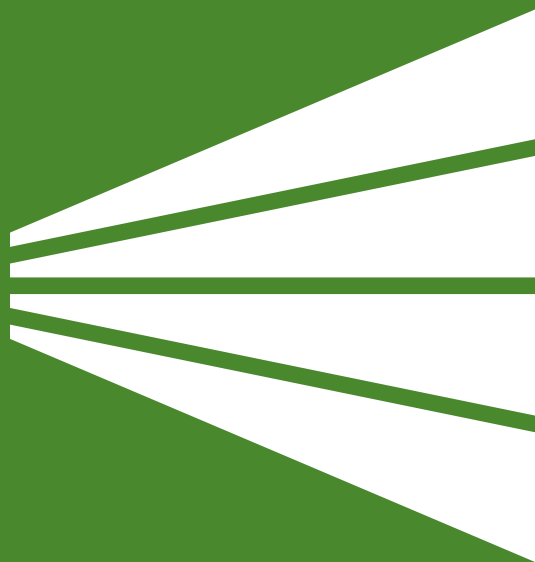


TRAFIC HOME CINÉMA 2.10



« SOLILOQUES » PROJECTION DE TROIS FILMS DE VÉRONIQUE GOËL, EN SA PRÉSENCE.

JEUDI 1 AVRIL 2010, À 19H00
RUE DE BOURG 19, LAUSANNE
SALLE DE PROJECTION DANS LES COMBLES

– *Soliloques pour voix de femme et frigidaire* (1977)
vidéo, 4/3, 17 min, noir/blanc, mono
v.o. français

– *Soliloque 2 / La barbarie* (1982)
16 mm, 1.33, 20 min, couleur, 24 fps, mono
v.o. italien et français, s.-t. français

– *Soliloque 3* (1992)
16 mm, 1.33, 37 min, couleur et noir/blanc, mono
v.o. français

À cette occasion, le film *Soliloques pour voix de femme et frigidaire* a été restauré par Johannes Gfeller. Par ailleurs, il vous sera aussi présenté (sous réserve de la date de parution) le n°2 de la revue *Dérives* publiant un entretien de la cinéaste avec Jérémy Gravayat ainsi qu'une édition en format DVD de son film *Soliloque 3*.

L'association Trafic a le plaisir de vous convier dans son «Home Cinéma» à la projection des trois films *Soliloques* de Véronique Goël. À travers la *construction* de ses films aussi bien au niveau de l'image, du son, du langage, de l'espace et de la temporalité, la démarche de Véronique Goël fait directement écho aux problématiques abordées au sein de nos programmations. En tant que cinéaste et plasticienne, son travail opère des glissements critiques interrogeant avec

PROGRAMME

Durée: 1h14'

INTRODUCTION

Par Steve Paterson

une distance objective ces différents champs de l'image en mouvement. Ce recul dépasse des questions uniquement formelles pour investir - dans ce déplacement - des préoccupations personnelles portées sur la société ou en d'autres termes, comme elle le souligne dans un entretien en 2007 avec Olivier Lugon, il s'agit de «Sortir du spectaculaire. Revendiquer le droit à la complexité, déconstruire pour reconstruire différemment, mettre au premier plan la singularité formelle, revendiquer une approche subjective de questions objectives [...]»¹. C'est-à-dire faire «politiquement des films».²

PROBLÉMATIQUE

Par Geneviève Loup

.....

Le travail d'enregistrement et de reconstitution d'événements particuliers dans la continuité du réel présente deux alternatives fondamentales: une tendance réaliste qui restitue des matériaux documentaires ou une approche davantage agencée qui déconstruit et recompose un fait. Cette problématique inhérente à une pratique cinématographique concerne également l'écriture de l'histoire. Envisageant les recherches de l'historien au travers d'une perspective constructiviste, Siegfried Kracauer établit l'analogie entre l'historiographie et les médias photographiques à partir de conditions communes; la confrontation à des mondes donnés ouvre différentes possibilités d'agencer des sources documentaires. Sans offrir plus d'explications que ne le fait la réalité, il s'agit de mettre en jeu cette tension entre réalisme et construction formelle. Les perspectives d'analyse émergent au travers d'une dynamique qui juxtapose des strates temporelles. Les écarts et les liens entre des situations fragmentaires et discontinues s'entrechoquent de sorte à rendre compte de la complexité des événements. Et pour Kracauer, le support filmique offre un modèle à partir duquel penser la mise en parallèle d'expériences humaines hétérogènes et d'opérations de la connaissance. De la même manière qu'un film structure le temps et l'espace au moyen de travellings, panoramiques et gros plans, le continuum de la réalité historique peut être pénétré à différentes échelles topographiques et temporelles, générales et singulières, sociales et psychologiques. Le désordre des situations et des événements communs s'articule au travers de l'expression mentale du sujet qui perçoit et transmet un événement.³

