

L'architecture du cinéma
(livre et DVD)

Véronique Goël avec Olivier Lugon. À côté de ce cinéma (propos recueillis en juillet 2007)

OL - Tu arrives au cinéma assez tardivement, après un passage par la couture, puis par des études de peinture et de gravure. Qu'est-ce qui a décidé de ce déplacement ? Qu'est-ce que le cinéma offrait que ces autres disciplines n'offraient pas ?

VG - Je crois surtout que c'était une période exceptionnelle pour le cinéma. J'ai découvert ce moyen d'expression en allant voir *Weekend* de Godard... Quel choc extraordinaire pour la jeune fille que j'étais alors. Autrement, tu pouvais aller dans n'importe quel cinéma en ville et voir des films de Pasolini, de Buñuel, de Bergman, de Ferreri pour ne citer qu'eux. Ils avaient chacun un langage formel qui leur était propre, les contenus étaient forts, c'était une possibilité d'élargir notre regard et notre compréhension du monde. Très loin de ces marchandises bruyantes et stéréotypées fabriquées aujourd'hui à seule fin de faire très vite le maximum de profit. A côté de ce cinéma que l'on doit aussi qualifier de «commercial», il y avait des formes d'expérimentation extrêmement diverses. Underground américain, formalistes de toutes sortes ou « indépendants » inclassables. Des tendances radicales, qui occupaient le devant de la scène. Il nous semblait donc que c'était là que les choses se passaient, beaucoup plus qu'en peinture.

OL – Mais dans l'art, les années 1970 sont aussi un moment bouillonnant.

VG - Oui, absolument. Mais l'image en mouvement amenait quelque chose de plus. A côté des questions de construction et d'organisation, de mise en scène si l'on veut d'un espace délimité, nous pouvions encore réfléchir en termes de son, de mouvement, de temps. Je pense que c'était cela aussi l'intérêt. Un besoin de sortir de la fixité du cadre de la peinture, même si un Rauschenberg, avec ses *combine paintings* et sa technique de montage, a été une source d'inspiration certaine et reste pour moi une référence puissante. Il fallait aller encore ailleurs, rajouter, si l'on veut, ces éléments au niveau de la construction.

OL – Aux Beaux-Arts, tu suis un séminaire avec les Straub, un autre avec Van der Keuken. Avais-tu alors déjà décidé de faire du cinéma ?

VG – Oui, bien sûr. Et pour les Straub, je connaissais leurs films avant d'entrer aux Beaux-Arts. Pour la première de *Moïse und Aaron*, d'après l'opéra de Schoenberg, à Lausanne en 1974, la cinémathèque avait organisé une rétrospective de leurs films et cela a été pour moi la possibilité de découvrir l'ensemble de leur travail. Une rencontre essentielle, une adhésion immédiate, une référence incontournable et sans doute une confortation dans ma volonté de faire des films.

OL - Mais ce n'est pas déclencheur. Tu choisis quand même de faire de la peinture et de la gravure...

VG - Non, non, je ne choisis pas, c'est involontaire. C'était clair à ce moment-là que je ferai du cinéma plutôt que de la peinture. Mais en 1975, il n'y avait pas encore de réelles filières pour l'image en mouvement dans les écoles d'arts visuels, c'était les balbutiements. Je suis donc rentrée en sculpture à Genève, et puis pour des questions de bourses, j'ai dû changer d'école, et je me suis retrouvée à faire de la gravure et de la peinture à Lausanne. Ce n'est qu'après que je retourne à Genève, en cinéma.

Finalement, je crois que j'ai eu beaucoup de chance. Ces deux ans et demi passés à Lausanne ont été très productifs, mon intérêt était essentiellement intellectuel si l'on veut, j'avais un besoin immense d'apprendre et j'avais l'impression de pouvoir trouver là tout ce dont j'avais besoin sans avoir à me préoccuper de résultats

immédiats ou de savoir si j'allais faire le poids en peinture ou pas. Je pouvais aborder tout mon travail en atelier, ou mes incursions en histoire de l'art à l'université, hors de toutes contraintes. Situation extrêmement privilégiée et très libératrice. Il n'y avait pas d'autres enjeux que celui de l'expérimentation et de la réflexion sur l'image.

OL - Justement, les premiers courts-métrages semblent marqués par une recherche presque structurelle sur les éléments constitutifs du film, une volonté de déconstruction du langage cinématographique, de mise à nu et à l'épreuve de ses constituants. Y avait-il là un projet « moderniste », réflexif, de retournement de l'attention sur le médium lui-même ?

VG - Oui absolument, cela appartient à l'époque. Et puis c'est vrai, il y a aussi cette appartenance à la modernité, mais une modernité débarrassée depuis longtemps des illusions qui allaient avec. Il y a une attitude critique très forte, mais qui s'inscrit dans cette filiation.

OL - Mais que signifie alors modernité ? Est-ce, dans la foulée de 1968, un projet de connexion de l'artistique avec le politique, ou cela se situe-t-il plutôt dans le fait de travailler sur le médium lui-même ?

VG - C'est surtout l'idée de travailler sur le médium. C'est vraiment ce qui se passe à ce moment-là, c'est-à-dire cette nécessité de démanteler le système narratif du cinéma tel qu'il est utilisé par l'industrie pour produire de l'image et du sens autre, différent.

OL - Tu considérerais donc que tes premiers films ne sont pas des films politiques ?

VG - Si, complètement.

OL - Mais qu'est-ce qui définit un film politique sans illusions ?

VG - Après 1968, il me semble que tout le cinéma se politise d'une manière ou d'une autre. Tu as d'une part tout un courant de cinéma militant qui revendique la nécessité d'aller dans les usines, dans les campagnes, de saisir les choses sur le vif, filmer les luttes, réagir dans l'urgence en fonction des besoins... Des films parfois importants en termes de contenu – je me souviens par exemple d'un film sur l'avortement très largement diffusé qui permettait enfin aux femmes de pouvoir dédramatiser et déculpabiliser –, mais qui n'avaient le plus souvent que peu d'intérêt esthétique. D'autre part, tu avais une production importante de grands films politiques, principalement documentaires, qui eux n'hésitaient pas à mettre aussi au premier plan les questions formelles. Et puis, il y avait une manière moins directement politique, plus poétique si l'on veut, l'idée de partir du détail, du non-événementiel, de la banalité, du quotidien, pour ouvrir sur quelque chose de plus large. Une manière de faire politiquement des films poétiques.

OL - Le travail de déconstruction du langage cinématographique qui marque ces premiers films produit pour le spectateur des effets de distanciation, en particulier à travers la bande son. Cela participait-il d'un projet politique ?

VG - C'était toujours l'idée : soit de faire des films politiques, soit de faire politiquement des films. Je dirais que je fais plutôt politiquement des films.

OL - Qu'est-ce que cela veut dire ?

VG - 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, travailler sur la banalité, interroger les moyens techniques que l'on utilise, refuser la transparence du médium... C'est sans doute un type de démarche qui s'inscrit plutôt dans le champ de l'art.

OL - Ce qui frappe dès ton premier film, le court-métrage *Allegro* en 1979, c'est la tension entre de longs travellings continus et des textes en voix-off très fragmentaires. Pourquoi une telle configuration entre continuité visuelle et fragmentation sonore ?

VG - Est-ce que vraiment la voix-off est fragmentée ? Il y a cinq voix, bien sûr, mais c'est le même texte. Et comme pour les blocs d'images, cela forme une continuité.

OL - Mais pour le spectateur, il y a un effet de fragmentation du fait que les voix changent.

