

Debout les morts

François Piron

(catalogue FUEGOGRATIS)

Prototipos (2004). Sept maquettes d'étranges chars d'assaut en carton blanchi sont posées sur le plateau d'une longue table métallique, qui ne ploie d'évidence pas sous le poids du matériau mais peut-être sous celui de la mélancolie. Objets de peu de réalité: répliques de répliques, ils surgissent d'une image fugace du passé. Ce sont sur des photographies de manifestations de la CNT-FAI (*Confederacion nacional del trabajo-Federación anarquista ibérica*) en 1936, à Barcelone, qu'apparaissent ces engins guerriers artisanaux, blindés de carnaval, construits à partir de véhicules réquisitionnés et habillés de carapaces métalliques, à l'aube de la guerre civile espagnole, semblables à ces insectes cuirassés en gladiateurs pour effrayer leurs prédateurs, plus défensifs qu'offensifs. Velléitaires armes de carton-pâte contre la menace, on ne peut plus réelle, d'un retour de l'ordre en train de s'instaurer, ces véhicules n'ont presque pas existé: les photographies d'époque les montrent exhibés lors de parades, fièrement présentés à une foule persuadée d'une victoire facile et rapide, mais ils n'ont finalement jamais été utilisés.

Quelque soixante-dix ans plus tard, ils recouvrent leur statut de prototypes, d'objets idéels surgis d'un effroi et d'un espoir révolutionnaire qui s'est fracassé sur le mur de l'Histoire. La lumière zénithale irradiante sous laquelle Jordi Colomer les *re-présente*, sous la forme de fantômes de plâtre et de carton, ne projette pas d'ombre sur eux. Cette lumière est celle des ateliers de construction, d'où ils ont surgi, mais aussi de la fête populaire (les lampes sont de la forme de celles utilisées pour les ferias espagnoles) qui évoque cet unique moment où ils ont joué un rôle politique, au sein d'une performance publique, conjuration à la fois joyeuse et désespérée du destin en train de se nouer.

Autres temps, autres lieux: les promesses utopiques de la machine moderne, en tant que véhicule d'émancipation, se sont, au cours de l'histoire des avant-gardes, éclatées en idéologies paradoxales et contradictoires, progressivement morbides, aux accents mussoliniens pour les futuristes, ou se repliant dans une autarcie onaniste, «célibataire», chez Duchamp ou Picabia.

C'est au tournant des années 1920 que Kazimir Malevitch commence à appliquer aux formes architectoniques les théories suprématises qu'il a développées picturalement jusqu'alors, projetant ses rêveries cosmiques sous la forme des maquettes immaculées des *Architectones* et des dessins des *Planites*. Les *Planites* sont l'équivalent animé des cités flottantes aux noms de lettres grecques que Malevitch nomme *Architectones*; ce sont des sortes de vaisseaux spatiaux dont il dresse les plans les plus détaillés (sans échelle, comme les maquettes des *Architectones*), des véhicules de l'utopie, *Anywhere out of the world*. Car Malevitch, à la différence des constructivistes, n'appelle pas à leur concrétisation, rejetant l'utilitarisme, le temporel, pour viser un absolu, délié de tout contexte, dans un pressentiment peut-être de la fin imminente de la synchronie entre l'art et le politique dans l'Union soviétique naissante, la fin de la Révolution comme échappatoire à l'Histoire,

et le retour de celle-ci – celle du «malheur des hommes».

En d'autres termes, avec les *Architectones* et les *Planites*, Malevitch, avant de bouleverser sa propre chronologie artistique et, pour finir, d'intégrer sa propre finitude au sein du projet suprématisiste, organisant ses funérailles en célébration du *Carré noir*, cherche à échapper radicalement, dogmatiquement, au fait que, comme le dit le philosophe russe Boris Groys (prenant justement pour exemple la transition de la révolution d'octobre au stalinisme): «Toute dictature politique se fonde au bout du compte sur une dictature du temps. L'impossibilité d'échapper à son propre temps, d'émigrer hors de son propre présent, est un esclavage ontologique sur lequel repose tout esclavage politique ou économique. C'est ce qui permet de reconnaître à coup sûr toute idéologie totalitaire moderne: le fait qu'elle nie la possibilité du supratemporel.» «Le dogmatisme, poursuit Groys, est ainsi la source de n'importe quelle résistance contre le pouvoir totalitaire du temps, car est dogmatique quelqu'un qui soutient que certaines idées ou certaines choses sont supratemporelles – sans pouvoir cependant en apporter la preuve (...). Cette décision n'est pas dans le temps et pour le temps, elle est contre le temps¹.»

