

JORDI COLOMER
LE HOME, LA RUE, LA CITÉ

Yann Ricordel

Art21 Decembre 2008

En s'adressant à ce qui dans l'environnement construit faisait signe, Jordi Colomer prenait le risque de réduire sa pratique à un certain type de geste et de rapport à la ville. Loin de conforter cette lecture réductrice, l'ensemble d'œuvres vidéographiques présenté au Jeu de Paume invite à chercher chez lui une pensée articulée du rapport entre ses médiums et son sujet d'élection.

*«Dans le passe aussi bien que de nos jours, le Home a toujours été et reste encore pour l'Homme le «refuge» véritable. Mais il n'y eut jamais et il n'y a pas encore d'équivalence entre le Home et la Rue, donc pas d'harmonie, ni d'unité dans la Cité. Cela provient d'une part du climat, et d'autre part du manque d'équivalence entre les différents individus. L'inégalité des hommes a créé un mouvement naturel qui pousse l'un à s'enfuir de l'autre. Toutefois, la cause profonde de toute désharmonie se trouve dans l'individu lui-même. Tant que, dans la masse, il restera comme il est actuellement, il sera incapable de créer une ambiance matérielle harmonieuse»¹. C'est cette difficulté de l'individu à négocier sa place dans la cité et à y vivre collectivement que travaille Jordi Colomer. Ainsi sa vidéo 2 Av (2007) semble presque paraphraser ce passage de Mondrian. Cette suite d'images extraites d'un long travelling latéral sur une rue de la cité ouvrière de Rhodia (à Roussillon près de Lyon) atteste autant qu'elle le renforce esthétiquement le divorce entre la rue et les «homes» qu'elle longe. Le morcellement de l'image et de la bande-son - en synchronie/dysynchronie vis-à-vis de l'image - met en évidence celui de l'espace habité. Les espaces domestiques se juxtaposent et le recours à un *editing* heurté du plan souligne que si la rue donne l'illusion d'un espace continu c'est bien à une simple juxtaposition d'espaces discrets - où chacun s'affaire à ses petites activités - qu'elle nous confronte. Démonstration est ici faite que l'idéal d'origine petite-bourgeoise de l'habitat individuel, présente ici dans une version au rabais, bat en brèche les utopies communautaristes. Mais le tableau n'est pas complètement noir: l'irruption au détour d'une ruelle d'une fanfare rappelle qu'en ce type de lieu la socialisation est encore possible. Loin du programme néo-plasticiste étendu exposé également par Piet Mondrian dans «Le home - la rue - la cité», Colomer ne préconise aucune solution: son action - quoique, nous le verrons, non dénuée d'une dimension critique - s'apparente plus à un constat.*

«...avec peut-être par dessus, une enseigne clignotante qui dit «Je suis un monument»»

Robert Venturi

Anarchitekton: en donnant pour titre à une série d'œuvres ce néologisme créé à partir du nom du groupe informel Anarchitecture fondé en 1974 par Gordon Matta Clark, et des *architectones* de Kasimir Malévitch, Jordi Colomer situe son travail à l'intersection entre une vision utopiste de la ville, partant de la *tabula rasa* moderniste, et une action sur - et une observation de - l'existant architectural et urbanistique. Les *architectones*, modèles architecturaux dérivés des principes formels suprématistes, étaient la projection des édifices

d'une ville abstraite, à construire². Le groupe Anarchitecture, loin de visées réformistes, s'intéressait à l'espace vécu³. Dans *Anarchitekton* (2002-2004), un alias de Jordi Colomer (Idroj Sanicne) accomplit une célébration ironique, un culte aussi idiot qu'ambigu à divers bâtiments en brandissant au bout d'un manche leurs modèles réduits, dans un geste qui rappelle aussi bien l'exhibition antique de maquettes de temples lors de processions religieuses que celle de têtes décapitées au bout d'une pique par les révolutionnaires français. Cet étrange cérémonial est adressé à des réalités architecturales au statut et aux ambitions très divers; si certaines, comme les barres inachevées entamées à Bucarest à la fin de l'ère Ceausescu paraissent, malgré leur résonance historique, sans destin patrimonial, d'autres, comme la Tour Agbar de Jean Nouvel à Barcelone revêtent des aspects à la fois fonctionnels et symboliques. C'est ainsi que dans sa croisade ironique, Jordi Colomer peut adresser son geste à un complexe bardé d'enseignes publicitaires d'Osaka - qui affirme sa caducité et son prosaïsme commercial - aussi bien qu'à l'une des rares réalisations des idéaux modernistes à l'échelle urbaine Brasilia⁴. Malgré cette disparité ou du fait même de celle-ci la série *Anarchitekton* tend à assimiler ses objets à une catégorie unique. Selon la définition extensive qu'en donne Alois Riegl dans *Le culte moderne des monuments* (1902), nous serions en effet dans chaque cas en présence de monuments, qu'ils soient, comme l'écrit l'auteur, *intentionnels ou non-intentionnels*. Si le geste d'Idroj prend alors selon ces différents contextes des connotations différentes c'est la mise en évidence de l'architecture objectivée et de la ville théâtralisée⁵ qui est à l'oeuvre: accessoire de théâtre, la maquette sursignifie l'artificialité du décor architectural. Ce rituel faussement célébratoire est aussi exorcisme de la violence que l'architecture fait à l'homme, par ses circuits imposés, par sa présence parfois brutale.