VG - A cause de leur extrême différence ? Femmes, hommes, accent étranger, mais aussi accents très marqués en français... C'était pour moi l'idée de signifier une sorte de singulier pluriel. Le texte déjà suggère cela, avec une écriture non-linéaire et un mouvement d'aller-retour du « je » au « nous » au « ils ».

OL - C'est une pratique que tu réutiliseras souvent : la voix-off polyphonique.

VG - La voix-off n'est pas toujours polyphonique. Dans *Un autre été*, mon premier long-métrage en 1981, il n'y a qu'une voix, un homme. Par contre il y a douze acteurs : douze garçons qui ont un niveau de présence équivalent, ou presque. Deux ou trois ont une position plus subalterne, dans le sens où ils sont moins souvent à l'écran, mais en principe, les douze personnages ont un niveau de présence équivalent et la voix-off unique « prend en charge » le dire subjectif de l'ensemble. S'il y a une polyphonie, elle est ailleurs, dans l'ensemble des rapports sons/images.

OL - Mais dans *Allegro*, c'est le contraire...

VG - Oui, dans *Allegro*, il n'y a pas de personnages pour prendre en charge la fiction, il n'y a que des figures figées dans un espace. Cela est donné dès l'ouverture du film, où elles sont montrées en gros plan, mais de dos.

OL - Cela se retrouve dans la voix-off, où un même texte est pris en charge par plusieurs voix. Qu'est-ce que cela implique ?

VG - Que ce texte unique représente un groupe, si l'on veut. Ils sont hommes, femmes, blancs... mais ils pourraient aussi être de couleur. Les différentes voix, les différents accents permettent de signifier cette multiplicité des provenances. C'est aussi une communauté de pensée, et c'est ce qui nourrit la forme : c'est moi et les autres comme moi.

OL - Donc, ces voix multiples renvoient autant à un projet politique, celui de construire une communauté, qu'à une volonté d'empêcher l'identification à travers des effets de distanciation ?

VG - En fait, les deux choses sont liées. Il y a la volonté de ne pas mettre en avant un personnage, un caractère, un héros, de refuser les héros et les formes d'identification qu'ils induisent, pour rendre perceptible ce qui, dans le quotidien, est de l'ordre de la répétition et de la banalité. Je crois que cela fait partie aussi de ce travail de déconstruction/reconstruction.

OL - Les fictions des années 1980 ne font apparaître, en fait de personnages, que des sortes de figures, auxquelles il est difficile pour le spectateur d'assigner une psychologie ou des relations intersubjectives. Dans *Perfect Life*, en revanche, en 1991, film construit autour du quotidien d'un petit groupe de trentenaires, me semble pointer un embryon de construction psychologique des figures, à travers des micro-éléments du quotidien et des évocations de relations sociales ou intersubjectives...

VG - Tu crois qu'il s'agit de psychologie ? Moi, je ne pense pas, mais peut-être que je me trompe... *Perfect Life*, c'est le troisième volet d'un triptyque de longs-métrages de fiction.

Il y a d'abord *Un autre été*, en 1981, sur le travail à la chaîne, même si cela ne se passe pas en usine et pas sur une chaîne, mais dans la nature sous forme de distribution de publicité toutes boîtes. Comme on l'a dit, il y a douze personnages traités à égalité. Ensuite, il y a *Précis*, en 1985, qui aborde le travail du côté de la création, ici l'écriture, qui est au centre du film. C'est un des douze personnages qui occupe tout l'espace de la fiction. Et puis finalement *Perfect Life*, centré sur les relations sociales d'un groupe qui se retrouve régulièrement dans le même café. Ils sont sept, quatre hommes et trois femmes.

Formellement, chacun de ces trois films me permet d'aborder les questions d'images et de sons un peu différemment. Vingt-sept plans-séquences fixes cadrés largement, à peu près d'égale longueur, pour *Un autre été*. Pour *Précis*, c'est une construction symétrique, où l'on commence en plan très large pour aller jusqu'au très gros plan, avant de s'éloigner à nouveau jusqu'à la disparition du personnage au fond de l'image. Et finalement *Perfect Life*, où l'on adopte trois types de séquences et de manières de filmer : la marche dans les rues en travelling, le chez soi en plan séquence et en panoramique, les séquences de bistrot, très découpées et très serrées sur les

personnages. Il y a plus de dix ans entre les trois films, donc les choses ne se disent sans doute plus exactement de la même manière.

OL – Outre les dix ans d'écart, les embryons de narration ne proviennent-ils pas aussi du fait que l'on traite désormais des relations sociales ?

VG - Oui sans doute. *Perfect Life* n'est plus centré sur le travail, mais sur le temps de socialisation. Il y a ce bistrot, c'est l'endroit où les histoires se font et se défont. C'est là où se crée du lien, où se recrée une sorte de famille, accidentelle, compensatrice, l'autre, la biologique, n'existant plus. Anecdotes, conflits et mesquineries sont au cœur de l'espace. Mais il y a aussi, contrairement à *Précis* et à *Un autre été*, l'utilisation du dialogue – même s'il reste assez restreint – comme véhicule narratif et même parfois comme moteur de la fiction. Et puis, bien sûr, les préoccupations formelles changent avec les années.

OL - Tous ces longs-métrages sont construits sur l'addition d'un nombre compté de plans déconnectés entre eux et rassemblés comme autant de pièces d'une mosaïque qui serait le film – le film moins comme une succession linéaire de *séquences* que comme une composition de *plans* formant système. Il s'agit d'une manière de composition presque musicale ou conceptuelle. Avais-tu alors des modèles, soit dans la musique contemporaine, soit dans l'art conceptuel ou minimal, qui eux aussi ont beaucoup travaillé à partir de systèmes ?

VG - Oui, bien sûr, mais cela n'a pas été l'un ou l'autre, plutôt l'un et l'autre : musique, art minimal, cinéma. En musique, c'est plutôt lié au passé, peut-être à la forme de la « cantate ». Je ne crois pas que la musique contemporaine ait pu servir de modèle, même si inconsciemment, ce que j'ai pu commencer à entrevoir durant mon adolescence, a laissé des traces, Mauricio Kagel par exemple. Aujourd'hui, je pourrais penser à Luigi Nono, une épaule sur laquelle j'aurais envie de m'appuyer, une stimulation tant intellectuelle qu'émotionnelle. Pour les minimalistes, Carl Andre et Sol LeWitt – je découvre Richard Serra plus tard –, mais aussi George Segal, avec ses acteurs saisis dans le mouvement, figés. Il instaure une relation au temps à laquelle je ne peux échapper. Mais par rapport à cela, les modèles ou anti-modèles cinéma/vidéo sont sans doute les plus évidents. Si j'emprunte un raccourci brutal, je dirais que c'est *Empire* contre *Gammalion* : le temps dans sa longueur, son étirement, je n'ai jamais eu d'hésitation là-dessus.

OL - Une des conséquences du travail avec des plans longs et peu nombreux, c'est de rendre le spectateur conscient de la nature construite et combinatoire du film...

VG - Je ne crois pas que ce soit la durée qui induise cette sensation de construction, puisqu'on peut retrouver cela chez un Vertov, par exemple, qui utilise des plans très courts. C'est plutôt que dans le cinéma commercial narratif, le système a toujours été pensé pour nier les ruptures, donner une illusion de continuité. La bande sonore est d'ailleurs un élément clé dans ce processus : l'instance de réconciliation, comme je disais à l'époque. Dès lors que tu choisis de rompre avec ces conventions, avec cette norme, tant au niveau de l'image que du son, la construction devient apparente, et cela quelle que soit la longueur des plans que tu utilises.