Le travail de Jordi Colomer s'est développé dans les années 1990 autour d'œuvres construites sur des situations et des dispositifs théâtraux, où la dramatisation scénographique des installations et l'artificialité des décors de carton constituaient la toile de fond de saynètes à huis clos et au temps suspendu: l'éternelle répétition des premières mesures de *L'Apprenti sorcier* de Paul Dukas dans *Pianito* (1999), ou l'arpentage circulaire d'un appartement par un jeune aveugle dans *Eldorado* (1998). Mais l'architecture y a toujours été présente – pénétrée, traversée, survolée –, et c'était bien un modèle réduit d'une pâle copie de *Cité radieuse*² qui était jeté à bas dans la vidéo *Simo* (1997), dans un ultime mouvement rageur et destructeur de son personnage principal.

Ce geste iconoclaste à l'encontre d'un des symboles modernistes, dans un film qui, à bien des égards, rend compte de l'aliénation exercée par un fonctionnalisme architectural sur des sujets normés, finalement considérés comme consommateurs, est annonciateur de l'un des projets les plus ambitieux que Jordi Colomer a réalisés entre 2002 et 2004, *Anarchitekton*. Son titre même, qui, à la terminologie de Malevitch, associe une formule de l'artiste américain Gordon Matta-Clark, «*Anarchitecture*», indique assez clairement la négativité conférée à l'architecture, éternel ornement du pouvoir, signe monumental du temps, pesante aiguille de l'horloge de l'Histoire. Derrière l'apparent paradoxe de la réunion entre Malevitch et, à l'autre extrémité du siècle, Matta-Clark, ex-étudiant en architecture révolté contre un cartésianisme en faillite, c'est à deux figures de la fuite hors du temps que Jordi Colomer se réfère.

«*Anarchitecture*» est en premier lieu le nom d'un collectif auquel Matta-Clark prend part à partir de 1973, puis d'une exposition collective que le groupe initie en 1974. Dans une lettre illustrée adressée aux autres membres le 10 décembre 1973, Matta-Clark liste une série de projets «anarchitecturaux», dont le premier est le suivant: «*A reaction to the prime-crime axiom of modern design fighters. Just a blank board with NOTHING WORKS written as shown. Form follows function. A photo of dogs sniffing each other's ass holes*³.»

«*NOTHING WORKS*»: rien ne fonctionne. En deux mots s'énonce la charge à venir de Matta-Clark contre le fonctionnalisme cosmétique de l'architecture moderne, contre l'arrogance des organisateurs de plans urbains abstraits. À l'encontre du bâti, Matta-Clark invoquera «l'accomplissement par le retrait⁴», l'entropie et le chaos comme formes de vie qui luttent contre – et survivent à – l'architecture. Le «*Nothing Works*» de Matta-Clark de 1973 est un signe avant-coureur du «*No Future*» de 1977, que Greil Marcus, dans son *Histoire secrète du XX^e siècle*⁵, considère comme la résurgence des stratégies anti-architecturales du situationnisme.

Les *Anarchitekton* de Jordi Colomer sont une série de photographies montées en film et réunies en installation, réalisées dans quatre villes renommées pour leurs architectures prégnantes: Barcelone, Brasilia, Bucarest, Osaka... Au sein de ces paysages urbains, un personnage récurrent, solitaire, circule et fend l'espace, brandissant comme autant de bannières des maquettes de carton des bâtiments devant lesquels il déambule en coureur infatigable, marathonien sans dossard, ou manifestant égaré. Si tel est le cas, il serait moins égaré dans l'espace que dans le temps, dans un contretemps, ou un anachronisme: ce pour quoi il manifeste est non pas devant, mais derrière lui. Non pas pour appeler un futur meilleur, mais pour miniaturiser, réduire ces imposantes constructions à l'état de maquettes, inverser le cours du temps en revendiquant de suprématises prototypes. *Anarchitekton* opère ainsi selon un processus inverse des *Prototipos*, où des objets étaient reconstruits à partir d'une image; ici, les architectures deviennent des maquettes pour un spectacle de marionnettes à l'échelle de la ville, avant de devenir finalement des images.

Car les films d'*Anarchitekton* sont en réalité des photographies montées, enchaînements saccadés d'images fixes qui défont la fluidité illusoire du film. Dans son texte «*Desert Stars*⁶», William Jeffett note à propos d'*Anarchitekton* que ce recours à une méthode précinématographique de traduction du mouvement relève d'un «usage archaïque de la technologie au service d'un point de vue comique, dystopique même, sur le fait que l'usage des bâtiments sape leurs grandioses systèmes architecturaux».

