

« Je me souviens d'un cinéma à l'air libre »

Dans les dispositifs sous télésurveillance – comme ceux de Bruce Nauman, Peter Weibel ou Dan Graham – la caméra (de la diffusion et de l'enregistrement) est envisagée comme un pur objet scientifique s'illustrant dans sa propre technique. Pourtant la technique ne peut constituer pour l'art un sujet. « L'artiste a une responsabilité : dissimuler ou authentifier ce avec quoi il travaille. Une perspective critique distinguerait deux positions artistiques : l'une donnant les conditions d'identification de ses procédures, l'autre dissimulant la technicité au nom de la narrativité », note Pierre-Damien Huyghe. L'introduction d'une forme fictive dans des dispositifs en circuit fermé permet de supprimer ce clivage. Ce n'est plus parce que l'objet technique est révélé que la narrativité doit être évacuée et ce n'est pas parce qu'elle est évacuée qu'elle serait « inauthentique ». Face à cela, pourriez-vous nous parler de *Babelkamer* (2007) ? Comment utilisez-vous les codes du dispositif sous télésurveillance pour en déplacer les enjeux ?

Il y a d'abord un centre commercial, et à l'intérieur un magasin où l'on vend des téléviseurs, un dispositif constitué de dizaines d'écrans de taille différente. On pourrait parler d'un dispositif « pop », qui diffuse généralement un certain type d'images. Il était question, donc, de télévision. À une extrémité, *Sunrise* de Murnau est présenté sur deux moniteurs à l'intérieur d'une caravane, et à l'autre extrémité on voit l'image « télévisuelle » qui montre en direct les commentaires sur le film... Au centre, deux personnes dialoguent en langage des signes, en français et en néerlandais, qui sont traduits à l'oral, puis à l'écrit, et deviennent sous-titres... On y voit aussi tous les appareils et les mécanismes nécessaires pour passer d'un langage à l'autre, d'une langue à l'autre, comme une petite tour de Babel... En partie l'installation peut être considérée comme une dissection, où tous les organes sont visibles : c'était bien de voir le dialogue en direct à travers une fenêtre de la caravane, comme une vision théâtrale. L'intensité était proportionnelle à la difficulté de la traduction. Mais la multiplicité des points de vue fait qu'il est difficile de décrire ce qui s'est passé pendant ces trois jours de dialogues... Je pense que votre exposé se rapporte à une question d'origine baroque : mettre à nu le système de représentation et affirmer en même temps l'effet de fiction, créer un paradoxe dans l'état de réception. Sans vouloir comparer c'est ce qui se passe dans les *Ménines* de Vélasquez.

Pour Aernout Mik, la dimension sculpturale de l'écran est prépondérante dans la présentation de ses vidéos, autant que l'intégration du corps, de la silhouette, du spectateur dans les images projetées. Pour lui, « les écrans sont des interruptions dans l'espace, ce sont des éléments architecturaux, affectant parfois la stabilité du visiteur. » Pourriez-vous nous parler de l'importance que vous accordez aux dispositifs de présentation de vos films ?

J'apprécie beaucoup le travail d'Aernout Mik, particulièrement sa gestion du temps, comme si le temps flottait sur les groupes de personnes. Dans mes installations, j'intègre aussi les ombres des spectateurs sur l'écran, ce sont comme de petits flashes qui empêchent de se laisser entraîner par le caractère onirique des projections... La salle de cinéma, en tant que lieu de célébration d'un événement collectif, est clairement en décadence, la façade, le hall ou la salle en elle-même ne comptent plus, tout l'effort réside dans le perfectionnement technique du lecteur audiovisuel. L'espace a disparu dans l'obscurité des

complexes multisalles d'un centre commercial. Le format d'exposition, pour sa part, a largement adopté les formats de la black box et du cinéma d'exposition, qui sont des succédanés de ces espaces caractéristiques du système cinématographique. Je pense que la disposition des éléments dans l'espace est essentielle afin de provoquer des réactions de l'autre côté de l'écran, et même de permettre des utilisations marginales.

