

Editions MetisPresses
Collection PLANSécant

L'architecture du cinéma
(livre et DVD)

Barcelone vu par... Véronique Goël

Parmi les récents travaux de Véronique Goël, l'architecture moderne joue un rôle prépondérant, qu'il s'agisse de « documents » sur un architecte, comme dans *Hans Schmidt* (2005), ou sur une maison de style international, comme dans *Kenwin* (1996). Mais l'architecture intervient également sur un plan plus médiat, en tant que modèle : des grilles architecturales – la structure de la grille dans l'art minimaliste¹ pourrait tout aussi bien être mobilisée – et, à l'occasion, des trajectoires dans l'espace urbain déterminent la forme de certains de ses films². Nous interrogerons ici le cycle qui porte sur la ville de Barcelone, en prenant comme point d'entrée *Agbar* (2005), court-métrage qui apparaît à bien des égards comme emblématique du rapport de Véronique Goël à l'architecture. Précisons d'emblée que c'est le point de vue articulé par ses films et non leurs objets qui retient notre attention (appartenant pour ce dernier cycle au postmodernisme plutôt qu'au style international moderne).

La tour de Nouvel

L'« objet » d'*Agbar* impose sa présence dans le film, comme dans la ville : il s'agit de la tour de Jean Nouvel, érigée à l'une des extrémités du quartier du Poblenou. Le film porte sur l'intégration de ce monument dans le paysage urbain, la réception de cette prouesse architecturale par la population constituant ainsi son « sujet ». Autrement dit, le point de vue est critique : le film souligne le caractère agressif de cette attraction touristique, nouvelle incarnation d'un phantasme guerrier. En ce sens, c'est à un détournement de la tradition du documentaire sur l'architecture moderne et ses monuments³ que nous sommes conviés : il ne s'agit pas de rendre compte du travail d'un architecte, mais de mesurer les conséquences d'une proposition esthétique dans un milieu urbain⁴. Commençons donc par décrire le dispositif d'*Agbar* et les enjeux que le film engage.

Le prologue présente, en plan serré et en légère contre-plongée, la tour Agbar de Jean Nouvel qui surgit hors de la ville comme un obus, une fusée. Formellement, ce plan suscite un effet de photomontage, comme si la tour se greffait à l'immeuble qui entrave partiellement sa vision, le premier plan reculant vers le fond et l'arrière-

¹ Voir, par exemple, Rosalind Krauss, « Grilles » [*October*, n° 9, été 1979], *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993, traduit par Jean-Pierre Criqui, pp. 93-109.

² Nous pensons notamment à *Un autre été* (1981) et à *Perfect Life* (1991).

³ Voir par exemple les documentaires de Pierre Chenal sur Le Corbusier (*Bâtir*, 1931, *Architecture d'aujourd'hui*, 1931) ou de Joris Ivens sur des objets vernaculaires et industriels (*Le Pont*, 1928, *Symphonie industrielle*, 1931).

⁴ Comme Walter Benjamin l'a souligné, l'architecture est un art qui implique une réception tactile, dans une perspective diamétralement opposée à l'attitude de recueillement et d'absorption qui caractérise les arts visuels tels que la peinture : « Les constructions architecturales sont l'objet d'un double mode de réception : l'usage et la perception, ou mieux encore : le toucher et la vue. [...] La réception tactile s'effectue moins par la voie de l'attention que par celle de l'habitude. » (Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » [1936], *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 168.)