Voir la ville

Au-delà de ces implications critiques immédiates qui rassortissent au contenu explicite de ses images, ce qu'il s'agirait de penser chez Jordi Colomer est la contemporanéité symptomatique entre la ville et la vidéo⁸. Il est difficile d'oublier que la vidéo, médium par lequel l'artiste choisit de mettre les *Architektons* en vue, naît avec la mégalopole décrite par Jean Gottmann en 1962, la ville du monde post-industriel, post-colonial et post-moderne précisément⁷. Médium ductile et englobant apte à transiter d'un «lieu» à l'autre (dans l'espace d'exposition sur moniteur ou projetée, dans l'espace domestique via le canal télévisuel), se jouant de l'espace et du temps en permettant la vision en directe ou l'enregistrement sur support, elle consonne avec la ville post-moderne qui comme «*lieu de visibilité architecturale et d'activité technique est tout autant un espace de circulation, de connexions, d'échanges et d'information*» et se donne aussi à penser comme «*réseau et même réseau de réseaux*»³. Même si les vidéos des *Anarchitektons* ressemblent plus à une forme de proto-cinéma en présentant une série d'images arrêtées qui fonctionne comme un *slide show* accéléré, qu'au médium post-moderne par excellence décrit par Fredric Jameson. On pense au *flip book* ou à la préhistoire du cinéma, au phenakistiscope.

En exposant simultanément au Jeu de Paume, les vidéos et les maquettes qui y sont utilisées, Jordi Colomer redouble en un sens l'effet *vidéo* en livrant un peu du *hic et nunc* d'un événement passé dans un lieu éloigné, mais il

rappelle également l'irréductibilité des contextes. Le dispositif scénographique qu'il a conçu pour son exposition force le visiteur à considérer l'espace où il se trouve: en plaçant des chaises dépareillées dans les endroits les plus incongrus, ceux où il n'y a *a priori* rien à voir que des cloisons ou des murs, Colomer pointe l'artificialité de la situation d'exposition; de même qu'en peignant les murs du «cube dans le cube» ou sont projetées les vidéos des *Anarchitektos* en bordeaux, il en révèle la théâtralité sous-jacente.

En la Pampa

Il est tout à fait significatif que passant du flux vidéo au «dispositif d'images» ou au «cinéma d'exposition» (Jean-Christophe Royoux) dans *En la Pampa*, Jordi Colomer quitte la ville Cinema d'exposition au sens fort, *En la Pampa* fait remonter quelques souvenirs de classiques de l'errance et du désœuvrement dans des lieux nuls (des films comme *Badlands* (1973) de Terence Malick, *Mystery Train* (1989) de Jim Jarmusch, et tant d'autres) Présentées éclatées dans l'espace du lieu d'exposition, redoublant pour ainsi dire le montage, les séquences d'*En la Pampa* ont été sélectionnées dans un premier film de cinquante minutes, qui d'après l'artiste «ne peut pas être appelé original» mais est «plutôt un matériau de travail»⁹, et ne sera donc jamais projeté en tant que tel.

La forme d'expanded *cinema* (le visiteur peut à loisir, dans sa deambulation, bouleverser la chronologie, revenir en arrière) d'*En la Pampa* pose la question du genre dans sa double acception (la ou le français n'a qu'un mot, l'anglais distingue le *genre* et le *gender*). Adoptant la forme du *road movie*, la séquence d'ouverture met en scène le départ de la jeune Maria, acclamée par une petite foule en une sorte de parodie des scènes d'adieu (rendue ici absurde par le fait que l'héroïne ne quitte pas la ville en train ou en bus mais à pied). Un détail du décor donne une clef d'interprétation on voit à l'arrière-plan, un bâtiment vaguement Art Deco qui n'est autre qu'un théâtre (teatro). Deux reliefs ornementaux de la façade représentent les ouvriers de la petite ville industrielle en déshérence, Maria Elena.