Disposer tous les éléments constitutifs de sorte qu'ils soient visibles, que l'on en prenne conscience. Je me souviens d'un cinéma à l'air libre où chaque spectateur apportait sa propre chaise. L'événement se produisait déjà bien avant le commencement de la projection...

Qu'est ce qui vous attire dans les lieux à la limite de la ville, que l'urbaniste Thomas Sieverts a nommés *Zwischenstadt* ? En quoi sont-ils des terrains « propices » ? Ce sont de bons endroits pour inventer de nouveaux jeux.

L'engagement physique, à travers le paysage, des porteurs de maquette d'*Anarchitekton*, est-il d'un héroïsme dérisoire ?

Je pense que cet effort physique produit une certaine vraisemblance, il donne de la crédibilité à l'image.

Cela a quelque chose à voir avec les pirouettes des acteurs du cinéma burlesque. Il s'agissait également d'une performance très physique...



Jordi Colomer, *Anarchitekton* (Barcelona), 2002



Jordi Colomer, *Anarchitekton* (Bucarest), 2003

Les « chemins du désir », ces sentiers de ville, seraient-ils, à vos yeux, la métaphore de l'art ? Brasília est une ville conçue pour l'automobile, il n'y a pas de feux de circulation et il faut dire que cela fonctionne vraiment bien. Cependant, cette organisation n'est pas suffisante pour les habitants de Brasília, et ils ont transposé leurs besoins et leurs désirs sur la structure géométrique, ils ont dessiné physiquement des parcours alternatifs, comme une plante grimpante qui s'étend selon sa propre logique... Aujourd'hui, Brasília est un « espace produit » tel que le conçoit Henri Lefebvre, ça n'a aucun sens d'imaginer un espace abstrait, fixe pour l'éternité, il faut le concevoir comme étant en changement permanent... La ville de Brasília a inclus ces sentiers dans ses plans, mais nous savons aussi que les plans sont éphémères, Brasília continuera à changer et les plans deviendront obsolètes, ils seront juste les témoins d'un moment de l'histoire. Les « *caminhos do desejo* » (chemins du désir) sont la preuve de la capacité de chaque individu à contribuer à dessiner la forme de la ville.

Que dit la qualité carton-colle-ciseaux de certains de vos décors ? En quoi cette typologie serait-elle dans une iconicité affaiblie ? La légèreté des matériaux utilisés, autant matérielle que symbolique, a-t-elle une importance face à la lourdeur de certaines productions audiovisuelles ?

Quand je parle de « décor », je veux surtout faire référence à cet aspect de légèreté dont vous parlez, à son caractère précaire, portable, fonctionnel, quelque chose qui peut être brûlé quand il a déjà été utilisé, comme une idée. Je suppose que cela peut s'opposer à une certaine idée du concept de « monumentalité », comme quelque chose de fixe, d'imposé, de lourd, de massif, de très peu mobile... Bien sûr, je revendique dans ce sens une esthétique « pauvre ».

À la fin d'*Opening Night*, l'actrice Myrtle Gordon (jouée par Gena Rowlands) arrive ivre sur scène. De ce fait, le spectateur se demande si elle sera capable de jouer, vu son état. Mais elle y arrive, trop bien même. Et c'est à cause de cette étonnante facilité de jeu que le spectateur ne voit plus Myrtle Gordon jouer un rôle dans une pièce de théâtre. Il voit tout simplement Gena Rowlands jouer dans un film, dans *Opening Night*. Le spectateur est de nouveau conscient qu'il regarde un film joué par des acteurs. Cette forme de transition vous intéresse-t-elle ?