plan (Agbar) saillant en avant. Ce prologue (environ 1 min. 30) campe le décor pour le spectateur qui reconnaît le gratte-ciel ; mais surtout, il instaure un état d'attente et d'expectation, le spectateur ne pouvant inférer la nature des plans qui vont suivre, ni la forme encore en devenir du film. La bande-son souligne l'indétermination de cette ouverture, en restituant le bruit du vent dans les feuillages qui occupent partiellement l'écran⁵, dernière trace de la nature dans cette ville hypermoderne. Les trois plans qui suivent résolvent cette tension : Véronique Goël se concentre sur la tour, recadrée en plan plus large ; surgissant de la profondeur du champ, Agbar domine la ville et ses activités (des passants s'affairant le long d'un trottoir, des clients assis à une terrasse de café, face au trafic routier). En un sens, la lisibilité de ce motif s'en trouve accrue ; mais en un autre, la répétition du même cadrage tient à distance la tour, celle-ci se dressant dans le paysage urbain tel un mont Fuji⁶ qui ne peut être effacé. À la seconde occurrence du plan, la question de la répétition ne manque pas de se poser : s'agit-il du même plan monté en boucle ? De toute évidence, ce n'est pas le cas, le trafic et les piétons étant dissemblables. Cette répétition dans la différence fait porter le soupçon sur la représentation : sur quel point de l'écran l'attention du spectateur doit-elle se focaliser ? La tour constitue-t-elle le point de mire de la représentation ou se réduit-elle à un arrière-plan ? Si nous rapportons la bande-image à la bande-son, nous comprenons qu'il est bien ici question de la tour Agbar. Les textes qui sont lus ont une fonction de commentaire de la scène de la représentation. Mais ils engagent aussi une modalité d'écoute relativement libérée du sens, centrée sur le grain de la voix : empruntant le procédé de la version multiple, le film reproduit les mêmes énoncés successivement en castillan, en français et en anglais, le passage d'une langue à l'autre renforçant le dispositif répétitif de la boucle.

La première partie (environ 1 minute 30) reprend le texte d'une affiche promotionnelle de la ville de Barcelone⁷, cette dernière étant comparée à rien moins que New York, un mélange de Londres et de Florence, d'Amsterdam et de Paris. Recourant à la métaphore de la croissance (« when I grow up »), le texte promotionnel procède par différenciation : convoquant l'exemple de la métropole new-yorkaise d'une part, la tradition et la culture des villes européennes d'autre part, il présente Barcelone comme un dépassement de l'une et de l'autre, sacrifiant à la mythologie du progrès. L'idéologie sous-jacente à ce discours publicitaire est aisément identifiable : après Paris, « capitale du XIXe siècle »⁸, et Los Angeles ou Las Vegas, cités du XXe siècle⁹, voici enfin la métropole du XXIe siècle, intégrant les leçons et les apports précédents... La deuxième partie (environ 3 min.) emprunte le ton du constat objectif, faisant lointainement écho au fonctionnalisme de l'architecture internationale. Il s'agit des légendes d'une représentation graphique d'Agbar, décrivant les fonctions d'utilisation

⁵ En se prêtant au jeu de la libre association de pensées, nous pouvons évoquer l'atmosphère de certains « ciné-poèmes » (par exemple *Regen*, Joris Ivens, 1929, *Brumes d'automne*, Dimitri Kirsanoff, 1928), la fascination exercée par les premières vues des opérateurs Lumière (depuis Méliès – mais le récit est peut-être apocryphe – les commentaires abondent sur l'attraction du feuillage animé par le vent dans *Le Repas de bébé*, 1895), voire le suspense d'un plan de situation précédant la perpétration d'un crime (comme dans le genre du film noir).

⁶ Le mont Fuji, la plus haute montagne du Japon, se découpe nettement à l'horizon ; source d'inspiration de nombreux poèmes et représentations picturales, il tient lieu de symbole pour un point visible de tout lieu.

⁷ Affiche pour l'exposition « Barcelona(s) : Els futurs de la ciutat » (Barcelone(s) : les futurs de la ville), 12 mars-18 avril 1999, reproduit dans *Quaderns*, janvier 2004, p. 16.

⁸ Voir Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*, Paris, Cerf, 1989, traduit par Jean Lacoste.

