

Véronique Goël, *Films et installations 1979-2023*, Dijon, les presses du réel, collection ciné-tisme, 2024, 271 p.

Dans le paysage du «nouveau cinéma suisse» et plus particulièrement romand, Véronique Goël appartient à une troisième ou quatrième

génération (selon le décompte que l'on fait) avec la particularité de n'être rattaché à aucune tendance qu'elle partagerait avec d'autres cinéastes – même si, comme ses génériques en attestent, elle appartient à une communauté de réalisateurs et réalisatrices et de techniciens et, au-delà, d'écrivains et de graphistes de la région où l'on retrouve les noms de Claude Champion, Luc Yersin, Claudine Després, François Rappo, Yves Tenret, Frédéric Pajak, Jean Faravel, Alain Grandchamp, Madeleine Fonjallaz et quelques autres – dont plusieurs rencontrés lors de son passage à l'École des Beaux-Arts de Genève (aujourd'hui HEAD, hier ESAV). Son parti pris de départ a été d'emblée celui d'un cinéma indépendant et sans concession, proposant des modalités de récit particulières conjuguant un formalisme qu'on a pu qualifier de « structuraliste » (systématicité des plans tant du point de vue de leur composition que de leur durée, mises en série, répétitions) et un recours structurant à des textes (Yvan Nylkorian, Yves Tenret, H.D.) qui convergent dans leurs différences pour exposer un état du monde et des relations humaines fait de dissociation, aliénation à soi et aux autres. Ces films tournés dans les années 1980-1990 résonnent aujourd'hui avec l'atomisation accrue de la foule urbaine yeux fixés sur son smartphone en toutes circonstances, somnambule. François Bovier, qui donne un texte d'une cinquantaine de pages en fin de volume, repartant du livre homonyme de Jean-Luc Nancy, parle de « communauté désœuvrée » : « l'aspiration à un vivre-ensemble, un être-avec, une collectivité qui est mise en échec ou, au mieux, laissée en suspens, indéterminée ». La récurrence du mot « soliloque » (*Soliloques pour voix de femme et frigidaire*, 1978 ; *Soliloque 2/la barbarie*, 1982 ; *Soliloque 3*, 1992 ; *Soliloque 4*, 2023) est l'indice de cette thématique tandis que d'autres titres (*Allegro*, 1979 ; *Précis*, 1985 ; *Caprices*, 1989 ; *Perfect Life*, 1991 ; *So Long No See*, 2009 ; *Square*, 2019) connotent cette rigueur formelle de la mise en scène qui s'investit « idéalement » dans ses films concernant l'architecture (*Kenwin*, 1996 ; *Agbar*, 2005 ; *Hans Schmidt architecte*, 2005) ou l'espace urbain – d'ailleurs présent

dans tous les films (*Memento*, 2000 [installation], *Hotel Comercio*, 2007 [id.] ; *Poble No*, 2007 ; *City Scape*, 2016 ; *Landscape One*, 2017). Dans l'itinéraire de Goël, il faut mentionner sa rencontre avec Steve Dwoskin avec qui elle vit et travaille entre 1983 et 1989 à Londres qui donne lieu à des collaborations mutuelles par la suite (dont *Short Time*, 2006) et des projets (comme *Kenwin* finalement réalisé seule) et introduit dans son cinéma un type de filmage très différents fait de gros plans et de mouvements sur les corps. Le livre témoigne enfin de son passage du cinéma à l'installation, la photo et la vidéo dès lors que l'aide fédérale et cantonale au cinéma en Suisse marginalisera et finira par exclure les démarches expérimentales. Phénomène général (qu'a connu et dont a souffert Chantal Akerman en Belgique et en France) qui a contraint des cinéastes à trouver asile du côté des arts plastiques et des installations multi-médias : *Fugue*, en 2002, avec neuf moniteurs vidéo « empilés » en un parallépipède rectangle diffusant des séquences de ses différents films selon des durées variables (de 8 à 50 min) dissémine ainsi l'œuvre en un mixte d'aléas et d'échos. Ce bel ouvrage grand format aux nombreuses reproductions photographiques soignées inaugure la collection « cinétisme » que dirige Bovier chez l'éditeur.