Opening Night est peut-être le film de Cassavetes que je préfère, et en particulier cette scène. La manière dont Cassavetes joue avec les transitions, déjà entre l'intérieur et l'extérieur du théâtre est prodigieuse : tout est question d'espaces, de limites entre les espaces ; la scène et les coulisses, le parterre, les décors, les portes vaudevillesques qui s'ouvrent et qui se ferment, les nuances entre la représentation, l'interprétation, l'improvisation, les conventions créées dans chacun de ces espaces, ce qui se voit ou ce qui se cache... Dans la scène d'*Opening Night*, on se demande si Gena Rowlands et ses amis ne sont pas simplement en train de rejouer quelque chose qu'ils ont eux-mêmes vécu, ou qu'ils improvisent en partie dans cette situation, il existe effectivement un tour de plus... Je pense que cette description de l'espace de transition est essentielle. J'ai essayé de recréer cet espace d'une façon très différente dans « Les jumelles », le lieu qui sépare la scène et le parterre. Cette organisation du théâtre à l'italienne est toujours très utile pour approcher tout effet de représentation, au-delà du théâtre, c'est un schéma mental qui doit toujours être présent afin d'analyser l'organisation de l'espace.

Dans les pièces de théâtre de Guy de Cointet, les dialogues des acteurs permettent des substitutions entre mots et images, entre signifiant et signifié. Guy de Cointet disait aimer écouter des conversations publiques : « Quelquefois les gens ne parlent pas de manière très précise, mais ils semblent

toujours se comprendre les uns les autres, bien que leurs mots puissent être interprétés d'une tout autre manière. » Vous sentez-vous proche de ce rapport au langage ? Êtes-vous concerné par les difficultés liées à la traduction, à la transmission ?

Nous avons déjà parlé de *Babelkammer*, où ces questions de traduction sont présentes, mais il faudrait citer *Arabian Stars* ou *Un crime*, par exemple... Il s'agit toujours de traductions, de réinterprétations ou bien de transferts, de déplacements. Dans *Arabian Stars*, les icônes populaires sont transformées en écriture arabe portable, puis retraduites dans le film en alphabet latin sous forme de sous-titres... Dans *Avenida Ixtapaluca*, *Buzz l'Éclair*, le personnage en 3D de Pixar et Disney, apparaît sous forme de *piñata* et parcourt la banlieue de Mexico DF, qui est à la fois une réinterprétation de la banlieue *gringa*... J'ai eu la chance de voir les dossiers de dessins, de carnets, de notes, de manuscrits et d'objets de Guy de Cointet il y a quelques années, parce que j'étais voisin de sa famille. C'est un travail absolument fascinant. Il instaure une logique de transvasements entre les codes, de façon apparemment très simple, géométrique, propre, indiscutable... Je citerais également un autre auteur de théâtre, Joan Brossa, malheureusement très peu traduit. Cette étrangeté dont parle Guy de Cointet apparaît à l'extrême dans de nombreuses pièces de théâtre de Joan Brossa, parfois appelées « poésie scénique ». Dans certaines œuvres, comme par exemple « Olga Sola » dont j'ai réalisé la scénographie, on décrit une situation « réaliste » (Brossa dérange et mélange les genres théâtraux), les personnages dialoguent autour de la table du salon, et si un texte semble ne pas être la continuité du précédent, chacun fonctionne de façon indépendante, comme un pur texte, il y a un effet de réplique, et le dialogue prend tout son sens. Les personnages dialoguent de cette façon dans la scène de lavage de voiture devant le cimetière d'un des chapitres de *En la pampa*.

Vous vous demandez si l'on peut habiter un décor. D'une certaine manière un décor est un « espace autre », comme l'entendait Michel Foucault. Pourriez-vous vivre dans les décors de vos œuvres ?