⁹ Voir, dans le contexte du postmodernisme, la promotion de l'architecture vernaculaire et commerciale par Robert Venturi (Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *L'Enseignement de Las Vegas ou le symbolisme oublié de la forme architecturale* [1972], Bruxelles, Pierre Mardaga, 1987).

des différents étages¹⁰. L'effet produit confine au comique : la répartition des espaces au sein de ce phallus géant reconduit la structure verticale qui définit les hiérarchies entre classes sociales ; la salle à manger puis le bureau du directeur trônent dans le ciel des idées (le gratte-ciel atteint quand même 145 m, avec ses 31 étages), tandis que les espaces alloués aux travailleurs se situent dans les étages inférieurs. En forçant quelque peu le trait, nous pourrions soutenir qu'Agbar constitue un *panopticon*¹¹ aveugle : tour de surveillance entourée de parois en verre, elle étend l'espace cellulaire à l'ensemble du quartier ouvrier, en niant toute possibilité d'une réversibilité du regard. Ce qui ne fait en revanche aucun doute, c'est que le film, dans l'articulation de ses deux premières parties, tient un discours critique sur la tour de Nouvel : la mégalopole du XXI^e siècle repose sur un processus de hiérarchisation entre classes sociales qui se spécifie à travers une dynamique d'exploitation des employés et d'exclusion des démunis.

La troisième partie (environ 3 min. 45) inverse le caractère impersonnel des discours précédents : un texte de présentation de la tour Agbar par Jean Nouvel est lu par des voix qui se superposent, en mêlant les langues. Cette dispersion des langages, faisant écho au mythe de la tour de Babel, demeure toutefois relative : deux langues différentes occupent respectivement l'avant-plan et l'arrière-plan sonores, le castillan demeurant toujours présent. Le texte de Jean Nouvel explicite les intentions de l'architecte, empruntant un ton mystique et exalté, multipliant les définitions par la négative et les métaphores organiques :

Ce n'est pas une tour ou un gratte-ciel dans le sens américain du mot. Ça émerge du milieu d'une cité plutôt paisible. Ce n'est pas non plus une svelte ligne verticale comme la spirale des clochers d'églises ponctuant les villes horizontales. Non. C'est plutôt comme une masse fluide qui jaillit de la terre comme un geyser incessant. La surface du bâtiment évoque l'eau, lisse et continue, mais aussi transparente et vibrante, comme le matériau se lit en profondeur, incertain et coloré, nuancé et lumineux. C'est une architecture issue de la terre même mais dépourvue du poids de la pierre. Ça pourrait être un écho lointain de la séculaire obsession catalane pour la forme née des mystères du vent soufflant de Montserrat. L'indétermination du matériau et de la lumière fait vibrer le campanile d'Agbar dans le profil horizontal de Barcelone.¹²

Agbar, du point de vue de son concepteur, se distingue nettement des gratte-ciels américains, caractéristiques des villes verticales, tout comme des clochers d'églises, intégrés dans les villes horizontales. Quand il s'agit de définir plus positivement la nature de cette tour, Nouvel procède par analogies et comparaisons, jusqu'à inverser

¹⁰ Voir les légendes du graphique de la tour Agbar et des vues en coupe de certains étages, dans *Quaderns*, janvier 2004, pp. 82-83.

¹¹ Jeremy Bentham a dessiné les plans d'une prison conçue pour provoquer un « sentiment d'omniscience invisible » auprès des détenus. Michel Foucault a analysé ce dispositif contraignant de vision, déléguant en fin de compte la fonction de surveillance aux prisonniers eux-mêmes : « À la périphérie un bâtiment en anneau ; au centre, une tour ; celle-ci est percée de larges fenêtres qui ouvrent sur la face intérieure de l'anneau ; le bâtiment périphérique est divisé en cellules, dont chacune traverse toute l'épaisseur du bâtiment ; elles ont deux fenêtres, l'une vers l'intérieur, correspondant aux fenêtres de la tour ; l'autre, donnant sur l'extérieur, permet à la lumière de traverser la cellule de part en part. Il suffit alors de placer un surveillant dans la tour centrale, et dans chaque cellule d'enfermer un fou, un malade, un condamné, un ouvrier ou un écolier. Par l'effet du contre-jour, on peut saisir de la tour, se découpant exactement sur la lumière, les petites silhouettes captives dans les cellules de la périphérie. [...] Le dispositif panoptique aménage des unités spatiales qui permettent de voir sans arrêt et de reconnaître aussitôt. En somme, on inverse le principe du cachot ; ou plutôt de ses trois fonctions – enfermer, priver de lumière et cacher – on ne garde que la première et on supprime les deux autres. La pleine lumière et le regard d'un surveillant captent mieux que l'ombre, qui finalement protégeait. [...] Celui qui est soumis à un champ de visibilité, et qui le sait, reprend à son compte les contraintes du pouvoir ; il devient le principe de son propre assujettissement. » (Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, pp. 203-204.)

