

Shomingeki

No 21, été 2009

So Long No See

de Véronique Goël (CH 2009, couleurs, vidéo, 16 minutes)

Text de Johannes Beringer + addendum de Charles Hersperger

Un plan fixe depuis un wagon à l'arrêt dans une gare du S-Bahn (métro aérien) berlinois, puis, après le bruit de la fermeture des portes, une coupe sur le plan fixe suivant. Le bruit marque la coupure — un bruit qui semble spécifique à cette rame de métro particulière (les portes claquent dans les vieux wagons). Un regard sur les quais encombrés ou vides, un regard et des perspectives sur le territoire environnant. Les plans durent le temps de l'arrêt en gare, avec tous les bruits qui vont avec, les annonces, les pas, les fragments de conversation entendus dans le wagon. Avec l'injonction «Restez en arrière» dans les hauts-parleurs et le claquement ou la fermeture des portes, on passe au plan suivant, puis au suivant... Jusqu'au moment où Véronique Goël enlève le son et laisse le silence s'installer (une mise à nu des images). Puis elle s'y inscrit avec sa propre voix: elle lit une lettre à Stephen (Dwoskin), dans laquelle elle raconte son travail et lui annonce à quel point la mort de Luc Yersin, qu'elle connaissait depuis son adolescence et avec qui elle a travaillé plusieurs fois, la touche. — C'est donc une épitaphe en forme de film pour Luc Yersin, ingénieur du son pour de nombreux films suisses, mais aussi pour Godard, Bresson et d'autres, décédé à Lausanne le 30 mai 2008.

Le rapport à Berlin est lié au fait que pour son film *Soliloque 2 / la barbarie*, Véronique Goël avait tourné à Berlin (Ouest) en 1982, et que Luc Yersin avait fait le son — le matériau filmé à Berlin apparaît dans la deuxième partie de ce film de vingt minutes. Déjà là, à côté de la barbarie militaire et d'autres genres, c'est un décès qui est au centre, celui d'un jeune ami italien, dont une belle lettre à Véronique, ainsi que sa réponse, sont lues en voix off. Puis, aussi par lettre, une brève notice du frère qui annonce le décès de cet ami... et, ce que j'appellerais la véhémence d'une ouverture au blanc ou la surexposition du film.

Ici, dans *So Long No See*, ce sont les portes qui se ferment, qui indiquent l'irréversible — et pourtant ce bruit est en même temps conservé, il survit, au-delà de l'instant, sur l'enregistrement. Il est bon de «voir» que dans ce film, bien ajusté à l'émotion, le travail de la pensée est à l'œuvre — sans cette interaction de l'émotion et de la pensée, le film ne serait pas devenu ce qu'il est. Dans les circonstances données, la vision, la pensée s'est élaborée à partir de matériel préexistant... D'un projet qui consistait, ou qui aurait dû consister, en des images prises dans les S-Bahn berlinois, Véronique Goël n'a gardé que les arrêts. Les trajets se sont figés, mais la vie continue...

On peut y voir aussi, au-delà du rapport à la mort de Luc Yersin, une réflexion sur le cinéma lui-même. Comment certains moments (p. ex. la fermeture des portes) peuvent se charger de références et de sens — cela est une question de pensée et de montage. Mais alors il y a aussi ce qui, à l'arrêt, peut être vu et entendu — un reflet de la vie extérieure elle-même. N'était-ce pas là depuis le début l'idée qui hantait les cinéastes qui voulaient repartir des frères Lumière: comment ce serait si on avait, tout simplement, «la vie elle-même» sans intervention (Eustache voulait repartir de là avec *Numéro Zéro*). Le problème est toutefois qu'il faut bien une limite spatiotemporelle, qu'elle doit être posée et donc venir d'un soi. Ici, dans *So Long No See*, il y a une coïncidence bienvenue, à savoir que la limite spatiotemporelle était déjà là — et pouvait «être lue» à partir du matériau déjà disponible. Le choix du cadre découle du wagon S-Bahn, la durée est celle de l'attente sur le quai — et puis il y a le hasard du point de vue

imposé de l'extérieur et qui peut être mis en œuvre pour la structure du film. J'appellerais cela un usage productif de l'idée envisagée ci-dessus.

Il s'agit d'évocation. D'instant du présent.

Ces instants du présent sont chez Véronique Goël toujours « tournés vers l'extérieur »: ce n'est pas l'ami qui est dépeint, mais ce qui était investi par les personnes concernées (les prises de vue, les prises de son) — des trajets en voiture à travers Berlin Ouest (1982), des plans fixes dans les gares du S-Bahn de 2007. C'est là naturellement que se dessine le « travail du film », et non seulement celui des documentaristes, mais aussi celui des metteurs en scène. (La « matière du hasard » n'est-elle pas présente depuis le commencement de l'histoire du cinéma dans chaque film, si fictif soit-il?). Le scandale que « n'importe quoi » puisse apparaître en film (comme l'avait dit Serge Daney dans un article en 1970), que la caméra et l'enregistreur puissent saisir et conserver ce qui arrive là par hasard, cela aussi, ne veut-il pas « dire » quelque chose? On devrait bien pouvoir entendre et voir quelque chose dans le plus banal, le plus éphémère, le plus insignifiant, ne serait-ce que le jeu du hasard et de la nécessité (ce qui est au moins un principe de l'histoire de l'évolution, donc de la « création »).