Certaines architectures n'hésitent pas à affirmer leur caractère scénographique, dans un sens spectaculaire, d'icônes, elles nous maintiennent toujours à l'extérieur. Depuis leur situation de pouvoir, elles nous permettent uniquement d'être de simples spectateurs. D'autres nous attrapent dans leurs entrailles, et nous sommes des utilisateurs forcés, sans possibilité de mouvement, l'hôpital psychiatrique ou la prison, ce que Foucault appelait « hétérotopies de déviation ». Il existe des hétérotopies heureuses : le jardin ou la cabane dans le lit. Le décor est un « espace autre » parce que son essence est temporaire, elle porte en elle la disparition. L'acteur habite ce lieu dans la fiction, et nous y habitons aussi, pour peu que nous sympathisions avec lui. J'ai vécu dans tous les décors qui apparaissent dans les vidéos, mais je déménage à chaque fois.

Le « libre jeu » et l'« état de minorité » sont des concepts utilisés par Kant et Schiller, et qui définissent la sortie d'une situation de dépendance hiérarchique, le jeu du spectateur libre vis-à-vis de la forme qui est en face de lui. Une émancipation, une désadaptation par rapport à un mode d'être, pour ne pas accepter l'autorité de quelqu'un, de quelque chose, dans un domaine où il conviendrait de faire usage libre de la raison.

Pour votre projet *Crier sur les toits*, vous notez que la singularité de l'espace, que sont les toits à l'accès interdit, « échappe au domaine du pouvoir, puisqu'il n'est pas un lieu classique de rencontre dans la ville ». Cette échappatoire est un des leitmotiv de l'ensemble de votre production, pourriez-vous en discuter ? L'expression « crier sur les toits » possède ce double sens de signaler un lieu, traditionnellement la terrasse ou le toit-terrasse d'un bâtiment, qui était au Moyen-Orient un lieu de communication habituelle,



Jordi Colomer, *En la Pampa (cementerio santa isabel)*, 2008

et qui signifie à la fois le fait de « rendre public »... L'un des cinq points du programme de l'architecture moderne formulée par Le Corbusier est la terrasse – jardin, qui définit un espace communautaire, comme on peut le voir dans l'« Unité d'habitation ». Ces lieux ont été progressivement abandonnés, cependant l'habitude de construire des toits plats a été conservée. En revanche, l'usage social de ces terrasses a disparu, jusqu'à en empêcher l'accès. Ces espaces invisibles existent actuellement dans nos villes, couronnant des milliers de bâtiments, des territoires fantômes, mais qui possèdent un potentiel énorme. Je crois qu'il est utile de les signaler, et pour rejoindre la question précédente, comme des hétérotopies, des espaces autres, des espaces mentaux mais existants, dotés d'un potentiel où réaliser l'utopie. Le projet *Crier sur les toits* était constitué par une série de vingt-quatre affiches différentes où des individus apparaissent dans ces espaces, en criant sur les hauteurs de la ville, le résultat de performances privées. Les affiches ont été distribuées à travers toute la ville, souvent sous forme d'affichage sauvage, et elles remplissaient aussi les murs de la salle d'expositions, traitée comme un centre d'information et un miroir de ces espaces extérieurs. L'une des affiches signalait la date de l'événement, le 7 avril, qui institue une fête mondiale invitant tout le monde à monter sur les toits et à crier librement vers la ville, créant ainsi un réseau... Il existe une analogie évidente avec une scène, des piédestaux à l'échelle urbaine, qui peuvent être activés. La proposition était volontairement anonyme. Aucune signature ni institution n'y figurait. Évidemment, le fait de vivre ce type de relation avec l'espace est un plaisir, sentir son corps crier sur les hauteurs des bâtiments est un plaisir, et le partager avec les autres est un plaisir. Simplement, le pouvoir est en dehors de tout cela.

Vous dites que « c'est toujours dangereux de prendre la position de celui qui voit tout de notre réalité ». Pourtant il arrive souvent qu'un artiste se positionne dans la posture de celui qui aurait un regard plus aiguisé sur la réalité, en ayant conscience de ses mécanismes. Comment faire ?

Cette citation se réfère au point de vue du démiurge, que l'on peut rapprocher de la vision zénithale, qui est également le point de vue de la planification urbanistique, ou du contrôle militaire... La vision zénithale n'est pas plus pointue, mais plus générale, plus froide, elle oublie le détail, la respiration des choses.