OL - Cette construction semble chez toi presque de l'ordre de la partition...

VG - Je construis toujours mes projets comme une partition, mais une partition qu'on pourrait dire contemporaine : il y a tous les instruments, mais il n'y a pas forcément toutes les notes...

OL - Dans *Un autre été*, par exemple, les plans récurrents sur la distribution des publicités sont toujours l'occasion d'un autre mode de dissociation du son et de l'image. Le spectateur perçoit ainsi le film non seulement dans sa linéarité, mais dans la globalité de son système.

VG - Pour chacun de ces longs-métrages (cela existe aussi pour les autres films, mais de manière moins précise), le « système », le type de construction sont complètement déterminés avant le tournage. Comme je travaille beaucoup avec des plans larges et que j'ai besoin de beaucoup de temps pour déterminer les cadres, le fait de travailler en plan-séquence me procure le temps nécessaire à cette réflexion. Pour *Un autre été*, par exemple, nous avons tourné au maximum deux plans par jour. Comme chaque plan est unique, et n'a aucune nécessité d'être raccordé au suivant, tu peux le construire avec beaucoup de précision, un peu comme un tableau. Mais, bien sûr, pendant la prise, il peut toujours y avoir des accidents, ou des hasards. Chaque fois que je regarde la première

séquence de marche de la « fille en rouge » dans *Perfect Life*, par exemple, je suis émue par le hasard qui a fait qu'au moment où, dans sa trajectoire, elle, tout en rouge, longe une palissade de chantier rouge et blanche, une voiture non planifiée, mais rouge, traverse le champ.

OL - Dans nombre de plans d'*Un autre été*, la durée semble corrélée à la profondeur ou à la largeur de l'espace filmé : le plan dure ce que dure la traversée du champ par telle ou telle figure.

VG - L'idée est juste, mais en fait, c'est plutôt le contraire. Comme je voulais un film d'environ quatre-vingts minutes et que nous avons décidé avec Yves Tenret, l'auteur des textes et co-auteur du scénario, que le plan (ou le système) du film serait basé sur neuf journées divisées en trois parties – avant, pendant, et après le travail –, on arrivait donc à vingt-sept plans-séquences, dont la durée était approximativement de trois minutes. Mais ce n'est pas aussi mécanique, un plan fait 3'10, un autre 2'40, etc. Le film dure finalement quatre-vingt-six minutes.

OL - Ces neuf jours déterminent donc des durées, qui à leur tour déterminent des espaces ?

VG – Non. Les espaces ne sont pas déterminés par la durée. L'espace est préalable. Il resterait le même si le plan durait trente secondes. Mais bien sûr, la perception en serait différente. Ce qui nous permet, *in fine*, de gérer les durées, c'est le jeu des comédiens, leur tempo. Par exemple, il y a une scène de cuisine le soir. Ils sont deux. L'un boit de la bière en jouant avec le décapsuleur, l'autre enfle de la verroterie sur une ficelle. De plus, ils doivent à un certain moment se donner la réplique à partir d'un dialogue relativement court. Ils doivent tenir cette action minimale pendant 3'30 approximativement. Or, lorsque tu es dans une action aussi minimale, tu perds la notion du temps, il te semble très long, plus encore lorsqu'une caméra tourne. Il faut donc chronométrer le plus précisément possible les différentes étapes de jeu, et pouvoir leur donner des indications visuelles nécessaires pour changer de position sur leur chaise, débiter leur dialogue, etc. Les plans-séquences des intérieurs dans *Perfect Life* (des panoramiques souvent couplés à des travellings) ont aussi été tournés de cette manière.

OL – Les plans semblent souvent construits sur un protocole associant une action quotidienne minimale à un procédé cinématographique lui-même simple, tenu avec rigueur : marcher dans la rue, déterminant autant de travellings continus ; faire des bassins à la piscine, suscitant autant de panoramiques répétés. Cette rigueur du protocole appliquée à des gestes banals peut rappeler certaines procédures de l'art conceptuel ou de la performance, notamment les premiers travaux de Bruce Nauman.

VG - Oui, lui, dans la génération précédente, c'est sans doute celui qui m'est le plus proche. Il y a aussi son utilisation de la répétition du geste très particulière, renforcée encore par la diffusion en boucle. On pourrait aussi prendre en compte ce qui se faisait dans les années 1960-1970 dans la performance, dont on peut toujours voir les captations aujourd'hui. Je pense par exemple au travail d'Abramovic et Ulay.

OL - Qu'est-ce qui t'intéressait personnellement dans le travail sur les gestes quotidiens ?

VG - Il m'est difficile de me penser hors de mon époque, je suis évidemment le produit de ma génération, même s'il y a quelque chose de très intime ou de très personnel qui participe de cette histoire. La question du quotidien était au centre de nos réflexions. Il fallait sortir de l'événementiel, aborder la question du pouvoir « par le bas », et, en partant de notre vécu ou d'expériences concrètes, donner à voir l'état d'atomisation des individus et d'aliénation dans lequel nous nous trouvions. *Un autre été* découle de cette nécessité-là.

OL – Confronter le spectateur à la banalité du quotidien ne contribue-t-il pas à le déstabiliser d'autant plus ?

VG - Je ne crois pas qu'il y ait vraiment une volonté de déstabiliser le spectateur, et en tout cas le fait que ça traite du quotidien n'entre pas en ligne de compte. Si tu regardes les Straub par exemple, leurs films partent de grands textes et pourtant la plupart des spectateurs semblent également « déstabilisés » par ce qu'ils peuvent voir et entendre. L'idée que le cinéma puisse être un art critique, un art de la perception plutôt que de découler d'un système préconçu semble avoir disparu depuis longtemps... Je me souviendrai toujours que pendant la rétrospective lausannoise de 1974, après la projection de *Leçon d'histoire*, filmé dans Rome, une spectatrice était visiblement très fâchée que les cinéastes insistent à filmer et à lui faire subir la vision de « quartiers mal famés ». Je ne me souviens plus comment la chose était formulée, mais c'était clair que l'idée de juxtaposer dans un montage alterné des images d'un banquier de Jules César assis dans un jardin luxuriant avec des travellings voiture

dans les ruelles assez sombres du centre-ville, semblait avoir complètement déstabilisé cette spectatrice, sans doute incapable de supporter l'idée de cette juxtaposition « du haut et du bas » et ce que cela lui ouvrait comme espace de réflexion

OL – Cela pose la question de la construction géographique d'un espace, d'une ville à travers le cinéma. *Poble No*, par exemple, ton film de 2007 sur Barcelone, ne tend pas du tout à reconstituer pour le spectateur la grille urbanistique orthogonale de Cerdà.

VG - On pourrait même dire qu'elle est déconstruite, puisqu'elle est linéarisée. On doit pourtant la suivre, cette grille, pour pouvoir filmer. Mais je savais au préalable que je voulais cette impression de continuité, comme s'il n'y avait qu'une rue. J'avais déjà utilisé ce système dans *Précis*, mais avec un travelling frontal plutôt que latéral. Au début et à la fin du film, deux personnages marchent dans la rue ; au début, ils sont de face, et à la fin ils sont de dos. Là aussi, la ville est complètement linéarisée. Elle est démantelée, si l'on veut. Comme s'il était interdit d'aller à gauche ou à droite. Tu dois marcher, avancer, aller tout droit. Ce n'est pas une promenade. Mais on peut aussi dire que leur marche est solidaire et déterminée : ils avancent... Dans *Poble No*, ce long travelling semble ne jamais vouloir s'arrêter. C'est un territoire en friche, un champ de ruine, avec des verrues architecturales, comme la tour Agbar, qui poussent ça et là. C'est aussi une manière de montrer qu'il n'y a plus de tissu urbain, plus de vie.

