



Clément Cogitore, les nuits d'un chasseur

Vidéaste, cinéaste et maintenant dramaturge pour le Palais de Tokyo, avant d'être candidat pour le prix Marcel Duchamp et metteur en scène pour l'Opéra de Paris, Clément Cogitore n'est jamais là où on l'attend. Son pari de Pascal, c'est de mettre en images, en formes et en esprits ses terreurs aveugles, afin de les propager dans la communion, la confusion ou la transgression. Dans ses rituels de mémoire collective, transfigurés par la perméabilité des mondes, celui qui croyait au ciel rencontre celui qui n'y croyait pas. *Cogitore ergo sum.*

■ ENTRETIEN AVEC EMMANUEL DAYDÉ

Encore un jour banane pour le poisson-rêve.
Palais de Tokyo, Paris. Jusqu'au 9 septembre 2018

EMMANUEL DAYDÉ Comme vous êtes issu du Studio national des arts contemporains du Fresnoy (même si vous êtes passé auparavant par les Arts déco de Strasbourg), on a d'abord assimilé votre pratique à une sorte de tableau-vidéo, à mi-chemin entre cinéma et art contemporain. On vous a ensuite découvert metteur en scène avec *Les Indes galantes* de Rameau pour la 3^e Scène de l'Opéra national de Paris et on vous retrouve aujourd'hui en dramaturge d'une exposition sur l'enfance au Palais de Tokyo. Croyez-vous tant à la pluralité des mondes qu'il vous faille chercher à la mettre en scène – et en Cène ?

CLÉMENT COGITORE En France, on a tendance à penser qu'il n'y a rien de neuf qui se crée sans faire table rase du passé. C'est une illusion. Ma génération questionne la nécessité du récit. Je dis souvent

Vue de l'exposition
*Encore un jour banane
pour le poisson-rêve,*
Palais de Tokyo, 2018.
Karen Grigorian
(La Maison du Plj).
Léviathan. 2018, feuilles
de carton kraft et tissu.

que l'exposition est une expérience traversée par un récit et que le film est un récit traversé par des expériences. Dramaturge, c'est le mot le plus juste qu'on ait trouvé avec Jean de Loisy, parce qu'il fait référence à ce récit. La première information que l'on m'ait donnée, c'était de concevoir un scénario sur l'enfance, qui soit certes à destination des enfants mais aussi des adultes – un peu comme les films de Miyazaki, qui peuvent se percevoir à différents degrés. En commençant à travailler, on s'est vite rendu compte qu'un récit en tant que tel faisait autorité sur les œuvres. Il a fallu transformer la narration en espaces narratifs. Avec trois commissaires, chargés de la sélection des œuvres d'art et des artistes, j'ai réfléchi sur un récit canonique, sorte d'embryon minimal susceptible de pouvoir raconter une histoire – un peu comme dans une formule mathématique, dans les variations du canon en musique ou encore dans le canon biblique. Une situation de départ est ainsi

perturbée et mise en danger, avec un antagoniste à affronter. Dans la perspective de cette lutte avec un monstre, le « héros » doit préparer un certain nombre d'éléments. Vainqueurs et vaincus en sortent transformés, modifiés, déplacés. Si l'exposition était un livre, mes sept espaces seraient l'ouverture de sept chapitres.

En tant que « dramaturge », vous construisez ici des espaces de fiction qui rapprochent votre récit de l'hallucination. Plutôt que la nouvelle réaliste de Salinger *Un jour rêvé pour le poisson-banane*, qui donne son titre à l'exposition, vous rejoignez là le domaine de l'opéra. Votre scénographie pourrait faire songer au *Château de Barbe-Bleue* de Bartok, où la dernière épouse fait ouvrir les sept portes révélatrices de l'âme et des secrets du maître du lieu. Ambitionnez-vous d'écrire un conte des contes ?