¹² Jean Nouvel, « Torre Agbar », *Quaderns*, janvier 2004, p. 82. Nous citons la traduction établie dans le film, à partir de l'anglais.

les prémisses de son propos. Nous pouvons distinguer deux registres de métaphores, selon le degré d'éloignement des termes mis en relation. À un premier niveau, les comparants permettent de souligner la verticalité et la fluidité du gratte-ciel, rapporté tour à tour à une masse fluide, à un geyser et à un jet d'eau. À travers ces relais analogiques, Nouvel fait porter l'accent sur le rapport d'Agbar à la terre et aux éléments liquides (la tour est le siège central de la compagnie des eaux de Barcelone) plutôt qu'à la dureté de la pierre (sans craindre la contradiction, la structure de la tour étant en béton armé), ainsi que sur le caractère anamorphique du matériau utilisé, en l'occurrence le verre et le plastique. De ce point de vue, l'indétermination des formes et les jeux de reflets relativisent la monumentalité et la verticalité d'Agbar, rivalisant avec la Sagrada Família de Gaudí. À un second niveau, les comparants, abstraits et « poétiques », irréaliment la tour : invoquant les « mystères du vent soufflant de Montserrat » (syntagme constituant en soi une figure rhétorique), Nouvel quitte le régime d'écriture objectif propre à la description. La référence à la nature, au centre des premières métaphores, est ici actualisée à travers une allusion à l'architecture organique, les monts de Montserrat constituant l'improbable origine à laquelle se rapporte Agbar. Cette dérive métaphorique permet encore d'introduire une référence à l'architecture religieuse, Nouvel assimilant en fin de compte Agbar à un « campanile » dans le « profil horizontal » de Barcelone, c'est-à-dire à un clocher d'église dans une paisible ville européenne... La fixité du plan, la présence insistante de la tour à l'écran, permet de mesurer l'écart entre les propos, les propositions, de Nouvel, et la réalité objective du bâtiment : le spectateur assiste à un singulier décollement entre le programme poétique de Nouvel et la bande-image, l'érectilité du gratte-ciel contredisant la référence aux formes fluides de la nature revendiquée par l'architecte.

Véronique Goël exploite une double opposition dans *Agbar*. Dans la dernière partie de son film, elle exacerbe les divergences entre un énoncé et le référent auquel celui-ci se rapporte, la présence muette d'Agbar à l'image soulignant la subjectivité et la métaphoricité des propos de Nouvel ; par ailleurs, la réitération obstinée du même motif à l'écran permet au spectateur d'emprunter le point de vue des habitants de Barcelone, d'en faire en quelque sorte l'expérience par procuration. Dans l'articulation et la mise en relation des parties du film, la cinéaste déconstruit et détourne la visée communicationnelle de différents discours : les propos publicitaires et censément impersonnels de la ville de Barcelone sont chargés de sous-entendus ; l'énumération des fonctionnalités des différents étages de la tour répond à un découpage social de l'espace qui ne semble pas préoccuper outre mesure son concepteur ; et enfin les propos exaltés de l'architecte manifestent une subjectivité auctoriale qui ne tient pas compte de l'intégration du gratte-ciel dans le tissu urbain. C'est sur ce hors-champ ou, si l'on préfère, ce contrechamp que Véronique Goël revient dans ses derniers travaux, *Agbar* s'intégrant à un projet plus large sur Barcelone.