Le désert est-il un podium absolu ?

Un film de la période mexicaine de Buñuel m'accompagne depuis longtemps. C'est l'histoire de *Simon du désert*, un anachorète qui monte sur une colonne pour s'éloigner des préoccupations matérielles et se rapprocher du ciel... Mais là-haut, sur ce podium au-dessus du désert, il se souvient de tout ce qui lui manque. Il a envie de courir, d'embrasser sa mère, de danser... Depuis le désert il se souvient de la ville.

Pour Bruno Dumont le désert est « une terre très lente. » Dans *29 Palms* (2003) et *Flandres* (2006) le désert symbolise l'effroi, la violence, le lieu de la catharsis et du déchainement des passions. C'est une abstraction, il crée une introspection de soi par son étendue et, question d'échelle, il nous rapetisse : « Le désert est tellement grand qu'il vous réduit. Et cette réduction vous oblige à vous condenser, à vous abstraire. » Est-ce que cela fut l'une de vos motivations ?

Parler dans le désert acquiert une valeur ajoutée, chaque mot a une valeur en soi. Il existe sans aucun doute une étrangeté dans le fait même de parler. Dans *En la pampa*, l'arbre de Noël, le sac rose ou la voiture apparaissent comme si c'était la première fois qu'on voyait ces objets. Le moindre détail acquiert une importance particulière. Les colons du désert, que nous avons vus dans les westerns, sont en partie des archétypes de l'habitation, mais ils portent dans leur packaging toute l'histoire de leur culture, des médailles, des vêtements, des instruments de musiques, des boissons, des biscuits danois... Le désert est une scène très bien éclairée ! Tout est visible en détail. Mais attention, il n'existe pas de désert générique. De quel désert parlons-nous ? Du désert yéménite, chilien ? Des Monegros en Espagne ? D'Arizona ?... Le désert aussi est politique.

Jean-Marie Straub dit qu'un cinéaste est un arpenteur, « quelqu'un qui arpente, pas seulement avec un mètre. Pour filmer sur cette planète, il faut être un petit peu géographe. Géographe, ça veut dire décrire la terre. » Partant de l'idée du respect d'un paysage, il attendait des mois, voire des années, avant de filmer dans un espace donné. Est-ce que le paysage est le point de départ de l'histoire de vos films ?

Si nous parlons de paysage, nous parlons implicitement de cadrage, d'un cadrage déterminé.

Dans mes travaux, le paysage bouge au rythme des personnages, ils sont encadrés selon le rythme d'une action. J'ai rarement filmé ou photographié un endroit sans personnages. Peut-être seulement dans la série de photographies dans le cimetière de Pozo Almonte. Ici, les personnages sont ailleurs, ils ne peuvent pas jouer un grand rôle... Ce qui reste sont leurs constructions d'architectures inventées, qui fonctionnent comme des portraits posthumes. Le cimetière, une autre hétérotopie, par ailleurs. À la place des paysages, nous devrions parler de scènes, où l'action a lieu.

La fiction du documentaire est automatique, grâce au cadrage. Dans ce rapport, où l'on vous place souvent, entre document et fiction, n'ayons pas ce tic de langage inopérant, stérile et vide ontologiquement qui serait de situer ce « travail entre réalité et fiction ». La fiction fait partie de notre

réalité, elle en est un élément constitutif, une configuration *réalisante*. Notre apprentissage du réel est, entre autre, fondé par des *moyens d'intention* de la fiction. Êtes-vous proche de ce que dit Robert Bresson : « Ton imagination visera moins les événements que les sentiments, tout en voulant ces derniers aussi *documentaires* que possible. »