L'embryon est effectivement le récit, mais celui-ci prend la forme d'installations aux allures de décors scéniques. Les « passages » que j'ai créés avec des artisans d'art – pour succéder par exemple à *Vocabulary of solitude*, l'installation de clowns tristes d'Ugo Rondinone, ou pour introduire la grande peinture murale de Megan Rooney – sont des œuvres ou n'en sont pas, à vous de décider, je n'ai pas de réponse à cela. Le rôle du dramaturge, du moins tel qu'on le conçoit dans la dramaturgie allemande, ce n'est pas d'écrire le texte de la pièce mais de créer un métarécit visuel qui vienne se superposer au texte. C'est la première fois que je fais une exposition sans faire d'images – sinon une, un immense portrait de 4 mètres de haut, un enfant aveuglé et pixellisé en tesselles de Venise, qui provient d'une banque d'images en ligne et que l'on doit à la mosaïste Sika Viagbo. Au lieu d'être interprétées par des acteurs, les scènes que je donne sont interprétées par des artisans d'art, au travers de la matière.

Considérez-vous ces artisans d'art comme des conteurs ou des acteurs ?

Les artisans sont comme les acteurs : certains ont besoin d'être dirigés avec précision, d'autres au contraire peuvent improviser à partir de quelques mots. Mais si je crois être un véritable raconteur, je suis un très mauvais directeur d'acteurs. Sur le tournage de *Ni le ciel ni la terre* par exemple, je suis resté très à l'écoute. La psychologie et la fiche person-



Vue de l'exposition *Encore un jour banane pour le poisson-rêve*, Palais de Tokyo, 2018. Ghislain Moret de Rocheprise (Atelier Lithias). L'Enigme. 2018, sculpture sur pierre.



Vues de l'exposition de Clément Cogitore,
Braguino ou la communauté impossible, le Bal, Paris, 2017.
 2017, installation composée de 9 modules, vidéos et photographies.

nage m'ennuient. Jérémie Renier est un acteur caméléon qui se réinvente physiquement et en termes de présence à chaque film. Mais je ne crois pas qu'on l'ait vu dans ce registre de capitaine musclé, affiné, durci, comme une espèce de jeune mâle blond dominant, qui, lors de cette mission de contrôle et de surveillance dans une vallée frontalière du Pakistan, veut imposer sa grille de lecture d'homme blanc au bout

du monde et qui finit par en devenir fou. Quoique je fasse, j'essaye de raconter les terreurs profondes de l'être humain. Ici, le *Leviathan* de Karen Gregorian évoque la sombre caverne d'un monstre à écailles en tissu plissé, dont la queue bouge imperceptiblement. Et la *Chambre de la prémonition* en bois et caoutchouc de Steven Leprizé voit ses murs se gonfler et se dégonfler comme s'ils respiraient.



Clément Cogitore.
Ni le Ciel Ni la Terre.
2015, long métrage, fiction, 1h42.

Clément Cogitore.
We are legion.
2012, photographie C-Print, 100 x 120 cm.
Collection Mac/Val, Vitry-sur-Seine.



Comment s'est passée la collaboration avec les ateliers d'art ?

Je voulais ouvrir l'exposition avec un rite de passage sous forme d'énigme à résoudre. J'ai cherché un atelier capable de tailler la pierre et je l'ai trouvé avec Ghislain Moret de Rocheprise et l'Atelier Lithias. Tout mon travail étant numérique, c'est-à-dire multiple et infini, sans possibilité d'original, j'avais en tête un élément aléatoire, produit de manière physique et accidentelle – des débris brisés –, qui serait reproduit deux fois à l'identique. De fil en aiguille, je suis arrivé à l'idée de deux sphinx comme deux flocons de neige parfaitement identiques, établis à partir d'une pièce archéologique, qui ouvriraient la porte de l'énigme. Partant d'un scan 3D, j'utilise ensuite un algorithme pour déclencher une brisure, comme si on portait un coup de masse dessus, qui est reproduite en double.