La négation du passé industriel de la ville

Agbar représente la partie émergée d'une vaste entreprise de reconstruction de Barcelone, inaugurée avec les travaux d'aménagement pour les Jeux Olympiques, en 1992. Sa manifestation la plus spectaculaire concerne la zone industrielle de Poble Nou, tombée en désuétude suite à la délocalisation de la production industrielle : dès 2000, le quartier, sur un périmètre de 200 hectares, est éventré et rasé, laissant place à un chantier qui rappelle les réalisations les plus ambitieuses d'un Le Corbusier¹³ – mais cette fois en recourant aux plus grands

¹³ La conception et l'édification de la ville de Chandigarh sont emblématiques de la pensée urbaniste moderne, telle qu'elle a été exposée par les protagonistes de l'Esprit nouveau : Le Corbusier dessine les plans de la ville

architectes du moment pour édifier divers « monuments ». Durant son séjour à Barcelone de juillet à décembre 2004, Véronique Goël a documenté ces travaux de « réaménagement », sous forme de photographies et de films ; ce matériau de départ a été réarticulé à travers les formats de l'exposition, du livre photographique et de la vidéo. Nous prendrons ici en compte le film *Poble No* (2007) et le livre *Hotel Comercio*¹⁴.

Poble No cartographie la transformation du quartier industriel de Barcelone : le Poblenou est systématiquement démolit et reconstruit, à l'exception de quelques bâtiments classés, en particulier les cheminées d'usine, nouveaux totems industriels. Les plans d'ouverture campent les lieux, suivant un procédé déjà inscrit dans les documentaires sociaux d'un Moholy-Nagy ou d'un Vigo¹⁵ : une représentation graphique du plan Cerda présente l'avancée des travaux et les principaux bâtiments édifiés, tandis que sur la bande-son résonne une composition pour piano préparé ; puis une grille quadrillée, reproduisant les contours du plan Cerda, constitue le fond d'écran où s'inscrit le titre du film. Véronique Goël, comme l'induit la négation du titre de son film (Poblenou, soit peuple nouveau en catalan, étant altéré en *Poble No*), s'oppose à cette entreprise urbanistique. Nous pouvons expliciter les enjeux de *Poble No* en les rapportant aux débats que ce vaste chantier a suscités. Xavier Antich peut ainsi revenir sur le modèle architectural de Barcelone, salué comme un nouvel urbanisme par les uns et dénoncé comme une entité vidée de toute identité par les autres¹⁶. Celui-ci, dans une perspective proche du « point de vue documenté »¹⁷ de *Poble No*, critique l'« univocité » qui prévaut dans la « planification urbaine » de Barcelone, qu'il définit comme « la réduction du discours sur la ville à un seul de ses aspects : la transformation physique de l'espace ». Et il poursuit en stigmatisant les dérives de ce « modèle hégémonique » :

Les questions de plus en plus pressantes des inégalités urbaines, de la diversité culturelle et des enjeux éducatifs sont sous-estimées. [...] le modèle urbain univoque est imposé comme une projection virtuelle sur une ville réelle, dont la complexité se fait de plus en plus ressentir sur le plan social. Aussi constatons-nous sans surprise que, pour une part essentielle, ce que l'on appelle le « modèle de Barcelone » repose sur la projection, par le biais des campagnes d'information les plus diverses, d'une image de la ville qui se nourrit de la force d'impulsion de sa propre transformation. À tel point que l'image générée masque en fin de compte la réalité des transformations physiques de l'espace.¹⁸

Et ce sont justement ces « transformations physiques » du tissu urbain que retrace Véronique Goël : alternant les travellings latéraux pris depuis une voiture, *Poble No* sillonne les rues du quartier, découvre des immeubles en décombres, des terrains en friche et d'incessants chantiers, ponctués de-ci de-là par des cheminées d'usine et des bâtiments neufs, oblitérant les vestiges du quartier ouvrier. Parallèlement à cet arpentement d'un espace béant et éventré, la bande-son délivre, par bribes, une série de données factuelles, portant aussi bien sur la fluctuation de

indienne, suivant une appréhension globale et fonctionnelle de l'espace urbain et de ses unités d'habitation (voir le plan de Chandigarh, dans H. Allen Brooks, éd., *Le Corbusier, 1887-1965*, Paris, Fondation Le Corbusier, 1983, p. 586.)