OL – Le début du film est en cela très fort : le travelling latéral commence par longer les immeubles dans ce qui reste d'une rue, présentant l'urbanisme de Cerdà comme un urbanisme de la façade plutôt que de la volumétrie, et tout à coup, cette façade s'ouvre, le regard peut traverser le bloc, car tout a été détruit. La ville prend du volume au moment où elle disparaît. On est dans une rue et tout à coup ...

VG - ... cette immense trouée. C'est Can Ricart ou plutôt ce qu'il en reste. Les luttes entre les propriétaires, la Ville et les associations de sauvegarde sont maintenant terminées. Seuls quelques bâtiments ont pu être sauvés de la destruction. ... Décider de mettre ce plan très tôt dans le film me permettait justement de signifier d'emblée où l'on va. Comme tu le disais, on commence très serré sur des façades de maisons parfois un peu décrépies, puis tu as ce premier mur qui est déjà un peu cassé, puis il y a à nouveau une ouverture comme une place herbeuse, avec de petits immeubles anciens en arrière-plan, comme dans une petite bourgade, il y a des arbres, avec des sons d'oiseaux et d'enfants qui jouent... Puis, tout à coup, plus rien, cette trouée immense...

OL – Le travelling sur lequel est fondé tout *Poble No* est un trait récurrent de ton travail, depuis les longues vues du train dans *Allegro* jusqu'aux séquences de rues dans *Perfect Life* ou *Soliloque 3*. Pourquoi cette prédilection pour le travelling ? Quelles qualités lui attribues-tu ?

VG - Montrer, montrer plus, ouvrir le regard sur le paysage, l'architecture, le territoire...

OL – Cela nous amène aux films d'architecture ou films d'urbanisme – je ne sais comment les appeler – des années 1990-2000. Il me semble qu'après la trilogie de fiction, tu passes à des films plus proches du documentaire, et surtout centrés sur l'architecture et la ville. Peut-on dire qu'il y a une rupture ?

VG- Je crois qu'il n'y a pas vraiment de rupture. Dès le début, il y a entre les longs-métrages des films beaucoup plus courts, des essais si l'on veut, qui mélangent complètement fiction et documentaire, et qui sont centrés visuellement sur le paysage, principalement urbain. Il y a le film berlinois (*soliloque 2 / la barbarie* en 1982), le film algérien (*soliloque 3* en 1992), mais aussi *Allegro* en 1979, tourné à partir du train entre Domodossola et Milan. C'est presque le paysage qui les fonde, qui les nourrit. Et c'est un paysage centré sur la ville, ou sur des zones en voie d'urbanisation, plutôt que sur la campagne.

OL – Cet aspect urbain signifie qu'au-delà du paysage, ce sont aussi des films sur la communauté ou sur la société. Cela apparaît particulièrement bien dans *Soliloque 3*, le film algérien. Comment, pour toi, filmer l'architecture ou filmer la ville, c'est aussi filmer une société, et dans le cas précis, faire aussi un film sur les femmes ?

VG - Oui, c'est un film sur les femmes en Algérie. Sur leur absence et sur leur présence.

OL – Cela en filmant la ville : on commence par des plans sur l'architecture coloniale, puis sur les rues commerçantes, et pourtant c'est un film sur les femmes. Cela pose la question de ce que peut la représentation de l'espace bâti par rapport à la représentation de l'espace social et de l'histoire.

VG - Je ne sais pas exactement ce qu'elle peut. Il y a plusieurs niveaux de lecture possibles. Tu peux y voir l'élégance de grands immeubles modernes dans lesquels tu pourrais souhaiter habiter, leur couleur blanche, ou ivoire, ou grise, constater qu'il y a beaucoup de lumière et des palmiers, que tu es donc « au sud », que la plupart des hommes et des femmes ont des vêtements différents des tiens ; constater qu'on se trouve dans un pays du Maghreb ; que ces bâtiments ont été construits dans les années 1930, par les colonisateurs, que la ville a été une ville riche, qu'elle l'est sans doute encore ; que si les rues sont très animées pendant la journée, elles sont désertées le soir. Tu peux voir toutes ces choses en même temps, mais tu peux aussi ne voir *que* le fait que c'est de l'architecture coloniale ! ou *que* le fait qu'on se trouve dans un pays arabe !

OL – Quel était l'élément moteur : faire un film sur les femmes ou un film sur la ville ?

VG - C'est les deux. Mais cela n'est pas tout, ce qui est fondamental pour ce film, où je parle, de manière très subjective en plus, d'une culture qui n'est pas la mienne, c'est le temps qu'il a fallu pour que le projet prenne forme et devienne une évidence. J'étais allée en Algérie une première fois début 1972, entre un séjour de plusieurs mois au Maroc et une traversée du Sahara pour aller en Afrique de l'Ouest. Puis en 1986, j'ai reçu une invitation pour montrer *Précis* dans une manifestation organisée par les responsables de la cinémathèque de Constantine (c'est la dernière grande manifestation internationale organisée sous les auspices du FNL). Il y avait des centaines d'invités, dont une bonne centaine d'étrangers, et une programmation de films impressionnante. J'avais accepté l'invitation principalement parce que j'étais curieuse de voir comment la société avait bougé pendant tout ce temps. Au bout d'une semaine de discussions à bâtons rompus avec tout un chacun, tu as non seulement l'impression que la place des femmes dans l'espace public s'est sérieusement détériorée, mais qu'en plus tu es au cœur d'une situation où le dysfonctionnement des relations hommes/femmes est total. Tu as l'impression d'être entourée par des milliers de cocottes-minute au bord de l'explosion. Donc, en rentrant chez toi, tu te dis « ouf, ça va quoi, ce n'est vraiment pas mon histoire » et tu choisis de garder tes distances... Sauf que quelques mois plus tard, Constantine manifeste. La répression est féroce (quatre morts, de nombreux blessés et 186 arrestations, avec des peines de prisons de deux à huit ans). C'est le début de relations et de liens qui conduiront finalement au film. En 1988, il y a des manifestations dans tout le pays, aussi durement réprimées, mais le système s'écroule. En 1989, je vais présenter *Caprices* dans un festival à Oran. Je suis séduite par la ville, par sa lumière et par son élégance. Il y a aussi un climat d'euphorie politique. Mais je retrouve cette sensation de fossé terrible entre les hommes et les femmes. Lorsque j'aborde le sujet, les amis me plaisantent. Le dernier jour, il y a un débat avec Kateb Yacine. Je le connais de réputation, bien sûr, mais je ne l'ai jamais lu. Lorsqu'il répond à une question de la salle en disant que si « chaque Algérien pensait ne serait-ce qu'à sa mère ou à sa sœur, il ne pourrait pas être fier... Que le problème n° 1 de l'Algérie était celui de la femme et qu'il fallait que dans la société algérienne, la femme se libère avec le concours actif, réel et sincère des hommes », je suis soulagée. A mon retour, je lis tout ce que je trouve de lui. En novembre, je reçois le n° 0 de la nouvelle édition d'*Alger républicain* (interdit après l'indépendance). En deuxième page, une image me frappe et restera gravée dans ma mémoire : une jeune femme, hissée sur les épaules d'un homme au milieu d'une foule victorieuse, les bras levés, rit aux éclats... En 1990, je vais à Alger, à la cinémathèque pour une mini-rétrospective. Première projection, que des mecs dans la salle. Tout le monde rit lorsque je dis que je suis surprise de constater que les films de femmes n'intéressent que les hommes. Au restaurant, je retrouve une table de connaissances. Que des mecs.... Au bout de mon périple, je n'en peux plus et quand j'arrive à Oran, pour faire la série d'images que j'avais prévue sur cette architecture des années trente, je sais que ce n'est plus simplement des photographies que je suis en train de faire, mais bien des repérages. Après, la situation s'est un peu tendue avec les premières victoires des intégristes aux élections, puis la première guerre d'Irak ; ce tournage restait très incertain. Jusqu'au jour où Rachid m'appelle et me dit : « si tu veux tourner, c'est maintenant. Ça s'est un peu calmé en ce qui concerne la position des Algériens sur la guerre en Irak, on aura les autorisations pour filmer les rues... et tout le reste des autorisations aussi... dans deux mois on ne sait pas ce qui va se passer. Bref c'est maintenant. » Donc je suis partie avec un caméraman pour faire ces images qui m'ont permis de construire *Soliloque 3*. C'est un peu la colonne vertébrale du film... Voilà comment j'ai mélangé les femmes et l'architecture...