Le film lui-même, le travail pour le film, peut transformer le hasard en nécessité, ou au moins structurer cet éphémère de telle sorte qu'il ne puisse plus être évacué par la pensée, que chacun en admette la nécessité (et si pas tout de suite, du moins plus tard, après du temps passé). — Je reviens à ce que Helmut Färber a montré et écrit en 1987 dans une émission de la Westdeutsche Rundfunk (WDR) à l'occasion du 80^e anniversaire de Robert Bresson (en comparant des images tirées directement du film avec celles qui avaient été choisies spécialement pour les rédactions des journaux): « ... Perdu, laissé de côté est ce qui semble avoir trop peu ou rien de plus à communiquer ou à contenir, considéré comme superflu, dérangeant. Mais là où cette coopération du signifiant et du non-signifiant n'est plus perçue, là où elle n'est plus tolérée et refoulée, là on n'a plus d'images, mais des concepts d'images, de l'information » (« Shomingeki » Nr. 11/12, Berlin 2002, S. 56.)

La société de l'information n'accorderait aucune signification à ces séquences prises par hasard sur un quai de gare — le travail de la cinéaste consiste par conséquent à se tourner vers cet « insignifiant », à prêter attention à ce que l'on ne remarque pas.

La nécessité de faire des films aujourd'hui peut consister en cela même.

Lorsque l'information totale et l'amnésie totale vont de pair, il y a — dans l'attention portée à ce qui ne se remarque pas — une (petite) résistance contre ce qui se passe aux échelons supérieurs (... un combat d'arrière garde peut-être?). C'est un acte de commémoration, la mort d'un cinéaste doit être pensée avec l'esprit de la matière cinématographique: on se la rappelle, on l'intériorise. Une matière avec laquelle on pense de cette manière pourrait être un exemple de ce qu'on peut penser en général avec de la matière — avec elle, en elle et à travers elle.

Johannes Beringer

Addenda au texte de Johannes Beringer sur *So Long No See* de Véronique Goël

L'impulsion ou le discernement peuvent nous faire élire une œuvre de pensée ou d'art parmi d'autres et parfois d'un même auteur; à moins qu'au contraire cette œuvre particulière n'opère comme une clef sur une attente, une potentialité, pour révéler, déclarer.

So Long No See, film de Véronique Goël que j'ai vu et entendu une seule fois il y a quelque temps déjà équivaut pour moi à un fait de connaissance. Cette œuvre est ainsi conçue et je suis ainsi disposé que sa seule réception a produit un événement, un phénomène de connaissance.

L'article de Johannes Beringer témoigne avec acuité de la dialectique de ce film à partir de ses éléments matériels, de son dispositif, compte tenu de l'option, de l'intention de son auteur. Mais pour rendre compte de ce qui constitue, selon moi, la nature de cette communication, je dois me risquer dans un domaine plus hasardeux.

C'est bien là une dichotomie de la connaissance: pour qu'ait lieu et prenne place ne serait-ce qu'un instant ce qu'elle a d'inédit, d'inventif, de révélateur, il y a crise, réfutation, péremption. Tout acte de connaissance ventile l'inconnu.

Le travail, la production de Véronique Goël procède d'une exigence à la fois radicale, rigoureuse et austère. Le politique, l'éthique, l'esthétique y sont tenus serrés, une puissance se manifeste, militante. Dans le cas de *So Long No See*, cette conscience et cette maîtrise sont extrêmes.

Qu'en est-il dès lors du sentiment, de l'émotion? Deux pistes, deux aspects: d'une part une béance, d'autre part une fidélité.

Le dispositif plastique et kinésique de *So Long No See* produit un effet paramétrique: ce qui est là de façon si concrète ouvre des domaines cognitifs subtils. A ce qui est là de cette façon, le reste ne peut que "survivre" comme béance. Béance au monde, béance du monde qui demeure aussi insondable que perpétuel. Les sons, les flux et les profondeurs changeant au gré des arrêts sont des aspects reportés de proche en lointain, dont les variantes pourraient défiler jusqu'à l'indistinct, l'indifférent et néanmoins fatal. Ainsi la béance devient-elle expérience de la béance, similaire à une perte, une désolation d'autant plus nue lorsque le son est coupé; une sidération.

Or, au moment où la voix de femme se fait entendre, avec son ton naturel, son propos sensible mais commun, survient une expérience de la fidélité. On l'attendait parce qu'on pressentait la présence qui la porterait. On l'accueille parce que, prenant d'elle-même la parole pour déclarer son propre sens communautaire, elle nous affranchit de notre inquiétude de devoir la prendre aussi. Elle actualise le lien et la constance du lien qui concerne les humains. Ce que cette fidélité peut avoir de subjectif dans cet énoncé final est la révélation de ce qu'elle a d'objectif, d'irréductible, d'irrévocable tout au long du processus du film, qu'elle motive et précède.

La simultanéité de cette béance et de cette fidélité donne accès, au-delà de toute consolation et au-delà de toute réconciliation, à une connaissance sans qualificatif, dont quelques rares penseurs ou artistes indiquent la possibilité décisive, la donnent en partage, qu'on puisse la saisir ou non.

Charles Hersperger