

Lola Gonzàlez, outre-langue de la cum-plicité

Sa filmographie se divise en deux types de propositions formelles dans lesquelles Lola Gonzàlez filme pratiquement toujours des gens qui lui sont proches : soit des films intégrant des éléments chorégraphiques pour raconter le trajet d'individus seuls – ou égarés – qui finissent par former un groupe avec lequel danser, chanter ou observer un paysage⁵³ ; soit des individus qui communiquent entre eux dans un cadre fixe, avec parfois un contre-champ sur le décor, dans une langue que les spectateurs ne peuvent pas comprendre. Nous allons nous pencher sur ce deuxième ensemble dans lequel Lola Gonzàlez invente avec ses proches des langages qui n'existent pas en dehors de ses films et qui ne sont même pas semblables d'un film à l'autre puisqu'ils naissent dans l'improvisation, dans la fulgurance de l'échange pendant le tournage. D'entrée de jeu, les titres de ses films les placent dans un registre documentaire car les prénoms des protagonistes correspondent à ceux qu'ils portent dans la réalité : *Telma & Anouk* (2019, fig. 6), *Yuyan & Dédé* (2019, fig. 5), *Anouk & Lola* (2020, fig. 8). Mais on aurait pu les renommer « Telma avec Anouk », « Yuyan avec Dédé », « Anouk avec Lola » tant c'est ça qui prévaut.

À la différence de Claudio Pazienza qui propose une filmographie très précise, voire clinique – au sens de chirurgicale – où les spectateurs jouissent justement du plaisir de composer mentalement le montage du film avec lui, l'œuvre de Lola Gonzàlez me semble faire sienne l'ambition plastique de « laisser voir⁵⁴ », au sens qu'en donne Jean-Luc Nancy dans *Le Partage des voix* : qui n'aurait « pas le caractère d'une opération, ni d'une visée⁵⁵ » (1982, p. 30). Bien qu'il y ait un travail de strates et de second degré, la vidéaste resserre encore davantage l'enjeu formel au strict laisser faire, laisser tourner, laisser voir, se laisser aller ensemble à faire quelque chose qui n'a pour principal enjeu et principale forme – le fond rejoint la forme – que de faire cette chose ensemble. On pourrait dire, en québécois, qu'on chille⁵⁶ avec Lola Gonzàlez, sa famille et ses amis. L'un de ses premiers films porte d'ailleurs le titre annonciateur *Nous* (2013) et on y voit déjà plusieurs de ses amis qui reviendront de manière récurrente dans sa filmographie, dont Alexandre Bourit qui en compose la musique. Elle les rejoint parfois physiquement dans le cadre : discrètement à la fin de son film *Les Anges* (2017) et de manière très explicite dans *Le langage et l'amitié, essai n°1* (2018) ou *Anouk & Lola* (2020). Lorsque je cite Nancy sur l'ambition d'un « laisser » je parle aussi d'un cinéma⁵⁷ qui m'invite – moi-aussi en tant que spectatrice – à me laisser aller (me laisser aller avec). Dans les films de Gonzàlez,

tout paraît simple : le « schème de familiarité⁵⁸ » qui revient de film en film me communique son bonheur d'être – et de faire des films – avec ceux qu'elle aime. Alors que Claudio Pazienza, tout comme d'autres cinéastes pratiquant l'autofilmage en présence de leurs proches tels que Sophie Bredier, Mariana Otero ou encore Ross McElwee, entre dans son propre cadre pour « réparer » cinématographiquement un lien qui n'est plus – ou pas – donné, Lola González nous invite dans un monde où le lien : va bien.

Les sonorités inventées⁵⁹ par les personnages ressemblent souvent à des babillages d'enfants ou des onomatopées singeant une discussion. Elles peuvent d'abord sonner comme une langue étrangère à nos oreilles, mais l'on se rend vite compte que les acteurs face à nous sont en train d'improviser un langage qui n'a pas de « sens », sauf au sens, justement, où l'entend Jean-Luc Nancy lorsqu'il écrit que « la moindre signification (...) n'a de sens, et par conséquent n'est ce qu'elle est, ou ne fait ce qu'elle fait, que pour autant qu'elle est communiquée⁶⁰ » (1996, p. 19-20). Les corps et les voix des proches de Lola González performant avec et pour elle une « sorte d'outre-langue⁶¹ » – pour reprendre ici l'expression de Nancy –, laquelle révèle non pas un contenu discursif mais davantage leur « être-là, en tant qu'il[s] [sont] au monde⁶² » (1982, p. 32) et à la relation du tournage. Ce qu'apporte Lola González, et qui rend sa démarche singulière, est cette seconde source de communication : la « traduction » en post-production de cette outre-langue par des sous-titres qui semblent « coller » au flux, à l'humeur, aux mimiques des personnes en train d'échanger dans le cadre. Souvent ses sous-titres ont une dimension méta au sens où ils feignent d'évoquer le régime des images. Pourtant, là encore, il ne faut pas chercher à en extraire un message. Au contraire, les sous-titres mettent bien souvent à mal la possibilité de réduire cette adresse à notre égard par un discours. Le Dire l'emporte sur le Dit. En d'autres termes, González rend crédible, par l'incrustation de sous-titres, une langue qui n'en est pas une afin de proposer une « voix » qui trouverait son « sens » dans le fait même qu'elle soit une « feintise ludique partagée⁶³ », avec ce « faire-comme-si⁶⁴ » propre à la fiction, qui favorise l'interpellation des spectateurs :

« [c]e qui s'énonce encore de cette manière : [et que] l'être [ici l'« existence » filmique] ne peut être qu'étant-les-uns-avec-les-autres, circulant dans l'avec et comme l'avec de cette co-existence singulièrement plurielle.⁶⁵ » (Nancy, 1996, p. 21)

Dans ce biotope composé par les limites du cadre que l'artiste avoue avoir conçu comme « un prétexte pour ne pas être seule⁶⁶ » : personne ne reste à la porte. Pas même nous puisque les sous-titres nous sont adressés dans un évident souci de complicité (cum-plicité). Lola González va même jusqu'à laisser aller des regards caméra, notamment lorsque la verve de sa sœur finit

par lui donner un fou rire (fig. 7). Ce dispositif d'autofilimage, qui rend possible ce regard caméra, nous inclut dans la relation avec une simplicité déconcertante.