OL - A partir de là, deux projets importants vont être centrés plus directement sur l'architecture et l'urbanisme, c'est *Kenwin* en 1996, puis *Hans Schmidt architecte* en 2005, qui sont aussi des films sur l'histoire. D'où vient cet

intérêt pour le domaine et comment l'architecture est-elle devenue pour toi un enjeu cinématographique et historique ?

VG - Dans un dossier de production, je disais quelque part : « Une ville. Pas un décor, mais l'enjeu primordial de rapports sociaux... »

Aujourd'hui tout le monde semble concerné par l'explosion démographique des centres urbains. Je rentre de Londres où il y avait une exposition – une de plus – sur la question... Les statistiques prévoient qu'en 2050, 75% de la planète vivra dans ces « *global cities* ». C'est spectaculaire et confortable. Mais l'urbanisation de la planète, et ce qu'elle génère comme conflits et problèmes sociaux, était déjà une question centrale quand j'étais étudiante. Quant à moi, à part l'enfance que j'ai passée loin du bruit et de la pollution, j'ai toujours séjourné ou vécu au centre des villes. Et j'ai toujours été piétonne. Arpenter, sans cesse, les rues de ces villes me permet toujours, me semble-t-il, de percevoir des bribes ou des fragments de leur histoire sociale et ce qui constituera ce que je donnerai à voir dans mon travail. Quant à l'architecture proprement dite, dès mon adolescence, il y a pas mal d'architectes dans mon entourage. Ils ont certainement une influence quelque part, même si elle n'est pas directe. Il y a peut-être aussi la maison dans laquelle j'ai grandi. Une structure de bois démontable, une surface de 200 m² toute en longueur, sur un étage, un baraquement posé en haut d'un terrain en pente. L'été, nous pouvions entrer et sortir par les fenêtres, en hiver, mes trois frères et moi pouvions inviter nos petits copains à faire de la glisse sur le linoléum du long couloir sur lequel ouvraient les chambres. S'écraser les uns sur les autres à l'arrivée faisait partie de plaisirs renouvelables à l'infini...

Mais pour revenir à ta question et à *Kenwin* en particulier, ce n'est pas l'architecture qui est à la base de ce projet. En 1992 ou 1993, Stephen Dwoskin m'avait proposé de travailler avec lui sur l'écriture d'un scénario et la réalisation d'un film de fiction sur la poétesse américaine H.D. Nous avons fait pas mal de recherches à ce sujet, les divers éléments de ce puzzle commençaient à reformer ce vaste réseau dont le noyau partait des USA, arrivait en Angleterre, pour s'étirer en Suisse, en France puis en Allemagne et en Italie, et recoupait poésie, littérature, édition, psychanalyse, cinéma, et finalement l'architecture avec la construction, en 1930, de la villa kenwin à La-Tour-de-Peilz. Lorsque le projet a été abandonné, j'ai décidé d'utiliser tout ce travail et ce matériel de recherche pour faire un film qui parlerait, à partir d'éléments de la correspondance qu'elle entretenait avec ses proches et du texte-souvenir de Perdita, sa fille, de ces trajectoires de vies et de travail poétique, littéraire ou visuel. Dans cette histoire, la villa kenwin n'est qu'un des éléments, c'est un peu le décor de mon histoire.

OL – A propos de décor, le film *Kenwin* a la particularité de montrer à la fois la maison vide et la maison pleine. Montrer les bâtiments vides, vierges, avant tout usage et passage du temps, est une des caractéristiques du film ou de la photographie d'architecture moderne : le vide comme incarnation de la nouveauté absolue. Mais ici, ce vide semble différent...

VG - Pour *Kenwin*, c'est un peu différent, parce que même lorsqu'elle est vide, la maison est pleine de voix ! Tu dois aussi imaginer que souvent tu ne peux pas filmer une maison « pleine », ne serait-ce que parce que les propriétaires ou les locataires souhaitent en principe préserver leur intimité. En plus, l'image en mouvement est particulièrement intrusive. Donc si tu acceptes, tu veux être certain que le résultat sera « conforme à tes attentes ». Et ça c'est impossible à garantir ; donc ton acceptation comporte une part de risques que tu souhaites pas forcément. Dans *Kenwin*, à part la séquence de concert et celle de l'ordinateur, toutes les personnes que tu vois sont des figurants, donc des étrangers à cet espace. Au départ, j'aurais vraiment aimé pouvoir travailler avec les habitants, mais il s'est avéré que cela n'était pas possible. Donc tu penses les lieux différemment.

OL – Comment s'articulent les scènes de plein et les scènes de vide ?

VG - C'est, comment dire, deux « états » du même objet. Quand il y a des corps animés, on est dans une sorte de fiction – c'est peut-être comme cela le quotidien. C'est de la vidéo noir blanc légèrement colorisée. D'un autre côté, il y a la coque, un objet presque muséal, lisse, sans faille, sans aspérités que l'on décrit le plus précisément possible. Mais peut-être que finalement la kenwin a toujours été une coquille à moitié vide. Une maison qui arrive trop tard dans une histoire qui n'est plus ce pour quoi elle a été prévue. C'est un studio de cinéma qui arrive lorsqu'on ne fait plus de films ; un espace trop grand pour une poétesse ; un lieu glacial pour une gamine de onze ans habituée à l'obscurité et aux méandres des couloirs du 19^e siècle...

OL – Est-ce là le récit d'une histoire singulière ou serait-ce aussi le constat d'un éventuel échec du modernisme ?

VG – C’est le récit d’une histoire singulière, d’une histoire qui pourrait aussi être quelque part la nôtre. C’est des combats et des conflits semblables : comment montrer, publier. Il y a les doutes, etc., et il faut batailler sans fin pour pouvoir vivre comme on le souhaite.

OL – Est-ce la même chose pour Hans Schmidt ?

VG - Non, Hans Schmidt, c’est différent. C’est une figure de proue, puissante ; il sait exactement ce qu’il fait, il n’a pas de doute là-dessus, et en plus il a une profession, un métier d’utilité publique ! Il construit : des maisons, des hôpitaux, des écoles, etc.

OL - Oui, mais c’est aussi une figure qui va se cogner à la réalité...

VG - Oui, bien sûr, à une réalité dégueulasse. Mais il est tellement sûr de la justesse de ses choix, que cela ne semble absolument pas le déstabiliser. Il continue à avancer.