Dans les trois films de Véronique Goël intitulés *Soliloques*, les monologues s'élaborent au travers d'une adresse intersubjective. La parole est précisément ce qui permet de localiser les différences par l'échange et la confrontation. L'entretien avec soi-même énoncé à voix haute ou écrit offre une prise de conscience et objective l'expérience personnelle en la soumettant à des interlocuteurs tenus à distance. Dans la première vidéo qu'elle réalise alors qu'elle est étudiante aux Beaux-Arts à Lausanne, *Soliloques pour voix de femme et frigidaire* (1977) une voix d'homme et une voix de femme interviennent en alternance. En ouverture, le monologue féminin évoque une action: «écrire, s'écrire». D'emblée l'énonciation engage le sujet, le langage nécessitant une réappropriation. Lorsque celle-ci n'a pas lieu, les mots trahissent le recours à des formules communes et des phrases attendues. Aussi il s'agit de développer une parole propre et trouver les mots qui font sens pour soi. Pour l'homme, il est au contraire question de mettre en œuvre une désappropriation. Anonymes,

1 «À côté du cinéma, entretien de Véronique Goël avec Olivier Lugon» (propos recueillis en juillet 2007) in *L'architecture du cinéma* (livre et DVD), Genève, Col. PLANSécant, Ed. MetisPresses, 2008.

2 *Ibid.*

3 Siegfried Kracauer, *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, New York, Oxford University Press, 1960 et Siegfried Kracauer, *L'Histoire des avant-dernières choses*, traduit de l'anglais par Claude Orsoni, Paris, Ed. Stock, 2006.

ces voix off interviennent sur un long plan fixe où un homme et une femme sont assis de profil, dos à dos. Bien que chacun possède des qualités physiques de l'autre sexe, les différentes postures reflètent un autre rapport au corps et à l'espace. Le seul mouvement commun intervient à la fin de la vidéo, où les deux acteurs tournent leur tête en direction de la caméra. Leurs regards ne se croisent jamais, reflet d'une violente impossibilité de se rejoindre dans cette différence.

Dans *Soliloque 2 / La barbarie* (1982), les trois interlocuteurs d'une correspondance sont nommés : Luca, Véronique et Fabio. Leurs échanges sont précédés par la transcription d'un fragment d'article du journal *Le Monde* (cartons qui ponctuent le film par la suite), et les données d'un mot croisé elliptique : «peut enrichir celui qui le lit, jamais celui qui l'écrit». Les axes de coordonnées du jeu attirent l'attention sur la structure même du plan fixe. La stabilité verticale de l'architecture entre en tension avec les mouvements horizontaux des piétons. Suite à un deuxième carton, intervient la parole en italien de Luca. Des images préexistantes au tournage du film s'insèrent dans un diaporama de la mémoire. L'alternance entre plans fixes et travellings aux mouvements opposés déconstruisent l'espace de sorte à aiguïser la circulation du regard. Les déplacements orthogonaux des véhicules et individus à l'intérieur même des plans renforcent l'effet de profondeur, alors même que la structure grillagée des lignes urbaines induit une impression de bidimensionnalité. Cette rigidité du cadre est évoquée par la femme dont la pratique d'écriture d'un film ne correspond pas aux formats standard.