¹⁴ Véronique Goël, *Hotel Comercio*, Musumeci, Editions Notari, 2007.

¹⁵ Voir l'incipit de *Marseille, vieux port* (1929, Laszlo Moholy-Nagy) et de *À propos de Nice* (1930, Jean Vigo), tous deux constitués d'une carte de la ville qui est explorée de façon critique par la suite.

¹⁶ Xavier Antich, « Urban development and the Citizenry », *Quaderns*, janvier 2004, p. 13.

¹⁷ Sur le « point de vue documenté », voir les déclarations de Jean Vigo qui revendique un « documentaire social » : « Ce documentaire social se distingue du documentaire tout court et des actualités de la semaine par le point de vue qu'y défend nettement l'auteur. Ce documentaire exige que l'on prenne position, car il met les points sur les i. [...] L'appareil de prise de vues sera braqué sur ce qui doit être considéré comme un document et qui sera interprété, au montage, en tant que document. » (Jean Vigo, « Vers un cinéma social. Présentation de *À propos de Nice* », juin 1931, cité dans Guy Gauthier, *Le Documentaire : un autre cinéma*, Paris, Nathan, 2000, pp. 252-253).

¹⁸ Xavier Antich, *op. cit.*

la population et des entreprises en activité dans le quartier¹⁹ que sur la réalité économique des travaux entrepris²⁰. Le propos se recentre sur les mécanismes de la spéculation immobilière²¹, face à l'ouverture de ce gigantesque marché qui conduit à la délocalisation de la population²². La musique (une composition originale pour piano préparé) souligne, par ses sonorités industrielles, la disparition du passé ouvrier de Barcelone, pourtant constitutif de son histoire. Aussi Véronique Goël ne manque-t-elle pas de recourir à des archives photographiques, à des traces renvoyant à une histoire désormais inaccessible, opérant par là un travail de mémoire, si ce n'est de réparation du passé. Ce recours à des documents photographiques, impliquant un figement du plan et une limitation des mouvements de la caméra, inverse le balayage constant du champ qui constitue le principe constructif du film²³ – et réinscrit en continu les propos jusqu'ici égrenés lors des différents plans séquences. Et de fait, après une douzaine de travellings latéraux droite/gauche, la caméra inverse sa trajectoire, découvre un hôtel cinq étoiles, rappelant vaguement les formes d'une construction industrielle, avant de s'immobiliser ; deux plans brefs et fixes suivent, précédant l'exposition d'une dizaine de photographies, la plupart en noir et blanc. Une construction cylindrique, détruite à l'époque des Jeux Olympiques, est présente à deux reprises dans les archives photographiques. Selon le même principe de raccord formel²⁴ par-delà les époques, c'est une photo en couleur, représentant la place du Forum, avec notamment l'édifice de Herzog et de Meuron et la tour Agbar au loin, qui introduit aux derniers travellings : par l'entremise d'un raccord dans l'axe, le film réintègre le régime de l'image en mouvement, en recadrant l'hôtel Prinzess (une construction d'Oscar Tusquets) au sein de la place du Forum. Les mouvements latéraux de la caméra qui font suite à ce bref plan fixe relancent la trajectoire implacable du film, exhibant dans un mouvement étale les décombres de la ville

¹⁹ Une première mention graphique énumère les chiffres suivants : « 1846 – 2'500 habitants, 1877 – 24'000 habitants, 1930 – 160'000 habitants ». Une voix *over* embraye alors : « En 1904, les quartiers regroupent 553 usines et entreprises. En 1933, elles sont plus de 1'200. »