OL - Dans les deux cas, il n’y avait donc pas pour toi la volonté de réécrire l’histoire du modernisme, littéraire et cinématographique d’un côté, architectural de l’autre, en faisant émerger des figures qui jusque-là avaient été reléguées dans des positions un peu périphériques ?

VG - Ma démarche est plus modeste que ça. C’est une manière de satisfaire ma curiosité et de faire partager à d’autres le plaisir que j’éprouve face à cette beauté. C’est aussi tout simplement mon goût pour ce qui est inconnu ou méconnu.

OL – Tu as évoqué un intérêt précoce pour l’histoire, l’histoire de l’art en particulier, et pourtant il faut vingt ans pour que ton travail se tourne vers l’histoire, avec *Kenwin*, puis avec *Hans Schmidt*...

VG - Je ne suis pas sûre de saisir vraiment quel est le sens de ta réflexion. Car il me semble que l’histoire est toujours présente, même si c’est de manière moins directe, plus ténue, dans les films dont la trame part de mon propre vécu ou de celui de Tenret.

OL – Il n’y a donc pas de différences entre les « films historiques » et ceux des années 1980 sur le monde contemporain ?

VG - Pas vraiment, non. Il n’y a que le Schmidt qui est différent. C’est le seul où j’utilise une voix-off, neutre, pour retracer à la 3^e personne du singulier, de manière strictement chronologique, le parcours d’une vie de travail. C’est mon seul film vraiment documentaire. Je ne peux me glisser nulle part (ma vie est beaucoup trop chaotique pour cela) dans ce parcours. Je ne peux qu’admirer la cohérence de cette pensée, la qualité et la beauté de ces formes et souscrire à la plupart de ses revendications.

OL - Mais est-ce que ne s’amorce pas avant *Hans Schmidt*, dès *Kenwin*, une forme de simplification par rapport aux films des années 1980 ?

VG - Non pas du tout. La construction de *Kenwin* est beaucoup plus complexe. L’ensemble est formé d’une dizaine de strates, de couches, qui viennent s’imbriquer les unes dans les autres et s’accumuler dans le déroulement temporel du film et qui sont structurées de manière à permettre des renvois constants de l’une à l’autre tant au niveau du son que de l’image. D’abord un travelling extérieur qui situe la maison, avec du son direct, puis une plongée en 1911 avec la voix-off – chronologique – Bryher/H.D., puis l’arrivée du premier personnage – une femme entre dans la maison –, puis la voix-off de Perdita – également chronologique, mais en décalage – qui va faire contrepoint avec la correspondance jusqu’à la fin, les portraits, photos d’archives, photos noir blanc de la maison en ruine (en 1983), la séquence d’images avec correspondance, dessins, pages de livre, photos de tournage, collages etc, les séquences de cinéma de fiction, et finalement la séquence sur la construction de la maison. S’il y a une sensation de simplicité, elle découle d’un long travail de montage...

OL - Quand je disais simplification, c’est surtout que les effets de distanciation ou de déstabilisation du spectateur m’y semblent moins forts que dans les films précédents.

VG - Oui, c'est certain. Au cours des années, les questions se déplacent, les urgences ne sont plus forcément les mêmes. Il n'y aurait pas non plus pour moi d'intérêt à rester figée dans ces préoccupations du début, les choses bougent constamment dans le développement du travail.

OL - Mais cela n'est-il pas lié aussi au projet documentaire ?

VG - Non, je ne crois pas, même si le documentaire, le Schmidt donc, imposait une approche un peu différente, une forme narrative que je n'avais jamais utilisée auparavant. Lorsque je vois *Un autre été* maintenant, quelque part je suis émue et toujours un peu impressionnée par son « minimalisme », cette extrême réduction formelle. Dans ce sens-là, mon tout premier film, *Soliloque pour voix de femme et frigidaire*, en 1978, est encore plus radical. C'est un plan fixe, cadré largement, d'une vingtaine de minutes, tourné en vidéo 1/2'' noir blanc. Il n'est plus visible depuis longtemps. D'abord parce que le système est très rapidement devenu obsolète, et qu'à l'époque, la conservation de mon travail n'était pas ma préoccupation principale ; maintenant, bien sûr, il faudrait tenter une restauration... Il y a deux comédiens, un garçon et une fille. Ils sont assis dos à dos pendant une quinzaine de minutes avant de tourner la tête pour regarder les spectateurs. Ils ont tous deux les cheveux très courts, sans style, et chacun des deux, sans être ni efféminé, ni masculinisé, ni androgyne, possède des qualités physiques de l'autre sexe. Cette « égalité apparente » est contredite par les deux voix-off (homme/femme) qui, passant du particulier au général, sans distinction, forment un dialogue qui se lézarde pour aboutir en monologues incompatibles. Bon, trente années séparent ce film du Schmidt ! Par chance nous ne sommes pas complètement figés.

OL – *Hans Schmidt* a d'abord été un projet de long métrage...

VG - Oui, en 35 mm. Quelque chose de beaucoup plus ample. Mais cela ne s'est pas fait. Trop cher (700'000.-) pour un projet aussi « pointu » – c'était un mot à la mode il y a sept ou huit ans...

OL – Le film aurait été à nouveau « polyphonique », avec notamment des entretiens...

VG - Non, pas des, un, un seul. Celui de Margarete Schütte-Lihotzky, amie de Schmidt, et seule femme architecte de ces brigades parties en Union soviétique. Comme Schmidt, communiste ; entrée en résistance, dans un réseau autrichien situé à Istanbul, dès sa sortie d'URSS ; arrêtée peu après, d'abord condamnée à mort, puis enfermée dans une geôle autrichienne jusqu'à la fin de la guerre. Pour moi, elle venait assumer dans le film, par sa présence, toute l'histoire du 20^e siècle, de façon bouleversante. Elle avait 101 ans lorsque nous l'avons rencontrée en Autriche.

OL – Dans *Hans Schmidt architecte*, mais aussi dans d'autres projets liés à l'histoire, comme *Kenwin* ou *Poble No*, les films intègrent de nombreux documents papier : écrits, photographies, dessins. Quelles fonctions assument-ils ?

VG - Leur statut varie. Dans *Soliloque 3*, par exemple, la fonction de ces documents – des images de femmes pendant la guerre d'Algérie ou juste après – est très simple. Juxtaposés aux images de rues d'aujourd'hui, ils permettent de percevoir le changement de statut des femmes, leur retrait de l'espace public, que je voulais affirmer à partir de mon expérience de ce pays. C'est une fonction critique. Mais il y a aussi des documents, par exemple, dans *Soliloque 2 / la barbarie*, le film berlinois en 1982. Mais là, ils sont moins facilement identifiables, parce qu'ils font partie du présent, ou d'un passé très proche. Ce sont des « photos souvenirs » fixes ou animées, en couleurs ou en noir et blanc, une mémoire récente des lieux dont on parle. Dans *Kenwin*, les documents sont de toutes sortes : portraits photographiques, album de famille, livres publiés, dessins, collages, extraits de lettres, films, photographies de plateau, photographies de la maison en 1983, pour terminer, au dernier plan du film, par la voix de H.D. enregistrée à Zurich en 1958. Cette mémoire traverse cinquante années.

OL - Dans *Poble No*, film sur la destruction d'un quartier ouvrier de Barcelone, on a l'impression que les documents anciens, comme ceux des femmes dans *Soliloque 3*, donnent à voir quelque chose qui a été effacé, ici la mémoire ouvrière. Dans *Kenwin*, ce n'est pas exactement le cas.