Avec *Anarchitekton*, Jordi Colomer quitte l'espace fermé, symbolique, de la scène, pour se confronter au théâtre des opérations urbain. Il est curieux de constater que, dès lors, sa relation au temps se complexifie, et passe de la circularité à des séries d'allées et venues entre passé, présent et futur, rejouées dans le désordre: un présent (celui de l'action et des architectures évoquées) qui convoque un passé (résurgences du modernisme dans ces constructions postmodernes) où l'appel au futur comme promesse émancipatrice échoue. En un sens, les images séquencées des quatre *Anarchitekton* appellent cette définition de l'image (*Bild*) de Walter Benjamin, telle qu'elle est décrite par Giorgio Agamben: «*Bild* est pour Benjamin tout ce en quoi (objet, œuvre d'art, texte, souvenir ou document) un instant du passé et un instant du présent s'unissent en une constellation à l'intérieur de laquelle le présent doit se reconnaître visé par le passé, et inversement le passé doit trouver dans le présent son sens et son accomplissement⁷.»

Le roman-photo animé de Colomer, comme le signale Jeffett, n'est pas sans évoquer le comique du *Slapstick* et sa mécanique tendant vers l'anarchie et la destruction – à l'encontre de l'architecture comme incarnation de la normativité, voir *Œil pour œil* (1929) avec Laurel et Hardy ou *La Maison*

démontable (1920) de Buster Keaton. Il convoque également le plus emblématique des films réalisés à partir d'images fixes, *La Jetée* (1962) de Chris Marker, autre déambulation somnambulique où le mouvement est désormais impossible dans les replis d'un temps présent à jamais inatteignable. Dans le ciné-roman mélancolique de Marker, le héros éprouve l'expérience d'un principe bergsonien: l'Espace n'existe plus, seul subsiste le Temps, unique mais illusoire échappatoire d'un monde en cul-de-sac. Chez Colomer, la course perpétuelle et discontinue du personnage constitue l'unité de mesure du paysage, mais s'avère aussi curseur temporel, qui traverse le cadre en dérégulant sa fixité, ouvrant une brèche dans l'image comme s'il n'appartenait ni à cet espace ni à ce temps et pressé de les faire voler en éclats.

À Barcelone, Brasilia, Bucarest ou Osaka, les quatre villes d'*Anarchitekton*, Colomer a soigneusement choisi les sites, en se gardant de construire une morale ou une signification univoque. La parodie ubuesque du palais de Ceaucescu à Bucarest, incarnation du contrôle politique le plus autoritaire, ne rime pas avec l'utopie sociale de l'hôtel Kubitschek à Brasilia, et l'anarchie composite d'Osaka n'a que peu à voir avec l'ornementale *Torre Agbar* de Jean Nouvel à Barcelone, dont l'architecture, référence uniquement formelle au *Modernismo* de Gaudí, est le signe de la plus-value institutionnelle et marchande. Mais entre l'organisation rationalisée du territoire (Brasilia), la représentation de la terreur autoritaire (Bucarest) et la toute-puissance des circulations marchandes les plus fluides (Osaka ou Barcelone), autant de tentatives construites pour adhérer au temps présent, circule, insaisissable, ce personnage-trublion, mi-critique, mi-célébrant, qui ne leur appartient pas.

Après cette investigation parmi les capitales du xx^e siècle, il était sans doute nécessaire de rechercher un lieu qui échappe à cette dialectique de la modernité et de ses reliquats. C'est sans doute l'une des raisons pour lesquelles *Arabian Stars* (2005) est tourné au Yémen, pays passé sans transition, selon les propos de Colomer, «du Moyen Âge à la postmodernité», et où, à bien des égards, ces différentes temporalités coexistent. En témoignent, en toile de fond de ce littéral *road movie*, la promiscuité des architectures traditionnelles de sable et les bâtisses de béton armé importées de Chine. Devant elles défilent enfants et adultes, hilares porteurs de panneaux en carton sur lesquels les noms des icônes d'une culture populaire globalisée sont inscrits en arabe, de Michael Jackson à Superman, Homer Simpson, Che Guevara ou Zinedine Zidane, dans une confusion des genres, de la réalité et de la fiction, redoublée par le fait que ces noms, ici recontextualisés, subissent la loi de la relativité. Quels sont les noms ici connus et là ignorés? Comment ils résonnent, ou restent inaudibles, voire infâmes? *Arabian Stars* questionne alors, dans un jeu de regards croisés entre les acteurs et les spectateurs, non seulement l'extension d'une colonisation culturelle mais aussi le processus de domestication de l'Autre dans l'exotisme et, à rebours, la manière dont une société s'autocolonise en désirant un système de valeurs tout en pressentant que cette hiérarchie même la maintiendra minoritaire.

Mais à travers ce défilé carnavalesque, manifestation sans objet, la tension est suspendue dans une joyeuse absurdité de la situation, tout comme les rituels populaires médiévaux décrits par Mikhaïl Bakhtine

interrompaient temporairement le cours du temps dans un renversement des hiérarchies⁸.