Il y a aussi une dimension funéraire, voire même de renaissance, dans cette entrée théâtrale. Car on dirait là deux Sphinx assis sans têtes et sans ailes – pour le moins inhabituels dans la culture grecque – tels qu'on les a découverts au temple grec d'Aphaïa à Égine. Ne serions-nous pas aussi des enfants morts ?

Je reviens sans cesse à l'enfance, comme on reviendrait sur le motif. L'enfance est un laboratoire d'observation du monde des adultes et en même temps un monde qui leur échappe totalement. Cela se joue à pas grand-chose, d'un instant à l'autre, ce monde peut devenir étranger. L'idée ici, c'est de produire des choses qui créent du désir pour l'enfant lui-même mais aussi pour les exilés de l'enfance que nous sommes en tant qu'adultes. De jouer avec le spectaculaire proche d'un parc d'attractions ou d'une maison hantée, mais en produisant de l'accident, de la rencontre, de la pensée et de la narration.



Vue de l'exposition *Encore un jour banane* pour le poisson-rêve, Palais de Tokyo, 2018.

Se confronter à l'enfance, ce serait donc se confronter à l'étrange et à l'étranger. N'est-ce pas ce qui s'est passé avec les enfants des Braguine, lorsque vous êtes allés tourner votre documentaire *Braguino* au fin fond de la Sibérie ?

Braguino, c'est le récit de la construction d'un monde et des conditions de sa disparition. Un documentaire est fait à partir d'un réel qui est organisé d'une certaine manière, qui est fictionnalisé. La fiction – cette machine à détruire les projets les mieux préparés – se nourrit du réel et le réel se nourrit de fiction dans le documentaire. Je voulais construire le film du point de vue

des enfants. Ils sont les premiers spectateurs du conflit et l'absorbent. La séquence de l'île aux enfants s'est produite du fait de notre présence, c'est arrivé dans les derniers jours. Nous étions avec les enfants Braguine, c'était trop tentant de venir pour les enfants de l'autre famille, les Kiline. Ils nous ont observés pendant huit jours. Il faut comprendre qu'il n'y a jamais de visiteurs dans cet endroit, dans la taïga sibérienne, à 700 km de toute autre habitation. Au fur et à mesure, nous nous sommes effacés et la scène s'est jouée entre les enfants eux-mêmes. Je n'aurais jamais dirigé qui que ce soit, surtout pas les enfants. Ils ne se seraient jamais laissés faire, ils ne répondaient même pas à nos questions. Concernant l'île, c'est l'endroit où les enfants passent leurs journées. Les parents les déposent pendant qu'ils chassent et s'occupent du village. Ils sont entourés de chiens-loups, protégés des bêtes sauvages. Ils sont dans une récréation permanente qui est aussi quelque part leur prison, où ils s'ennuient. Le film s'ouvre et se referme sur ce rêve, sur ce que cet endroit aurait pu être, sur ce qu'il a été un court moment jusqu'à ce que l'autre arrive, telle une menace.

Au-delà de l'émerveillement de la pensée magique de l'enfance, vous paraissez travailler sur des schémas de pensée qui acceptent l'irrationnel. Ne pourrait-on dire que vous cherchez Dieu partout où il n'est pas ?

J'aime les sujets qui me dépassent. Si je m'intéresse tant à l'enfance, c'est parce que l'enfant, c'est le croyant. C'est celui qui se raconte le plus des histoires, il veut croire à tout, la fiction prend une part décisive dans sa vie. Il n'y a jamais de chasse gardée lorsqu'il s'agit de mystère.