VG - Dans *Kenwin*, ces images du passé sont accompagnées par leur « parole », même si elle est prise en charge

par des comédiens ; il y a ce sentiment de présence extraordinaire. Dans *Poble No*, il n'y a plus de paroles, plus d'hommes, ni de femmes, il n'y a plus que des maisons et des usines que, de toute façon, on a effacé de la réalité. Non seulement ils ont effacé la mémoire ouvrière, mais bien pire encore, ils ont effacé le peuple avec...

OL – Plusieurs de tes projets récents portent sur l'effacement de la mémoire ouvrière : *Memento*, une série photographique sur les ruines industrielles de Bitterfeld dans l'ancienne Allemagne de l'est, en 2000, et *Poble No*, en 2007. D'où vient l'intérêt croissant pour cette question ?

VG - C'est sans doute lié au fait que ces vingt ou vingt-cinq dernières années, le prolétariat européen a été littéralement liquidé par le capital et que toute la production a été déplacée, dans des pays où le coût de la main-d'œuvre est nettement moins cher, et celle-ci corvéable à merci. Mais même si ces choses-là sont présentes à mon esprit, le passage de la pensée à la mise en images, aussi bien dans la série photographique sur Bitterfeld que dans *Poble No*, est principalement dû au fait que pour d'autres raisons, je me retrouve à un moment donné à ces endroits-là. Je dirais qu'à l'exception du film berlinois (*Soliloque 2 / la barbarie*), où filmer me permettait de découvrir, il y a d'abord la présence ou l'expérience concrète, une perception « physique ». C'est un peu ainsi pour mon travail en général.

OL - *Poble No* appartient à une série de trois projets nés à Barcelone en 2004 : *Poble No* sur l'anéantissement d'un quartier industriel ; *Agbar* sur ce qui se construit sur les ruines de cette destruction ; et puis *Hotel Comercio*, un travail photographique sur le centre-ville livré au tourisme, sur une ville qui se transforme en un grand parc de loisirs. Deux de ces travaux – *Poble No* et *Hotel Comercio* – ont été montrés ensemble dans une exposition à Sierre en 2007. Les trois ont-ils été pensés comme un ensemble ?

VG - Non pas du tout. Mais je sais bien qu'ils vont produire du sens l'un avec l'autre. C'est une manière d'agir/réagir avec la ville, l'histoire, la mémoire, récente ou passée. Tu dois t'imaginer que je débarque pour six mois dans une ville que je ne connais pas et dont j'ignore « tout ». Mais d'après les journaux d'ici ou de là-bas, cette année 2004, avec son Forum des cultures et les gigantesques travaux d'infrastructure, d'urbanisme et de constructions architecturales qu'il a permis d'amorcer, restera marquée dans les mémoires. De plus, la ville semble vouloir réunir et surpasser à elle seule les sept merveilles du monde. A commencer par cette « évanescence » tour Agbar de Jean Nouvel et le bâtiment même du Forum, celui qu'on appelle vulgairement le « triangle inutile » d'Herzog & de Meuron. J'ai un atelier/appartement au cœur de la vieille ville, à quelques rues de cet « Hotel Comercio » qui donnera son nom à l'ensemble photographique. Je commence donc par arpenter ce territoire-là et je réalise assez vite que je ne pourrai pas filmer. Les ruelles manquent d'ouverture, elles sont trop étroites, et il y a beaucoup trop de touristes jour et nuit pour me permettre de composer des images comme je le souhaiterais. Par contre, c'est assez évident que je dois développer un projet là. Donc, photographie. A côté de cela, je fais des incursions de l'autre côté de la barrière « virtuelle » – ou plutôt de ce qu'il en reste – qui sépare la ville de son quartier industriel, le Poblenu. Cette « ville usine » a non seulement été un haut lieu de lutte ouvrière et de résistance, mais elle a aussi fait la richesse et la suprématie économique de Barcelone dans le royaume d'Espagne du 19^e et aussi au royaume du franquisme, mais bien sûr et surtout, la richesse de ses propriétaires. Il m'a fallu pas mal de temps pour remettre ensemble les pièces pour moi très éparées de ce puzzle, mais à un certain stade, j'ai eu envie de filmer, de fabriquer *Poble No*. J'ai pris contact avec le « Hangar », une association très active installée en plein Poblenu, à Can Ricart, un des derniers grands complexes industriels dont quelques bâtiments ont réussi à être sauvés après trois ans de luttes. En plus d'ateliers pour jeunes plasticiens, qui peuvent être obtenus sur concours et loués très bon marché, Le Hangar a mis en place, sous forme de services, une structure d'aide à la production de projets vidéo d'artistes travaillant à Barcelone. C'est donc eux que je suis allée voir lorsque le projet de *Poble No* a commencé à prendre forme, et c'est grâce à leur soutien que j'ai pu tourner ces images. Je ne savais pas encore comment les divers éléments allaient s'articuler, ni même comment les photographies d'archives que l'*Arxiu photographic* du quartier avait mis à ma disposition allaient s'insérer dans l'ensemble, mais je savais que je les utiliserai et que l'ensemble finira par prendre forme. Et puis juste avant de partir, j'ai cédé à un caprice : « me faire » *Agbar*. Mi-décembre, par un vent frisquet j'ai pris ma petite caméra et un trépied photo tellement léger qu'il fallait que je l'agrippe pour qu'il tienne debout, et comme s'il y avait urgence, j'ai tourné ces quatre plans, sans savoir ce que j'allais en faire.

OL – Dans *Agbar*, tu reprends le principe de la voix-off polyphonique, mais de façon beaucoup plus agressive, puisqu'il s'agit de retourner contre le discours poético-promotionnel de l'architecte la réalité du discours commercial qui est au cœur d'une telle opération. De façon générale, on a l'impression qu'au-delà de l'objet

ponctuel, il s'agit de la critique indirecte d'une certaine évolution de l'architecture contemporaine : alors que pendant un siècle – et Hans Schmidt en est une parfaite incarnation –, l'architecture ambitieuse avait pu être associée à un projet social et politique lui-même ambitieux, voilà qu'elle se met à servir la décoration publicitaire des multinationales, quand ce n'est pas celle du gouvernement chinois. *Agbar* n'exprime-t-il pas, surtout vu en regard du *Hans Schmidt*, une forme de déception de ce qu'est devenue l'architecture ?

VG - C'est plus que cela, c'est beaucoup plus grave qu'une déception. Cela me fâche terriblement. Il n'y a plus aucune hésitation à détruire et à éliminer tout ce et ceux qui pourraient entraver la croissance exponentielle du pouvoir des puissants ou la mégalomanie sans scrupules des architectes. Et tout cela consomme en plus, à côté de l'argent privé, des sommes astronomiques d'argent public. Et encore, Barcelone est un mouchoir de poche, imagine Pékin...

OL - Le troisième travail barcelonais, *Hotel Comercio*, est constitué d'une succession horizontale de photographies et de textes. A Sierre, tu l'as montré en regard de *Poble No*, film lui-même constitué de longs travellings latéraux. La prédilection pour l'étirement horizontal qui marque ton utilisation de la photographie – on la retrouve dans les vues panoramiques de Bitterfeld – se rapproche-t-elle pour toi du travelling ?