Pour le dire avec le théoricien Francesco Casetti, avec le regard caméra, les cinéastes s'adressent « directement au spectateur, en le regardant et en lui parlant de[puis] l'écran, comme s'ils voulaient l'inviter à participer à l'action.⁶⁷ » Par ce « geste d'interpellation⁶⁸ », Lola Gonzàlez nous met en cause « en affirmant [nous] reconnaître et en [nous] demandant de [nous] reconnaître en tant qu'interlocuteur immédiat⁶⁹ » (Casetti, 1983, p. 79). Elle nous invite dans cet espace filmique centripète où elle évolue et nous accueille comme « chez elle »⁷⁰. Entre la connivence produite par l'autofilimage et la malice des sous-titres fictionnels qui viennent souligner le fait que le « sens » est ailleurs que dans le discours mais dans l'« être-là » des personnes filmées et ce que j'ai appelé la cum-plicité dans la relation filmique, il me semble que Lola Gonzàlez participe à inventer un cinéma que je pourrais qualifier de « cinéma phatique » et, qu'en ce sens, elle est profondément nancyienne.

« Nous comprenons, en nous comprenant, qu'il n'y a rien à comprendre – mais cela veut dire de manière précise : qu'il n'y a pas d'appropriation de sens, parce que le “sens” est le partage de l'être⁷¹ », écrit Jean-Luc Nancy à la fin d'Être singulier pluriel. Et, je terminerais en émettant l'hypothèse que les dispositifs filmiques de Claudio Pazienza et de Lola Gonzàlez peuvent produire de grands textes précisément parce que ces films me font ressentir le –cum de l'« être-avec-à-plusieurs » ; et cela malgré et grâce à l'intrusion des cinéastes dans leur plan, « auprès » de leurs proches mais aussi – virtuellement parce que tout nous y invite – « auprès » de nous, spectateurs.

50 L'usage du mot « texte » s'inscrit dans la continuité de Roger Odin pour qui « il n'y a jamais transmission d'un texte d'un émetteur à un récepteur, mais un double processus de production textuelle : l'un dans l'espace de la réalisation et l'autre dans l'espace de la lecture [des films] », R. Odin (2000), p. 10.

51 M. Robert, citée par J.-L. Lioult (2008), ouvr. cité, p. 55.

52 Je fais ici référence au film *Tableau avec chute* de Claudio Pazienza (1998).

53 Notamment *Summer Camp* (2015), *Les anges* (2017), *Tonnerres* (2022).

54 J.-L. Nancy (1982), ouvr. cité, p. 30.

55 Ibid.

56 « Chiller » est défini dans le dictionnaire collaboratif du français parlé par « s'amuser » ou « flâner en compagnie d'amis ». L'accent est mis sur le déroulement du moment passé ensemble plutôt que sur le résultat. [Laparlure.com](https://laparlure.com)

57 Je parle par commodité de « cinéma » même si ses films sont montrés dans des galeries et des musées.

58 M. Froger, ouvr. cité, p. 129.

59 Cela n'est pas sans rappeler les mots d'Adriana Cavarero avec qui nous débutions cette analyse lorsqu'elle rappelle à propos de la simple émission vocale destinée à l'oreille d'autrui qu'il ne s'agit pas d'un « trésor inaccessible », ni d'un « noyau secret du moi » mais « plutôt d'une vitalité profonde de l'être unique qui prend plaisir à se révéler à travers l'émission de la voix ». A. Cavarero, ouvr. cité, p. 4.

60 J.-L. Nancy (1996), ouvr. cité, p. 19-20.

61 J.-L. Nancy (1982), ouvr. cité, p. 32.

62 Ibid., p. 33.

63 J.-M. Schaeffer, ouvr. cité.

64 Ibid. 59 Cela n'est pas sans rappeler les mots d'Adriana Cavarero avec qui nous débutions cette analyse lorsqu'elle rappelle à propos de la simple émission vocale destinée à l'oreille d'autrui qu'il ne s'agit pas d'un « trésor inaccessible », ni d'un « noyau secret du moi » mais « plutôt d'une vitalité profonde de l'être unique qui prend plaisir à se révéler à travers l'émission de la voix ». A. Cavarero, ouvr. cité, p. 4.

60 J.-L. Nancy (1996), ouvr. cité, p. 19-20.

61 J.-L. Nancy (1982), ouvr. cité, p. 32.

62 Ibid., p. 33.

63 J.-M. Schaeffer, ouvr. cité.

64 Ibid.

65 J.-L. Nancy (1996), ouvr. cité, p. 21.

66 Lola González citée dans « Lola González, vidéaste : “Mon travail est un prétexte pour ne pas être seule” » de Roxana Azimi, *Le Monde*, 31 janvier 2022.

67 F. Casetti, « Les yeux dans les yeux », 1983, p. 79.

68 Ibid.

69 Ibid.

70 Dans le prolongement de cette analyse du cadre cinématographique comme lieu performatif de vie, il est intéressant de noter que Lola González et son compagnon, le documentariste Malak Maatoug, ont réhabilité en 2022 un ancien cinéma des années 1950 pour en faire un lieu d'accueil collaboratif nommé La Maison dans laquelle.