Un silence rompt le rythme initial du montage. L'intervention de la mort met en échec toute possibilité de parler et d'agencer des images. À l'écran blanc succède un plan d'eau sans horizon. La violence d'un événement singulier entre en résonance avec la brutalité des événements au Cambodge. Les données horizontales du mot croisé s'énoncent : «presque rien. En cage.» Un trajet en voiture dans les rues périphériques de Berlin, ouvre une circulation possible au sein de cette impasse ; des travellings frontaux déplacent le point de vue de la périphérie au centre. Néanmoins, la continuité du trajet est sans cesse entrecoupée de raccords qui engagent un autre contexte, une autre direction. Différents choix induisent une articulation possible, mais les fragments restent épars, sans sutures. La reconstitution d'une mémoire et de l'espace d'une ville coupée en deux se confrontent à une butée : «l'institutionnalisation de l'oubli».

Réalisé dix ans plus tard, *Soliloque 3* (1992) rejoue l'écriture du montage à partir d'un autre contexte culturel. Tourné à Oran, capitale économique de l'Algérie, le film entrecroise les plans de bâtiments urbains, travellings latéraux des artères commerçantes, et photographies en noir blanc de visages de femmes. Lu par une voix féminine, un texte de Kateb Yacine, écrivain algérien qui défend la place des femmes dans l'espace social et l'histoire de son pays, évoque une figure dont la liberté est perçue comme une agression. En résonance à ce récit, les rues apparaissent majoritairement occupées par des hommes. Les différentes distances à partir desquelles les trottoirs sont filmés induisent constamment l'effet d'une mise à l'écart, d'une présence urbaine en retrait. Les séquences de photographies d'archive au centre du film offrent un contrepoint qui suggère un contexte de tension entre hommes et femmes semblant alors se jouer en Algérie. La caméra scrute à l'intérieur même de ces images pour mettre en évidence des détails : ce qui recouvre ou révèle un corps ou une chevelure, des gestes qui dramatisent la lutte, les expressions d'une émancipation possible. Les images silencieuses d'un temps où un changement pouvait encore être envisagé sont brutalement interrompues par le raccord d'une séquence en couleur du café où se trouvent des hommes. Ceux-ci se voient être observés, dévoilés, renversant ainsi le jeu de pouvoir propre au regard. Les plans extérieurs donnent à voir

une ville de nuit dont l'animation s'est retirée. Sur le chant berbère de Taos Amrouche intitulé *Ma mère, le fleuve m'a emportée...*, un travelling arrière réitère un mouvement de recul. À ce retour répond l'image victorieuse d'une athlète algérienne qui a terminé sa course. La reconstruction d'une histoire différente de celle écrite par des hommes met en jeu le point de vue d'une femme. Constantement hors-champ, le corps qui observe et articule ce qui est perçu interroge la situation depuis une position marginale.

À travers ces trois films réalisés dans des temps et des lieux spécifiques, se perçoit le développement conjoint d'une expérience de vie et d'un travail d'écriture. Les questions sur les rapports entre hommes et femmes se voient complexifiées par la prise en compte d'un contexte social et culturel plus large, mettant à distance la subjectivité. De la construction à l'intérieur de chaque plan à la structure générale du montage s'établit un aller et retour constant entre le particulier et l'ensemble. Les ouvertures et perspectives qui approfondissent le champ du regard, stratifient la perception d'une situation, empêchant toute appréhension littérale.

Cinéaste et plasticienne née en 1951, à Rolle (Suisse), Véronique Goël vit et travaille à Genève. Elle a commencé par une formation de couturière avant de s'orienter vers des études de peinture et de gravure à l'École des Beaux-Arts, à Lausanne puis à Genève. Sa découverte des films de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, en 1974 lors de leur première rétrospective à la cinémathèque de Lausanne, est déterminante. Entre 1982 et 1989, elle vit et travaille à Londres avec le cinéaste expérimental américain Stephen Dwoskin. Véronique Goël a entrepris de nombreux séjours en Afrique, à Berlin, à New York, à Florence ainsi que dernièrement une résidence d'artiste à Barcelone.

INTERVENANTE
Véronique Goël

www.veronique-goel.net

Plus d'informations sur la revue *Dérives*:
www.derives.tv

TRAFIC
HOME CINÉMA
2.10

www.trafic.li - info@trafic.li

Avec le soutien de la Ville de Lausanne

L a u s a n n e

Remerciements: Johannes Gfeller, Véronique Goël, Jérémy Gravayat & David Yon

Partenaires: ch-arts, daté.es, Mike Lombardo, Station-sud, ainsi que tous les membres de l'association

Graphisme: www.station-sud.ch