Les œuvres de Jordi Colomer ne cessent d'activer ces renversements, ces temps pris à rebours, inversés, pour déjouer toute projection dans une signification unilatérale et ne donner à lire leur portée critique que dans le reflet d'étranges rituels célébratifs. Dans *Fuegogratis* (2002), tout un mobilier jaillit d'un feu et fait le bonheur d'un jeune couple qui le charge dans sa camionnette pour une nouvelle vie; monté à rebours, le film inverse un rituel carnavalesque de destruction des biens, ivresse de la perte et de l'anéantissement, économie de l'excès retournée en joie de la dilapidation et de la dépense. Dans *Père Coco* (2002), le personnage, entre clochard céleste et mendiant brechtien, se charge de la collecte des objets laissés-pour-compte et les remet en circulation, leur trouve des usages, les disperse de nouveau, trouve et perd dans un mouvement perpétuel. Le protagoniste du film *No Future* (2006) – dont le «slogan» même maintient en suspension, par sa ponctuation, la négativité de son énoncé – est un autre de ces personnages colomériens à l'existence fantomatique, comme parallèle au monde. Surgissant à la fin de la nuit dans une voiture qui semble échappée d'une attraction foraine, arborant en gigantesque enseigne lumineuse l'ambigu slogan qui donne son titre au film, une jeune femme erre dans les rues aussi orthogonales que désertes de la ville du Havre. Jouant crânement de la caisse claire sous les volets encore fermés, elle appuie sur toutes les sonnettes à sa portée, dans une dépense gratuite d'énergie jubilatoire et narquoise, une «déambulation sans but», définition donnée par Guy Debord des «dérives psychogéographiques», qui proposait par exemple de «parcourir sans arrêt Paris en auto-stop pendant une grève des transports, sous le prétexte d'aggraver la confusion en se faisant conduire n'importe où⁹».

Une autre phrase de la «Théorie de la dérive» apparaît dans une des quatre séquences de son dernier film en date, *En la pampa* (2008). Un couple de jeunes gens déambule dans le décor aride de la pampa chilienne, portant un improbable sapin en plastique progressivement démantelé et emporté par les bourrasques de vent. Apparemment indifférents à l'inhospitalité de l'endroit, ils tentent de se remémorer cette phrase que Debord, en d'autres temps et d'autres lieux, écrivit pour se moquer de l'emploi du hasard dans la poésie surréaliste: «L'errance en rase campagne est évidemment déprimante, et les interventions du hasard y sont plus pauvres que jamais¹⁰.» L'ironie est ici retournée contre eux-mêmes et à propos de la situation beckettienne dans laquelle ils se trouvent, tandis que leur détermination à marcher contre le vent vient souligner que l'image romantique du bout du monde, de sa fin, masque avant tout la réalité d'un monde laissé-pour-compte¹¹. Le sociologue chilien Sergio González souligne de fait la différence entre «pampa» et «désert¹²»: le désert est l'endroit où il n'y a rien, silencieux, et la pampa est le désert habité, le désert où ça parle. À qui veut entendre.

1. Boris Groys, «Dans la prison du temps », *Politique de l'immortalité*, Paris, Maren Sell, 2005, p. 118.

2. En fait, une maquette de l'hôtel Hilton d'Istanbul, construit par l'agence américaine Skidmore, Owings & Merrill (www.som.com), ou comment le style international est devenu

- le style continental.
3. Cette citation contient de nombreux jeux de mots intraduisibles, dont l'allusion à la formule de l'architecte américain Louis Sullivan, devenue slogan du modernisme: «*Form follows function* », «la forme suit la fonction ». Elle devient ici, dans le jeu de mots de Matta-Clark, «la forme met la fonction en jachère».
 4. «*Completion through removal.*»
 5. Greil Marcus, *Lipstick traces: une histoire secrète du xx^e siècle*, Paris, Allia, 1998.
 6. William Jeffett, «*Desert Stars*», dans *Arabian Stars*, catalogue d'exposition, St. Petersburg (USA), Salvador Dalí Museum / Madrid, Museo nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2005.
 7. Giorgio Agamben, *Le Temps qui reste*, Paris, Rivages, 2000, p. 221.
 8. Mikhaïl Bakhtine, *François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1982.
 9. Guy Debord, «Théorie de la dérive», *Les Lèvres nues*, n° 9, décembre 1956 et *Internationale Situationniste*, n° 2, décembre 1958.
 10. *Ibid.*
 11. L'unique économie de la pampa chilienne provient de l'extraction minière du nitrate de sodium, le salpêtre. Le mouvement ouvrier chilien connut sa plus violente répression en 1907 à l'encontre des ouvriers du salpêtre, le plus souvent immigrés péruviens.
 12. Sergio González, «*Habitar la pampa en la palabra: la creación poética del salitre*», *Revista de Ciencias Sociales*, n° 13, Iquique, université Arturo-Prat (Chili), 2003.