Dans la pampa, Maria rencontre Mateo. Rencontre qui donne lieu à une suite de situations apparemment anodines ou absurdes, comme cette séquence où les personnages jouent avec des pneus et des décorations de Noël (le film a été tourné en décembre). À première vue, il ne se passe rien toute la richesse signifiative de l'œuvre est dans le dialogue et la mise en scène. Dans la séquence la plus longue, le couple marchant le long d'une route trouve une voiture, dont il ne remarque la présence que lorsqu'elle entre dans le champ de la caméra le profilique et l'écran appartiennent à deux réalités distinctes, l'espace écranique rappelant alors la *proskène* du théâtre.

C'est dans la plan séquence où Maria et Mateo se mettent en tête de nettoyer la voiture poussiéreuse que se révèle le mieux le sous-texte *gender* d'*En la Pampa* alors que l'homme s'affaire, il enjoint Maria d'aller «faire des choses de filles» la voiture est affaire masculine «vous les filles vous ne savez pas faire ça» dit encore le jeu de l'homme. Dans une autre séquence, Maria se présente comme une vendeuse de chaussures pour femme uniquement, c'est alors au tour de Mateo de faire remarquer à Maria qu'elle raisonne en termes de genre. Le dialogue recèle également des allusions d'ordre politico-économique (d'autant plus éloquentes qu'à l'arrière-plan se trouve un cimetière abandonné) Maria, qui prépare un concours pour travailler dans

l'administration de la sante, définie la planification comme l'utilisation de «tous les matériaux et de toutes les ressources pour satisfaire les besoins» (alors qu'à l'image le couple dilapide ses ressources d'eau pour nettoyer la voiture), elle évoque encore des «diagnostics de population pour faire des programmes» alors que Maria et Mateo vivent sous nos yeux une sorte de parenthèse temporelle, à mille lieux des impératifs de la vie sociale, le texte a double entente, s'adressant à notre capacité à le comprendre et le décoder comme jeu sur des stéréotypes, nous rappelle la situation de la ville d'origine de Maria, et les difficultés rencontrées par les décideurs à gérer des situations complexes. Dans la dernière séquence, où l'on voit le couple s'éloigner sur une route Maria parle de la fièvre comme symptôme d'infection on peut y voir une métaphore du corps social comme organisme («quand la fièvre monte au-delà de quarante degrés, il faut la faire descendre»)

Maïs c'est aussi le fait même du langage qui est thématiqué dans *En la Pampa*: dans une séquence où le couple erre dans la pampa, Mateo tente de se remémorer la phrase «l'errance en rase campagne est forcément déprimante et les interventions du hasard sont de plus en plus pauvres», s'interrompant, butant sur les mots. Et la femme d'évoquer au détour de ce monologue apparemment stérile un «desert de mots».

La dialectique de l'ici et de l'ailleurs, du centre et de la périphérie, de là ville et de la campagne (dans le cas présent, le désert de l'Atacama au Chili), de l'intérieur et de l'extérieur dans *Simo* (1997)¹⁰ régit en partie l'oeuvre de Colomer, qui affirme ainsi la difficulté pour l'individu d'habiter le monde, ponctué de centres urbains et d'aires à faible densité de population.

Traductions

L'un des points de similitude entre le cinéma (et ses avatars vidéographiques) et la ville pourrait bien être leur commune résistance au paradigme linguistique. La question de la traduction est centrale dans la vidéo *Babelkamer* (2007), dans laquelle une flamande et une wallonne conversent en langage des signes - dans une caravane installée dans un centre commercial belge et importée dans l'espace du Jeu de Paume - à partir du film muet *L'aurore* (1927) de Murnau (film mettant en scène l'attraction pour la ville et ses promesses), passant sur deux écrans en vis-à-vis disposés en hauteur. Les divergences d'opinions, les incompréhensions ne sont rien par rapport à cette tentative de dépassement des clivages linguistiques mais elles disent tout de même la difficulté à trouver une interprétation commune à cet objet éminemment complexe qu'est un film. Le choix du lieu - une caravane à l'arrêt - est comme celui d'un voyage immobile dans la sphère du (des) langage(s) - naturel et cinématographique. Le choix du lieu, au sein de l'espace urbain, nous questionne également sur un possible «langage de la ville». Rien d'étonnant à ce que le structuralisme - dernier feu d'une idée englobante du savoir - se soit trouvé de tous côtés débordé par ces deux figures de la complexité que sont la ville et le cinéma: Roland Barthes, sur le cinéma, a dit l'impossibilité de le considérer comme un langage, et l'inféodation du signe filmique (cela se révèle dans ce contexte d'autant plus vrai que nous avons affaire à un film muet) à la médiation du mot, du langage dit naturel: «ce signe visuel rencontre fatalement un signe verbal (intérieur): il y a un «droit de reprise» du langage sur le signe filmique»¹¹. Barthes parle d'un «logomorphisme» du cinéma plutôt que d'un véritable langage: «disons