VG - Oui, absolument. C'est aussi une manière de recréer une sensation de mouvement, mais sans imposer au regardeur une linéarité et une temporalité particulières. Une manière aussi de réexplorer, de remettre en jeu différents aspects du processus de composition filmique pour sortir ces images « solitaires » de leur statut d'images singulières. A partir de cela, ce qui résulte visuellement, la mise en espace des deux installations photographiques, celle de Bitterfeld et celle de Barcelone, est particulièrement différent. Pour *Hotel Comercio*, on aboutit à une très longue bande de 17 m de longueur sur 21 cm de hauteur. Elle est composée de cent dix images au format carte postale appartenant à sept séries d'images mélangées et juxtaposées sans volonté de hiérarchisation. Il faut donc s'en approcher vraiment pour pouvoir voir. Elles sont cernées par trois lignes de texte, dont chacune court sur toute la longueur de la bande. C'est illisible dans la continuité. Le texte doit être saisi de manière fragmentaire, à l'image des informations télégraphiques qui défilent sur écran dans certains lieux publics des grandes villes.

Pour Bitterfeld, c'est aussi une sorte de très long travelling, mais celui-ci est composé principalement d'images panoramiques d'assez grand format, d'une hauteur de 80 cm, mais de longueurs très variables, jusqu'à 650 cm, chacun des panoramiques étant lui-même composé de trois, quatre, cinq ou six parties en fonction de sa longueur. Cet ensemble était accroché sur trois rangées, sur toute la largeur du mur auquel le regardeur faisait face en entrant dans la salle, et se terminait par une sortie en dégradé sur le mur de droite... Mais effectivement, c'est ce même principe du travelling. Pour Bitterfeld, j'aurais même pu aller jusqu'à construire une bande son...

OL - Dans *Hotel Comercio*, on pourrait dire qu'il y a bien une « bande-son », ou une « bande-texte », laquelle entretient avec la bande-image un rapport non illustratif qui rappelle l'usage que tu en fais dans tes films, avec dans les deux cas une sorte de tension, de frottement, entre les deux éléments.

Un autre aspect de ce travail qui peut rappeler certaines stratégies des films est le recours à un système répétitif rigoureux, presque sur le mode de la partition, avec la reprise et l'entrecroisement de sept motifs *a priori* banals (des nettoyeurs, des policiers et des vigiles, des banderoles anti-touristes, les sacs à gravats des rénovations, des SDF dormant dans la rue, etc.), motifs qui reviennent et se combinent comme les traces obsédantes des transformations de Barcelone. Est-ce que cela était prévu dès le départ ?

VG - Non, non, pas du tout. Mais pendant mes promenades, j'ai évidemment remarqué que les nettoyeurs travaillaient de jour comme de nuit, qu'il y en avait partout et tout le temps. Qu'il en allait de même pour les flics et pour les SDF. Il y avait aussi des banderoles de plaintes partout sur les façades des maisons, des sacs à gravats à tous les coins de rue, etc. etc. Donc, j'ai commencé à travailler un peu là-dessus en tâtonnant. J'ai fait scanner les négatifs et j'ai acheté une de ces petites imprimantes jet d'encre. Il ne me restait plus qu'à imprimer au fur et à mesure et à fixer les images sur mes murs par séries, pour voir ce qui se passait. J'y ai ajouté des images prises au Fossar de la Pedrera, point de départ de la série sur la mémoire. A partir de là, j'ai commencé à sérier mes prises de vues. J'ai commencé aussi à découper le quotidien régional que je lisais tous les jours et à coller ces fragments dans un gros cahier. Avec le temps, le projet a pris forme, et quand j'ai quitté Barcelone, la maquette de l'ensemble était très grossière mais définitive.

OL – Tes premiers travaux photographiques sont pourtant plus anciens : il y a notamment une série sur

l'architecture coloniale à Oran...

VG - Les prises de vue que j'ai faites à Oran remontent à 1990 ; la série par contre est de 2004. A Londres, j'ai beaucoup travaillé en noir blanc. Maintenant, il m'arrive de regarder certaines de ces images et je me dis: « tiens, pourquoi je ne construirais pas quelque chose avec ça... »

OL – Ton usage de la photographie semble beaucoup lié au travail de l'installation, de la mise en espace...

VG - Oui, c'est sans doute lié à l'habitude du montage. Je n'ai jamais réfléchi en termes d'images « seules ».

OL – Cette pratique de l'installation implique également un déplacement de la salle de cinéma vers l'espace d'exposition...

VG - Il y a depuis longtemps un espace dans les musées ou les centres d'art contemporain pour une programmation de formes cinématographiques plus expérimentales. Mais aujourd'hui, c'est juste, tu as vraiment un déplacement de plus en plus marqué. D'une part, l'image en mouvement occupe une place de plus en plus importante dans la pratique des plasticiens, et de l'autre, il n'y a plus, dans le champ du cinéma, d'espace de diffusion pour des formes que l'on pourrait qualifier de poétiques, donc non rentables. C'est fini... pour le moment en tout cas.

OL – Le monde de l'art serait ainsi un refuge ?

VG - Ce n'est pas une histoire de refuge. Mais c'est là, maintenant, où les choses peuvent advenir. Cela ne change pas fondamentalement ma pratique : si c'est dans ce cadre que je peux faire les choses que je veux faire, cela me va tout aussi bien. La seule chose que je déteste vraiment, c'est de devoir rester trop longtemps debout dans un espace semi-obscur. Je n'ai pas vraiment la patience de regarder un défilement d'images dans ces conditions ; je trouve important de pouvoir s'asseoir.

OL – Cela veut-il dire que la salle de cinéma reste le lieu idéal pour tes films ? L'espace d'exposition n'offre-t-il pas aussi des potentialités inédites, notamment la possibilité de mettre en relation, de « monter » des travaux jusque-là autonomes ?

VG - Je dirais que jusqu'à *Kenwin*, mes projets étaient d'abord pensés pour la projection sur grand écran, dans une salle obscure. Et puis à un moment, c'est comme si j'avais eu besoin de marquer brutalement la fin de cette « suprématie », si l'on veut. C'est à la salle Crosnier, à Genève, en 2000 : un bloc de neuf moniteurs empilés trois sur trois. J'ai démantelé mes films de fiction, supprimé le son, enlevé toutes les parties visibles de dialogue. Les neuf DVD ont une longueur différente (de 6' à 45' environ), ils tournent en boucle, donc tu n'auras jamais deux fois la même composition d'ensemble. De découvrir le résultat de ce processus en même temps que le public ou presque, puisque je n'avais aucune possibilité de tester les choses avant l'installation définitive, était vraiment un grand moment d'émotion, c'était jubilatoire. A partir de cette expérience, réfléchir aux différents modes de présentation, dont la salle d'exposition, est devenu une composante importante. Il faut composer avec des contraintes nouvelles, il y a la résistance de l'espace, ses volumes préexistants, etc... Pour *Bitterfeld*, il n'y avait pas de « volume », donc pas de problèmes de gestion des volumes, j'avais composé l'ensemble dans mon ordinateur, l'accrochage n'a donc posé aucun problème. A Sierre, avec *Hotel Comercio* et *Poble No*, il y avait d'une part un espace de 15 m de profondeur sur 5 m de largeur, visible dès l'entrée, d'autre part ma bande de papier de 17 m sur 21 cm de hauteur, et un écran plat dont je ne connaissais pas la grandeur au préalable et qui s'est avéré mesurer environ 1 m sur 60 cm. Comme j'avais stupidement fixé par avance dans ma tête l'idée d'accrocher cet écran quelque part sur un des murs, peut-être pour essayer de le rendre plus discret, je n'arrivais à rien... jusqu'au moment où je crois que j'ai finalement « compris » l'espace et le point de vue que tu as en tant que spectateur en entrant dans la salle et même depuis l'extérieur. Après, tout se met en place tout seul...

OL - Avec une nouvelle possibilité de combinatoire entre les travaux...

VG - Et ça c'est génial, ça met en jeu toute une phase d'élaboration qui n'existe pas autrement.