Bresson, que j'admire beaucoup, travaillait avec des « non-acteurs », avec des « modèles ». Son travail est anti-psychologique, d'une grande économie. Les sentiments se construisent à travers la succession d'images. Bresson est capable de raconter la vie d'un âne et de nous faire ressentir des émotions, sans aucune sensiblerie pour autant. Je crois effectivement que la fiction est constitutive de notre perception du monde. Il ne s'agit pas d'un monde à part, mais d'un endroit où la perception est concentrée de façon plus dense. La fiction est également capable de proposer des modèles et de les diffuser, et plus qu'un miroir du réel, il faudrait alors la voir comme une arme de transformation du réel. La fiction est parfois proche de la propagande. Il est nécessaire que la fiction implique un espace critique, une prise de distance. Dans *What will come* (2010-2011), j'ai filmé l'un des trois chapitres à Levittown (N.Y.), qui est historiquement la première « suburbia » du monde, construite en 1947. Elle constitue ce modèle de petites maisons individuelles avec un petit jardin et une voiture garée devant la porte. Les jeunes soldats américains qui revenaient de la guerre en Europe avaient besoin d'un logement économique et digne où accueillir leur famille. Le succès de Levittown fut immédiat. Lorsque nous filmions là-bas, dès le moment du cadrage, toutes les images de la « suburbia » nous revenaient en mémoire, tout le poids de la fiction que ce lieu avait générée ici et qui condensait si bien l'« American way of life », les « Golden fifties », l'automobile, la sécurité, un certain type de télévision et tous les modèles de vie que la suburbia a exporté dans le monde entier, principalement par le biais du cinéma... On pense par exemple à Doris Day, une mère de famille qui rêve de devenir une star de télévision (*The Thrill of It All*). Mais nous avons vu également, à travers la fiction plus récente, que ce modèle pouvait avoir des facettes sinistres. Le père de famille amoureux de la voisine adolescente (*American Beauty*), ou comment intégrer le monstre dans cette banlieue (*Edward aux mains d'argent*), pour finir avec Homer Simpson, modèle d'antihéros... Je veux dire par là que fiction et architecture vont parfois de pair, qu'ils agissent de la même façon, qu'ils sont souvent ensemble et proposent de nouveaux modèles de vie. Il n'est pas inutile de signaler leur énorme puissance et la nécessité de montrer toutes leurs facettes.

« Je crois que tous mes personnages sont liés à une situation, à un lieu et à une action très précis. Ce ne sont pas des personnages « psychologiques », même s'ils ont un caractère bien défini. En fait, pendant des années, j'ai évité de faire parler mes personnages, ou du moins j'ai voulu qu'ils s'expriment autrement qu'avec des mots. » À ce propos Deleuze dit que le corps au cinéma est révélateur du temps, il parle de Brecht et de sa conception du « gestus » qui est « le développement des attitudes elles-mêmes ». Il évoque le cinéma de Cassavetes où les personnages ne viennent pas de l'histoire, mais que celle-ci se forme par leurs attitudes, leur présence corporelle. Les personnages se constituent geste à geste, par les attitudes et postures corporelles. Est-ce toujours important ? Est-ce que cette conception, le *gestus*, est importante pour vous ?

Je me suis récemment rendu à Naples, où Totò est un mythe vivant. Je me souviens de la façon dont Pasolini le fait jouer dans *La terra vista dalla Luna*, qui est presque un film muet, où Totò dialogue avec sa femme Assurdina, même après sa mort, à travers des gestes... Il déploie tout un langage de gestes dont on pourrait extraire une grammaire méditerranéenne du geste... Le *gestus* brechtien est remarquable dans le sens où il est graphique, il se lit, il évacue toute sentimentalité. Mais je ne travaille pas avec des

acteurs, c'est-à-dire que je ne demande pas aux acteurs qu'ils jouent, mais simplement qu'ils s'interprètent eux-mêmes. Dans le triptyque *What will come*, les personnages rejouent simplement leurs actions habituelles. C'est comme ça que je conçois le documentaire. Dans ce sens je pense que les objets sont essentiels, les objets sont lisibles et en même temps ils dirigent les actions.