²⁰ À l'occasion du deuxième travelling, la voix *over* nous informe : « Surface concernée par cette nouvelle transformation : 1 million 200'000 mètres carrés. Cela représente 117 îles ou blocs du plan Cerda. 10 pour-cent de la surface au sol devient publique. » Lors des deux plans qui suivent, la voix constate : « 70'000 mètres carrés passent en zone verte. Environ 80 pour-cent des usines et des locaux industriels, ainsi que 46'00 logements existants sont rasés. » « En 2000 les compensations financières pour les maisons situées dans les zones à détruire se situent entre 2 et 3 millions de pesetas, approximativement 15'000 à 20'000 euros. » Et plus loin dans le film : « 160 millions d'euros sont investis par la collectivité en infrastructures, dont 35 kilomètres de routes ouvertes ou modernisées. 4'000 logement subventionnés sont construits, dont 25 pour-cent destinés à la location. Pour le privé, le potentiel de construction est de 4 millions de mètres carrés, dont 3 millions 200'000 pour les activités commerciales, et 800'000 pour les logements. La plus-value financière est estimée à 12 milliards d'euros. »

²¹ « En décembre 2004, un appartement neuf de 75 mètres carrés se vend environ 300'000 euros. Quinze mois plus tard la même surface est proposée pour 420'000 euros. »

²² « Pour ceux qui espèrent pouvoir résister, les pressions sont multiples : coupure d'eau ou d'électricité à répétition, harcèlements de toutes sortes. »

²³ Notons que les travellings constituent déjà l'un des facteurs constructifs des films suivants de Véronique Goël : *Allegro* (1979), *Soliloque 2* (1982), *Soliloque 3* (1992) et *Perfect Life* (1991), du moins dans les scènes de rue. Nous pouvons rapporter à certains égards ces films à la pratique de Franck Van de Staak (notamment dans *Undone Done*, 1988).

²⁴ Kracauer s'oppose au formalisme d'un Ruttmann dans *Berlin, symphonie d'une grande ville* (1927) : « Ces cerveaux ne savent rien de mieux que s'enthousiasmer pour cette proximité insensée de l'éclat et de la misère, de la droite et de la gauche, parce que le sens de leur grande ville imaginaire consiste à absorber ces contrastes non résolus ; ils font rouler le corbillard derrière le tram en marche, car ils pensent que dans la mort tout est égal et que d'ailleurs la vie continue : bref, ils ne savent jamais et nulle part de quoi il s'agit en réalité. » (Siegfried Kracauer, « On va y arriver » [1927], *Le Voyage et la danse. Figures de ville et vues de films*, Vincennes, Presses Universitaires de Vincennes, 1996, p. 84, traduit par Sabine Cornille.) Le propos de Kracauer est ici réactualisé : Véronique Goël déconstruit le formalisme d'un Ruttmann, qui évolue de façon indifférenciée d'un espace social à un autre.

industrielle, entrecoupée de terrains vagues et masquée par des rangées de panneaux publicitaires. En ce sens, *Poble No* constitue un radical contrechamp aux monuments signés Nouvel, Herzog et de Meuron, etc.

Poble No entretient également une étroite relation avec la série de photographies que Véronique Goël a prises dans les rues de Barcelone, le mode de l'instantané reconduisant le regard mobile du passant dans la rue. Véronique Goël a par ailleurs présenté conjointement *Poble No*, projeté en boucle sur un moniteur vidéo, et les photographies de *Hotel Comercio*, déployées en une longue bande continue de 17 mètres passant d'un mur à l'autre. Si les photographies suspendent les mouvements, leur mise en relation peut néanmoins induire un effet de scansion. Ainsi, même sous la forme fixe et arrêtée du livre, la mise en page des photographies sur l'espace de la double page (en l'occurrence, quatre photographies) autorise des jeux de montage, de parallélismes et de contrepoints, encore décuplés par le feuilletage du livre. *Hotel Comercio*, il faut le préciser, procède par sériation de motifs, tout en résistant aux effets narratifs impliqués par la séquentialisation : les thèmes de l'ordre public et du désordre sont érigés en leitmotiv. Aussi les figures de policiers et d'employés de la voirie traversent-ils régulièrement le livre, en relation d'opposition aux sans abris, aux gravats et aux poubelles qui jonchent les rues, voire aux banderoles accrochées aux immeubles par les habitants « respectables » pour dénoncer les méfaits du tourisme. Mais nous ne trouvons pour autant aucune trace de didactisme dans ce travail : certains motifs récurrents échappent à cette relation d'opposition binaire, à l'instar des monuments aux morts et de commémoration historique ; le choix des photographies et de leur assemblage est parfois dicté par des motifs formels (parallélisme entre les formes verticales, entre les lignes horizontales, etc.) ; et enfin, les photographies sont encadrées par des filets de textes qui se déroulent continûment en haut et en bas des pages, transitant à travers trois langues. Loin de constituer des légendes, ces textes, découpés suivant la méthode du cut-up, reproduisent l'effet de collage kaléidoscopique que le feuilletage rapide de la presse quotidienne peut induire : s'apparentant à des entrefilets de journaux sans cesse suspendus, les textes font référence à des données économiques, sociales, politiques et judiciaires, récapitulant dans le désordre l'état du monde contemporain.