Pour la commissaire japonaise Kodama Kanazawa, « il n'existe pas un modèle d'enfance que nous partagerions tous ». Vous-même, vous avez commencé à peindre, écrire et dessiner très tôt. À 15 ans, le peintre et marionnettiste allemand Bjorn Fuller, qui vivait près de chez vous dans les Vosges et qui pratiquait un art expressionniste inspiré de

Mathias Grünewald et de son retable d'Issenheim tout autant que de Kirchner ou Dix, vous confie un chevalet. Avec cet objet symbolique, il souhaitait bien évidemment vous encourager dans cette voie et pourtant vous avez bel et bien abandonné la peinture. Mais lorsqu'on voit vos films ou que l'on regarde vos photos (la série *Digital Desert* évoquant singulièrement *Les Otages de Fautrier*), elle semble pourtant continuer de vous inspirer. Quel rapport entretenez-vous avec la peinture aujourd'hui ?

Je suis un peintre raté. J'ai un amour profond, total et sans limites pour la peinture, qui revient régulièrement hanter mon travail à la manière d'un bon fantôme. J'étais un peintre malhabile et je me suis rendu compte que, plus que sa fabrication et son exécution, c'était les possibilités narratives du tableau qui m'intéressaient, sa mise en scène. Mais le cinéma n'est-il pas une construction de signes ? Les éléments de son vocabulaire, comme ceux de la peinture figurative, appartiennent au monde visible. Mais l'image n'est pas une réalité en soi, elle sert d'intercesseur avec une autre réalité, invisible celle-ci.

D'où votre passage de la vidéo au cinéma, et du cinéma à l'opéra. Après avoir filmé la danse des Sauvages issue des *Indes galantes* de Jean-Philippe Rameau, avec le concours d'un groupe de danseurs de *krump*, vous vous apprêtez en effet à mettre en scène l'opéra en entier à l'Opéra Bastille en 2019. Comment en êtes-vous arrivé là ?

J'aime la musique ancienne et j'avais déjà utilisé des cantates morales de Luigi Rossi pour mon tableau vidéo *Memento mori*, où je filmais des loups errant dans la brume au milieu d'un square d'enfants. Le court-métrage effectué pour *Les Indes galantes* est né dans le cadre de la plateforme en ligne 3^e Scène de l'Opéra de Paris. L'institution donne une carte blanche aux artistes pour faire ce qu'ils veulent, à partir du moment où cela dialogue avec l'art lyrique. Il s'agit là de la quatrième entrée, la « danse du grand calumet de la paix », de l'opéra *Les Indes galantes* de Jean-Philippe Rameau. Cette musique s'inspire de véritables Amérindiens que Rameau a vu danser à la Comédie italienne, à Montparnasse, en 1725. Pour moi, cela s'apparentait de manière lointaine à une *battle* ritualisée. J'avais donc cette idée en tête depuis un certain temps, mais je ne savais pas si cela allait être un film ou une exposition. Pour moi, il y a presque plus de différence entre l'espace d'exposition et le film qu'entre la scène et le film, dans la mesure où, quand on met en scène pour la caméra, on favorise un point de vue : celui de la place du Prince dans la salle,





Clément Cogitore.
Les Indes Galantes.
2017, vidéo HD, couleur, 6 min.

à l'endroit où les points de fuite convergent. Dans l'exposition, le point de vue du spectateur est multiple. J'attendais une opportunité et je cherchais la danse urbaine qui correspondrait le mieux à l'énergie presque incantatoire de la musique de Rameau. J'ai finalement choisi le *krump*, cette sorte d'enfant furieux du hip-hop, né à la fin des années 1990 dans les ghettos noirs de Los Angeles sous la répression policière, et qui mime l'affrontement. Le *krump* – pour « *Kingdom Radically Uplifted Mighty Praise* » (« Louanges puissantes au royaume radicalement soulevé ») –, c'est la rage d'habiter le monde. Cette danse tribale est fondée sur trois mouvements : le *stomp* – les jambes frappent le sol pour le faire résonner comme un tambour –, l'*arm swing* – les bras font des mouvements de boxe avec les mains ouvertes – et le *chest pop* – la poitrine, jetée vers l'avant, semble « éclater comme du pop-corn ». Dans ces hommes et ces femmes qui se défient, se combattent et

s'approprient par un pur geste rituel et chorégraphique, je retrouve – comme dans *Braguino* ou *L'Intervalle de résonance* – la constitution d'une communauté autour d'un récit en actes.

