

Soliloque (de la cuisine) / la barbarie (du mangeur d'hommes)

Nul n'ignore aujourd'hui que le socialisme soviétique coula de n'avoir su naviguer avec succès entre le Charybde du rêve léninien de la cuisinière dirigeant l'Etat socialiste et le Scylla de la réalité stalinienne du mangeur d'hommes à la tête de cet Etat. Ce n'est pas le moindre intérêt du cinéma de Véronique Goël que d'embarquer ses spectateurs sur un navire évitant le gouffre et le roc à la fois. Dès lors, et cependant que la barbarie, visage de l'inhumain, s'épuise en vain à maquiller ses forfaits sous le masque de quelque grande idée, la caméra de VG fait les commissions pour la cuisine, fait provision d'images pour la salle de montage. Le miracle, et c'en est un que ce film, se concocte à la cuisine d'où l'ogre est primordialement banni. Allons-y voir, puisqu'il n'est plus question de croire.

Ce cinéma-là n'est pas narratif, dans la mesure où VG se refuse à nous **raconter des histoires**. Irruption pour lors de l'Histoire, voire de la petite histoire en tant qu'elle est histoire personnelle. L'Histoire scande la progression du film sous forme d'articles de journaux témoignant de la barbarie à l'œuvre dans le monde, œuvre immonde par toujours répétée, jusqu'à ce comble de l'horreur qui termine le film – c'en est le dernier plan – où la barbarie qu'inquiète l'inquiétude qu'elle suscite se décide à INSTITUTIONALISER L'OUBLI. Mais le film ne se contente pas de contrer l'institution par son appel incessant à l'enragée mémoire des outrages perpétrés dans l'Histoire, il matérialise aussi l'histoire individuelle dans les trois lettres – lues en voix off – qu'adresse et qui s'adressent à la réalisatrice. Poignance des témoignages où s'avère que l'histoire personnelle participe à la grande Histoire, mieux même EST l'Histoire.

Combien commode il serait de penser que c'est jusqu'ici du contenu du film, de son fond en tant qu'opposé à sa forme, qu'il a été question. Mais l'opposition est trop simple, partant simpliste, et disons-le carrément simplette. La forme en effet est le contenu par excellence d'un tel film. Telle est de fait la loi poétique – et poétique, ce film l'est éminemment – que la manière de dire vaut pour le dire.

C'est ainsi que ce film se donne à lire comme une écriture. Sa démarche est féline, en ce sens qu'y a cours une économie de moyens qui est économie de paroles, d'images et de mouvements. VG en effet ne fait que ce qu'il faut. Ainsi les mots croisés qui entament et terminent le film. C'est que ce dernier est à la croisée de l'image et du verbe. D'où cette conséquence que les mots y font images, et que les images y font mouche. Fini le son commentant l'image. Finie l'image illustrant le son. Images et mots croisent le fer, et le film en est l'indéfini duel. Rencontre alors des mots croisés dans leur structure verticale-horizontale avec les images qui roulent en voiture et en train à la verticale d'un horizon qui se dérobe. L'on pourrait soutenir que la perpendiculaire est la figure de rhétorique emblématique de ce film en tant qu'il s'écrit dans **le temps de l'espace**. Dans la mesure où elle a visage humain, la caméra erre. Folle, elle aberre, et de douleur désespère. Mais diabolique, elle persévère, envers et contre toute misère espère.

L'errance une fois acquise, l'on peut dire de la caméra qu'elle *continue sur son erre*. Ainsi matérialise-t-elle l'exigence d'une poésie qui soit « en avant » car elle va sans cesse de l'avant, portée qu'elle est par le vent de l'aventure. Si Flaubert en effet pouvait avancer que « les phrases sont [ses] aventures », VG marque à souhait que les plans sont les siennes. Dès lors, à conjuguer l'espace et le temps, sa caméra proclame que *rien n'aura lieu que la **dislocation***. Nomadique, ce film profondément personnel paradoxalement présente l'impersonnel en marche, au gré d'une géométrie fauve et variable.

Bernard Schlurick