-être la vie, semblerait pouvoir nous sauver la vie.

Les images de la première pièce sont, à y regarder de plus près, des images de catastrophe. L'argenterie, de brillante et argentée qu'elle était, devient de plus en plus sombre, puis noire. Les poissons, on le comprend peu à peu, sont des poissons mourants, abandonnés au mouvement des vagues, peut-être déjà morts. Il s'est passé quelque chose, quelque chose de catastrophique. Il vaudrait mieux savoir, savoir pourrait sauver la vie, que ce soit la nôtre ou celle d'un personnage appartenant à cette histoire. Ce qui, après tout, est exactement la même chose, car devant ce signe pur nous sommes lui, il est nous, parce que personne n'est plus personne. Encore Hölderlin : « Ein Zeichen sind wir, deutungslos ».

C'est ici que nous touchons au fait que tout savoir naît de la catastrophe : de la rencontre avec la catastrophe et de la tentative d'y remédier. De la catastrophe, le savoir retient en effet tous les signes,



Simone Martini,
Annunciazione, dettaglio delle labbra dell'angelo, Polittico Orsini
-
(1333-1337)

surtout lorsque le sauvetage réussit et que le savant se révèle pour ce qu'il est, un survivant. Le savant survit à la rencontre avec l'insignifiant, et la signification est tours la signification de l'insignifiant, la signification qui a pour objet et pour horizon l'insignifiant.

Cela me fait penser à la patiente dont nous raconte l'un des grands psychiatres du XXe siècle, l'allemand Karl Jaspers, dans une page perdue dans l'immense architecture de sa *Psychopathologie générale*. Un texte essentiellement théorique, un grand manifeste de ce que sera un jour la psychiatrie de la fermeture des asiles, la psychiatrie à visage enfin humain, qui toutefois, et peut-être pas par hasard, reste à mi-chemin, et fait rarement place à la voix des fous et à la vie des malades. Il y a quelque chose, dit un jour cette femme à son mari. « Il y a quelque chose, mais dis-moi qu'est-ce qu'il y a ».

C'est un appel inoubliable dans sa simplicité domestique. Cette femme espère que son mari sait de quoi s'agit-t-il, et qu'il puisse la rassurer. Elle espère qu'il arrive à donner un nom à ce qui semble venir. L'imminence est le caractère majeur de cette scène. C'est même tout ce qu'il y a dans cette scène. Cette imminence est le trait caractéristique de ce début de délire que les psychiatres de l'époque, et Jaspers avec eux, appelaient non pas *Wahn* mais *Wahnstimmung*, non pas délire mais atmosphère délirante. Comme si une figure faite de brouillard devait se dessiner d'un moment à l'autre, mais n'avait pas encore pris aucun contour. Quelque chose se prépare, et la simple annonce de ce quelque chose est si insupportable que même la catastrophe réalisée serait apaisante.

Nommer la catastrophe, l'assumer comme déjà réalisée, la regarder comme une réalité enfin connue, n'est-ce pas ce que le savoir du mari est appelé à faire par les mots angoissés de cette femme dont Jaspers ne nous transmet même pas le pseudonyme auxquels les cas cliniques de la tradition psychiatrique nous ont habitués ? N'est-ce pas ce que le savoir fait toujours, même quand il ne le sait pas, surtout quand il ne le sait pas ?

C'est peut-être pour cette raison que si la première salle de *Ferdinandea* est la salle des prémonitions, et la seconde est la salle des savoirs.