que le cinéma est un logos, ce n'est pas un langage»¹². Se propose-t-il, à l'occasion d'une conférence, de jeter les bases d'une «sémiotique urbaine» ou d'une «sémiologie de la cité», il ne prescrit d'autre modèle opératoire que celui de la linguistique, n'osant finalement s'aventurer au-delà de la métaphore («La ville comme texte»): «*dissocier le texte urbain en unités, [...] distribuer ces unités en classes formelles, [...] trouver les règles de combinaison et de transformation de ces unités et de ces modèles*»¹³. Posant une question sans y apporter de réponse pratique, Barthes ne peut que mentionner un précédent empreint de phénoménologie, *The Image of the City* (1960) de Kevin Lynch. Jordi Colomer, nous l'avons dit, ne se pose pas en réformateur, en *city planner* frustré. Il essaie modestement de créer des situations amenant à une réflexion qui peut-être, par capillarité, pourra inspirer des solutions aux problèmes urbanistiques et sociaux. Ces plateformes provisoires, dont la vidéo ou la photographie gardent la trace, ont un caractère utopique et fragile qui les rend attachantes.

1. Piet Mondrian «Le home la rue la cite» *Art d'aujourd'hui*, vol 1, n°5, decembre 1949, n p
2. Voir Patrick Vente, «Malevic et l'architecture A propos des «objets volumo constructions suprematistes»», Les Cahiers du Musee *National d'Art Moderne*, n°65 automne 1998, pp 39 53
3. «Ce terme n'implique pas une anti architecture, mais plutôt une tentative de clarifier des idées sur l'espace qui sont des aperçus et des réactions personnels plutôt que des déclarations socio politiques formelles», Gordon Matta Clark, lettre a Robert Lendenfrost, 21 janvier 1975, reproduite dans Gloria Moure, ed Gordon *Matta-Clark Works and collected Writings*, Barcelone, Poligrafa 2006, p 369
4. Conçue par l'urbaniste Lucio Costa et l'architecte Oscar Niemeyer Brasilia est une véritable concrétisation des principes de la Charte d'Athenes issue du quatrième Congrès International d'Architecture Moderne
5. Telle que décrite par exemple, par Rem Koolhaas dans *Delirious*
6. Le rapport entre la ville et l'image mouvante est manifeste dans *Les villes* (2002) qui montre sur deux écrans, les deux dénouements possibles d'un *topos* du cinéma a grand spectacle une femme agrippée a la corniche d'un building tente de gagner une fenêtre ouverte. A l'arrière plan une ville anarchique se construit et disparaît image par image lieu de réussite ou de perdition, la grande ville impose son rythme et ses impératifs économiques a l'individu, en lutte permanente pour s'y maintenir
7. La ville globale, tout comme le cinéma et la télévision, induit une mondialisation de la culture, la propagation d'une culture moyenne Dans *Arabian Stars* (2005), Colomer fait porter a des autochtones yemenites des pancartes ou sont inscrits en arabe les noms de stars locales mais également de stars internationales Michael Jackson, Superman, Maradona, Lara Croft
8. Marcel Henaff, *La ville qui vient pans*. Editions de l'Heme p 19
9. Conversation avec l'artiste. novembre 2008
10. Première vidéo de Jordi Colomer, présentée dans un module au plan curvilinéaire, elle met en scène l'actrice name Pilar Rebolgar, qui fait des allers retours entre sa chambre blanche et l'extérieur, suivie par le mouvement pendulaire de la camera, pour la remplir d'objets (chaussures, pots de confitures, maquettes) Colomer écrit «*L'idée de forger des canons pour la figure humaine moyennant des systèmes de proportions et de constructions harmonieuses a présidé a une grande partie de la culture occidentale, des kouros grecs au Modulor de Le Corbusier et, par extension, toute la production d'objets artificiels. Dans la petite chambre blanche Simo s'érige en modele, dans ça double acception d'archétype et d'actrice protagoniste Entourée d'objets elle démontre comment le prototype idéal correspond, en réalité a un stéréotype*» Jordi Colomer. *Quelques stars Travaux vidéos 1997 2003* Saint Nazaire Noisy le-Sec, Nice, Le Grand Cafe, La Galerie, La Villa Arson 2003, p 12
11. Roland Barthes, «les «unites traumatiques» au cinéma Principes de recherche», in *Œuvres complètes* tome I. Paris, Seuil 1993, p 877

12. Ibid

13. Roland Barthes, «Sémiologie et Urbanisme» in *Œuvres complètes, tome II*, Paris, Seuil, 1994, p 439