Dans un feuillet inséré dans *Hotel Comercio*, l'écrivain Lorenzo Menoud rend bien compte de la dynamique d'ensemble du livre, scandant et mettant à plat les formes, les motifs et les événements du quotidien :

un livre de formes / lignes des arbres, lignes des barrières, des poteaux, des piliers et des arches, lignes des / murs, des parasols, lignes des trottoirs, des motifs, des matériaux, des bancs et des portes, / des escaliers et des écritures... / le monde est là dans cette scansion d'images / le monde est là dans ce montage d'actualités / tout est à plat à partir duquel – [...]

les images traversent le livre / 2 photographies par page / on entre de plain-pied / la police, les nettoyeurs, la spéculation immobilière, les banderoles de protestation, les sans- / abris, l'histoire, les sacs à gravats / on traverse la page de papier | vertical²⁵

Mais le lecteur/spectateur n'est pas seulement convié à un parcours hâtif, à une vision aperçue à la dérobée, comme à travers la fenêtre d'un train lancé à vive allure, les formes se réduisant à un entrelacs de lignes verticales et horizontales. Bien au contraire, le lecteur, comme le relève également Menoud, est encore invité à saisir des bribes d'histoires personnelles, des tranches de vies et de pensées ; lorsque les photographies saisissent une présence humaine, c'est à une personne dont nous ne connaissons pas l'histoire plutôt qu'à un « type » ou à une fonction sociale et économique que nous sommes confrontés :

²⁵ Lorenzo Menoud, « La tentation du cinéma », feuillet indépendant, dans Véronique Goël, *Hotel Comercio*, op. cit.

“je dois nettoyer la ville” / “je dois trouver un endroit où dormir” / “je dois arrêter les voleurs [enfant] les terroristes [contemporain]” / “ici vivent des gens” / “je dois gagner un maximum d’argent”²⁶

La frontalité des photographies, qui maintient le spectateur à distance des activités qui ponctuent de manière récurrente les rues de Barcelone, ne contrevient pas à la propagation d’une rumeur qui sourd, des fragments de monologues s’immisçant dans les interstices de l’image (attribuables aussi bien à un employé de la voirie qu’à un sans domicile fixe).

Films, photographies, installation, livre : autant de supports pour prendre la mesure d’un incommensurable chantier, dont les retombées en termes d’urbanisation et de délocalisation sont difficilement appréciables aujourd’hui (et diversement appréciées). *Agbar* : un coup d’œil, avec les moyens du bord, sur la pointe émergée du « modèle de Barcelone » (avec un air de *Tintin, Objectif lune*). *Poble no* : le quadrillage d’un espace excavé, avec une précision chirurgicale dans la coupe et les mouvements de caméra (Benjamin, dans « L’œuvre d’art à l’époque de sa reproduction mécanisée », considérait que le cinéma avait la capacité de pénétrer, tel le scalpel du chirurgien, dans l’inconscient optique du spectateur). *Hotel Comercio* : un entre-deux, entre les gravats et le ravalement des façades, qui pose frontalement la question : quel espace viable, ici-bas ?

François Bovier

²⁶ *Ibid.*