Encore s'agissait-il d'une performance filmée. Cette fois-ci, il va falloir affronter la scène sans ce recours à l'écran.

Effectivement, là, je ne produis plus des images pour la scène mais sur scène. C'est une véritable gageure, et ce d'autant plus que ce sera la première fois qu'un opéra baroque sera joué à Bastille. Mais les ateliers de l'Opéra de Paris sont aussi des ateliers d'art. Et avec Sabine Devieilhe, Julie Fuchs ou Stanislas de Barbeyrac, j'ai la chance d'avoir un plateau jeune, aventureux, virtuose, avec des chanteurs qui ont le plaisir de jouer dans leur ADN. Rameau n'avait que faire de la dramaturgie et du texte, il ne cherchait que de la matière à mettre en musique. Le livret des *Indes galantes*



Attention, les enfants regardent

À la différence de *Présumés innocents* en 2000, il ne s'agit plus de faire un état des lieux des représentations de l'enfance mais de rendre compte d'une enfance sans âge. Comme Alice traversant le miroir pour découvrir un monde aux règles inversées, les commissaires Sandra Adam-Couralet et Yoann Gourmel ont été rechercher des artistes capables de s'emparer des mythes, des archétypes et des chimères associés à l'enfance. Avec un pistolet en laine, Caroline Achaintre réalise ainsi de grandes tapisseries de monstres de carnaval, confrontés à une petite sculpture de vierge pâle de Kiki Smith. « L'enfance n'est pas un monde clos, séparé du reste de l'existence et des problématiques sociétales contemporaines, assurent les deux commissaires. Sa capacité d'invention de soi et d'enchantement du monde suscite des rôles qui ne sont pas figés : on peut être princesse, pirate ou caillou en cinq minutes. » Petrit Halilaj, qui a été marqué enfant par la guerre au Kosovo, a transporté sa propre salle de classe à Kostërrc, pour en extraire les graffitis – cœurs, noms d'icônes Pop (Eminem) et kalachnikovs – et les agrandir en sculptures de métal. Dans sa vidéo *Cambeck*, l'artiste angolais Binelde Hyrcan filme des enfants qui miment la conduite d'une limousine en sable sur une plage de Luanda, tout en parlant de leur *good life* en Amérique, de l'autre côté de l'océan. En six plans-séquences, dans de tristes arrière-cours d'immeubles de Lodz, en Pologne, Sharon Lockhart montre comment les

enfants réussissent à s'approprier cette désertification urbaine pour la transformer en un véritable terrain d'aventure. « En faisant appel aux métiers d'art et à Clément Cogitore pour créer des passages de seuil – comme dans les jeux vidéo –, nous essayons d'ouvrir de nouvelles pistes de réflexion pour les artistes », affirme Yoann Gourmel. « Il faut renouveler notre regard sur les métiers d'art et envisager leur contemporanéité, en emmenant leur savoir-faire dans le savoir voir, qui est le domaine de l'art », renchérit Sandra Adam. Dénonçant l'infantilisation de la société japonaise, le mangaka Yuichi Yokoyama – invité par la troisième commissaire Kodama Kanawaza – a confié 60 dessins de visages chimériques à des maîtres verriers, afin qu'ils en fassent des vitraux. Lors de son *Children's Show* en 1983, Andy Warhol accrochait déjà à hauteur d'enfants des sérigraphies de papier peint poisson d'argent, qui figuraient des boîtes de jouets du monde entier. Un changement d'échelle que l'on retrouve aux caisses des supermarchés, où l'enfance ne serait plus du jeu mais du marketing. En guise de réponse, le lauréat Audi Talents Eric Minh Cuong Castaing crée une bouleversante structure de perception avec sa performance filmée *L'Âge d'or* : en offrant à des enfants en situation de handicap moteur des lunettes « virtuelles », leur permettant de voir ce que voient des danseurs adultes, il leur donne en même temps des bras, pour faire danser leur corps souffrant à hauteur d'homme.

