

Dans le feu de la fiction

Antoine Thirion

Cahiers du Cinema, Dec. 2008

Entrer dans le feu de l'image et de la fiction, comme y invite l'exposition de Jordi Colomer au Jeu de Paume Tout en haut des escaliers, *Cinecito La Habana (Eddy)* en donne la formule muette. Sortant d'un cinéma un personnage s'avance et entame un récit dont seuls les gestes peuvent s'entendre, immédiate traduction d'une fiction en signes et d'images silencieuses en récits possibles. Film saccadé ou suite rapide de clichés, ce proto-cinéma - généralisé à toute l'exposition où sont éparpillés des chaises d'écoher et des projecteurs emballés dans de simples cartons - convie le spectateur encore distrait au pas de l'exposition à participer, non pour combler les vides d'une histoire lacunaire, mais pour encourager de sa propre rêverie interprétative un récit à la signification suspendue dans un babil de gestes hachés.

Dans la première salle, *Babelkamer* attise gémalement ce feu sur le mode de la cacophonie. Au milieu d'un centre commercial bruxellois, Colomer demande à plusieurs duos wallons/flamands de sourds-muets, successivement installés face à face dans une «chambre bavarde» (*babbelziek kamer*, en fait, une cabine pour deux) de se décrire mutuellement les images de *L'Aurore* difflusé sur un écran placé au dessus de leurs têtes, tandis que des curieux passent la leur à travers les fenêtres pour observer le dialogue filmé par deux caméras. Simultanément, deux interprètes hors-cadre traduisent la conversation au moyen de sous-titres français ou néerlandais sténographiés en toute hâte sur l'image. Sur une rangée de chaises d'écoles, les spectateurs peuvent voir l'enregistrement de ces conversations sur deux écrans côte à côte, et visiter derrière eux la roulette où les deux postes retransmettent toujours le film de Murnau: document de la performance en même temps qu'aube d'une nouvelle exégèse: une aurore dans un vestige. Le choix du film n'est évidemment pas anodin, Colomer est un spectateur précis, prononçant notamment un intérêt particulier pour le muet, Méliès, le burlesque et l'expressionnisme allemand. Dernier des muets, *L'Aurore* résonne avec le silence bavard ou le vacarme mutique de la situation. Les interprètes anonymes redoublent l'expressivité des acteurs hollywoodiens par d'amples gestes, regards nerveux, torsions de bouches fiévreusement accélérés par l'exigence de bien décrire. La roulotte plongée dans un empire de la consommation actualise le cinéma permanent de *L'Aurore*. Colomer lui emprunte le contexte d'un environnement artificiel face auquel les acteurs sont tout autant spectateurs, visions subjectives dans la rumeur du monde. *Babel-kamer* construit un théâtre où chacun est mis sur un pied d'égalité pour autant qu'il compose son propre texte. Les sourds-muets prolongent la vision du film en composant leur propre fiction, en la vérifiant auprès de leur interlocuteur. Les interprètes traduisent l'univocité de ce récit en français ou en néerlandais et ouvrent le langage à la multiplicité des langues: «- *Tu peux parler français ? - Speck je frans? Ja ik Spreek een beetje Frans, met mijn gebaren, - Bien.*» Le spectateur entre à son tour dans l'oeuvre palimpseste pour en comprendre l'apparente bizarrerie, l'enchevêtrement étrange de description, d'analyse et de conversations de bistrot, pour déchiffrer son feu de paroles et d'images, et revenir à *L'Aurore* dont elles proviennent toutes.

Tous spectateurs, tous lecteurs, conteurs, traducteurs, selon les mots récents de Jacques Rancière (*Le Spectateur émancipé*, La Fabrique) L'enjeu avoué de Colomer, qui se qualifie lui-même de sculpteur et dont la formation artistique a oscillé entre histoire de l'art, architecture et scénographie, est de voir dans quelle mesure un décor peut être habité. Il soumet le réel au travail de la fiction en créant des situations souvent simples. Son oeuvre la plus connue, intitulée *Anarchitekton* par triple référence à l'*architekton* grec (désignant l'architecte et l'urbaniste), aux modèles d'architecture en plâtre de Malevitch nommé *Architectones*, et au groupe *Anarchitecture* fondé par Gordon Matta-Clark (une conception anarchique de l'architecture cherchant à révéler les problèmes sociaux grâce à l'art), consiste en projections à mi-chemin entre film et diaporama.

Un personnage court dans quatre villes en brandissant au bout d'un bâton une maquette pauvrement bricolée des bâtiments qu'il longe: structures inachevées du Bucarest de Ceaucescu, planifications modernistes de Niemeyer à Brasilia, immeubles-sandwich d'Osaka, tourobus barcelonaise en arrière-plan. L'action est revendicative mais sans objet, irruption happant les habitants dans l'incrédulité d'une fiction La collision entre le réel et la fiction dessine un paysage nouveau où la monumentalité des utopies modernistes se fracturent en multiples formes de vie. Pouvoir sans destination de la fiction: son efficacité peut se mesurer lorsqu'un Barcelonais brandit à son tour la maquette d'une barre d'habitations de son quartier. Le citoyen, comme le spectateur, est amené à lire, traduire et à faire sienne l'image d'une effraction dans le réel.

Invité le 3 novembre à présenter ces films, en compagnie d'autres tout aussi remarquables, dans la cadre des séances «Vidéo et après» à Beaubourg, Colomer se demande tout haut ce qu'elles donneront une fois soustraites à leur dispositif d'exposition et plongées dans l'anonymat d'une salle. On y a entendu la manifestation d'un art toujours curieux d'en passer par la médiation d'un autre, soucieux de s'échapper de lui-même. Toutes les situations qu'imaginé Colomer concernent le citoyen et le spectateur, notre rapport aux façades et aux images: expériences indissociablement esthétiques et politiques qui opposent aux idées de sanctuarisation des arts la construction de nouvelles scènes d'égalité.