Pourriez-vous nous parler de votre dernier film, *L'avenir* (2011) ?

Cela fait plusieurs années que je suis fasciné par l'idée du phalanstère. Fourier a résumé une grande partie de sa thèse sur l'organisation d'une société idéale, avec des descriptions très détaillées, minutieuses, presque cinématographiques de ce que serait la vie dans un bâtiment destiné à 2 000 personnes, avec une organisation du temps et des relations parfaitement délimitée. Toute l'humanité créerait finalement un réseau de phalanstères... Fourier découvre que l'univers entier est régi par les attractions passionnelles, et revendique le principe de plaisir pour cette nouvelle société. Pour l'intérêt commun, il reconnaît même le rôle positif que peuvent jouer les « manies ». Les textes de Fourier sont parfois très poétiques, ils déploient une pensée analogique, parfois délirante, mais ils sous-tendent un questionnement réel de conventions d'organisation : par exemple la division du travail. Dans le phalanstère, chaque individu réalise tous les jours cinq activités très différentes... Fourier a écrit plusieurs livres décrivant ce lieu du futur proche, et il fait connaître ce projet uniquement par le biais du texte. Il existe seulement un dessin très sommaire réalisé par son disciple Victor Considerant. J'ai utilisé le phalanstère de façon très libre. J'ai construit une maquette par modules à partir de ce dessin. Dans l'une des vidéos, un groupe de pionniers apparaît, portant entre eux les blocs qui constituent la maquette... Ils parcourent une sorte de désert plein de vent et de mirages, puis ils s'arrêtent et organisent un petit festin, bien réel. Le groupe a été créé de façon relativement aléatoire, mais ils sont reliés par cette idée commune, mettre en place la maquette, ce qu'ils prennent comme un jeu mais un jeu très sérieux... À la fin de l'action, ils



Jordi Celorner.
L'Avenir, 2011.
photographie

reproduisent quelque chose de similaire au dessin de *Considerant* que j'ai mentionné plus haut, avec le mot l'Avenir qui se découpe au-dessus du bâtiment... On observe un aspect très détaillé d'actions bien concrètes, ils cuisent du riz, se trompent... Je ne souhaitais pas traiter l'utopie dans le sens d'un système parfaitement fermé ; il s'agit plutôt de mettre un visage sur les habitants d'une utopie, si possible...

Seriez-vous, et en quoi, intéressé par l'idée d'aliénation (quête sans but, fétichisme de l'objet, espace aliénant, répétition d'une action, etc.) ?

De nombreux personnages de mes fictions ne semblent pas complètement heureux. Ce qui n'est pas totalement surprenant. Peut-être est-ce parce qu'ils ne sont pas totalement maîtres de leurs propres actions, mais ils essayent...

Pourriez-vous développer la notion d'objet trouvé, que vous aviez évoquée en parlant d'*Un crime* ?

Concernant *Un crime*, je pense que j'ai dit que l'« objet trouvé » (en référence au monde post 11 septembre) ne peut plus définir une poétique, parce que n'importe quel objet trouvé est condamné à être détruit par la police. Pour paraphraser Guy Debord – et cette citation est la même que celle des jeunes protagonistes de *En la pampa* essaient de se remémorer à haute voix –, « les interventions du hasard sont aujourd'hui plus pauvres que jamais ». ■ Propos recueillis par Timothée Chailou. Traduit par Alice Denoyers.

Jordi Colomer est un artiste catalan né en 1962. Son travail relève autant de la vidéo, de l'installation, de l'architecture, du théâtre ou de la performance. Il réalise des mises en scène de pièces de Samuel Beckett, Valère Novarina, ou Joan Brossa. Il prononce une conférence au Centre Georges-Pompidou en 2008 intitulée « Habiter le décor » qui définit une partie de son œuvre. La même année le Musée du Jeu de Pautne [Paris] lui a consacré une rétrospective.