de Fuzelier, poète et gouguettier du Mercure de France qui aimait à verser dans la parodie, demeure globalement indigent. Son géopolitisme exotique – où l'autre est considéré comme un divertissement – relève d'une certaine forme de « réalisme raisonnable ». Derrière cette esthétique de pastel XVIII^e, le texte accumule des invraisemblances plus loufoques les unes que les autres, telles que la *commedia dell'arte* n'en produisait même plus, en prétendant qu'il est tiré de faits réels ! La faiblesse de ce livret demeure cependant assez superficielle, car il est rempli de nœuds complexes et, surtout, de

malentendus inconscients qui m'intéressent. Même si l'homme des Lumières passe du cliché du sauvage sanguinaire à celui du bon sauvage – ce qui préfigure le colonialisme –, Fuzelier se retrouve dans une position humaniste d'avant-garde, qui s'est muée, d'une certaine façon, en la naissance du soft power. Il n'hésite pas à confondre le mot « paix » et le mot « victoire ». L'entrée des Incas du Pérou est pourtant très bien écrite, avec des personnages pleins de contradictions, tel le grand prêtre du soleil Huascar, prêt à subir une catastrophe plutôt que de céder au conquistador.

Vue de l'exposition *Encore un jour banane pour le poisson-rêve*, Palais de Tokyo, 2018.
Sika Viagbo (Atelier lilikpó).
La Porte de la Désolation.
2018, mosaïque, tesselles de Venise.



Clément Cogitore est né en 1983 à Colmar.
Il vit et travaille à Paris.
Représenté par les galeries Eva Hober, Paris
et Reinhard Hauff, Stuttgart.

L'opéra-ballet, genre de semi-caractère qui veut se débarrasser de la mythologie et de la psychologie au profit de l'exotisme et de l'actualité, a connu un succès sans précédent au XVIII^e siècle. On a même prétendu que ses actes séparés et sa trame un peu lâche, qui exigeaient moins de concentration, préfiguraient l'avancée lente mais sûre du vidéo-clip. On ne peut alors s'empêcher de penser à l'avertissement de Pascal : « La seule chose qui nous console de nos misères est le divertissement, qui nous amuse et nous fait arriver insensiblement à la mort. » Le divertissement ramiste serait-il un moyen d'échapper à la condition humaine ?

Il est certain que l'opéra-ballet marque la naissance du divertissement. L'homme des Lumières, qui ne veut plus croire à la magie, veut néanmoins continuer à être émerveillé. La splendeur des spectacles de Rameau, qui envoient des stimuli visuels et qui visent à la sidération du regard, permet cette échappatoire. À ce moment-là de l'histoire, c'est un peu la fin de l'enfance. Pour moi, *Les Indes galantes*, c'est l'aventure de jeunes gens qui dansent au-dessus d'un volcan – au sens propre comme au sens figuré (le grand prêtre finit enseveli sous les pierres de l'éruption qu'il a déclenchée). L'inoffensif et somme toute décoratif volcan de 1735 est devenu une bombe prête à nous exploser à la figure. ■

***Les Indes galantes*, opéra-ballet en quatre entrées et un prologue de Rameau, mise en scène de Clément Cogitore. Opéra Bastille, Paris. Du 27 septembre au 15 octobre 2019**

***Ni le ciel ni la terre*, film de Clément Cogitore, avec Jérémie Renier. DVD Diaphana – sortie en 2016**

***Braguino*, film de Clément Cogitore. DVD BlaQOut – sortie novembre 2018**

***Clément Cogitore : exposition personnelle*. Forum für Fotografie, Cologne. À partir du 3 novembre 2018**