

Andrea Cinel

“Through cinema
we can discuss
everything, achieve
everything.”

Reflections
on the work of Gabriela Löffel

on page 47

«Avec le cinéma
on parle
de tout, on
arrive à tout».

Quelques réflexions
autour du travail de Gabriela Löffel

Depuis plus de dix ans, Gabriela Löffel construit une œuvre audiovisuelle qui interroge le réel et ses paradoxes. Dans ses installations, elle confronte les spectateurs à des problématiques telles que la représentation de la violence, la banalisation de la guerre, ou encore, la manipulation des discours à des fins économicopolitiques. Löffel s'intéresse aux situations où la réalité côtoie la fiction et, en manipulant les codes et les techniques du cinéma, elle met en abîme les contradictions de notre société. Toujours critique, sans pour autant se limiter à une lecture politique univoque, son œuvre fragmente les strates narratives et multiplie les références afin de créer des espaces de réflexion. En ce sens, les installations *Offscreen* (2013)^{→S.2–23} et *Setting* (2011)^{→S.24–39} exemplifient toute la complexité et l'engagement de sa démarche.

Setting nous enveloppe dans un environnement spatio-temporel: la double projection alterne l'absence d'images – le noir – à des séquences dans lesquelles le bruiteur professionnel Daniel Hug produit des sons grâce à une pluralité de techniques et d'objets. Une constellation de haut-parleurs émet ces sons façonnés par le bruiteur ou des paysages sonores; au centre de l'installation, il y a un haut-parleur, mais surtout une voix qui retrace l'expérience d'une figurante.

Nous ne sommes pas ici sur le plateau d'un film, mais nous sommes plongés en Bavière, dans le plus grand camp militaire américain hors des Etats-Unis où les soldats s'entraînent avant de partir en Irak ou en Afghanistan. Inauguré en 1910, le site de Grafenwöhr fut utilisé par l'Armée allemande jusqu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale. Après 1945, il devint un territoire américain, dont la position a joué un rôle stratégique durant la Guerre Froide. Aujourd'hui, ce camp est un lieu où des situations de conflit sont notamment scénarisées par des *civilians on the battlefield* – autrement dit, des figurants engagés pour jouer des civils arabes – afin de former les soldats au combat.

Après avoir interviewé cette figurante, l'artiste fait appel à une narratrice pour interpréter son témoignage. La narratrice nous relate son expérience dans le camp : selon le scénario, la figurante joue parfois le rôle d'une femme afghane ou irakienne, soit la situation est ordinaire, soit il est question de simuler une insurrection.

Cependant, au moment où les hélicoptères et chars entrent dans l'action, la peur devient tangible, presque réelle, même s'il s'agit d'une guerre fictive. Ces hélicoptères déclenchent quelque chose qui, à nos yeux, va au-delà de la réalité factuelle et qui concerne plutôt des souvenirs filmiques. Revenons un instant sur les premières séquences d'*Apocalypse Now* de Coppola, lorsque le bruit des moteurs des hélicoptères, et — métaphoriquement — le ventilateur, nous plongent dans la guerre délirante du Vietnam. De manière analogue, en reprenant le vocabulaire sonore des films de guerre, le bruiteur tisse une autre narration qui à la fois s'intègre au récit de la narratrice, et établit une dialectique entre ce que nous voyons et ce que nous entendons, entre l'expérience audiovisuelle et la mémoire cinématographique.

A contrario, le dispositif d'*Offscreen* se compose de trois projections et deux pistes audio : les haut-parleurs émettent une bande son abstraite qui dialogue avec les images, et un casque sans fil permet de se concentrer sur la voix du narrateur et de déambuler dans l'installation. Deux projections sur écran montrent successivement des décors d'intérieurs — comme le *green screen* ou la réplique d'un avion —, et d'extérieurs de cinéma — tels que la reconstruction de la Berlinerstrasse utilisée par Polanski dans *Le Pianiste*. Entre les deux écrans, une projection murale suit une équipe de cascadeurs qui répètent des séquences extrapolées du récit du narrateur.

Löffel se met à l'écoute d'un jeune Suisse qui, en 2011, participait à un voyage tout inclus en Afghanistan et en Iran : son voyage correspond à une nouvelle branche de l'industrie du tourisme, à savoir les vacances en zones de conflit. À nouveau, l'interprétation du narrateur ajoute un caractère fictionnel au témoignage et montre la puissance du *storytelling*. Accompagné par un guide et un garde du corps, ce voyageur découvre une curieuse réalité : dans des pays en guerre, il visite notamment le musée des mines antipersonnel, réside dans des hôtels extrêmement sécurisés, mais encore se rend dans les plus incroyables paysages que ces pays peuvent offrir. Toutefois, il y a un moment dans la narration où la réalité reprend le dessus face à son simulacre, et le récit devient histoire : notre voyageur se trouve à Bagram au moment où l'opération pour assassiner Ben Laden était lancée.

De la conception, en passant par la production, jusqu'à la réalisation de ces installations, Löffel utilise la procédure du doublage et la méthode de la fragmentation: du témoignage au récit, du son créé au son évoqué, ou encore, de l'enregistrement en prise directe à la mise en abîme de décors de cinéma, Löffel fragmente et redouble les points de vue, ainsi que les sources visuelles et sonores, afin de brouiller les pistes et d'activer le questionnement chez les spectateurs.

De la sorte, Löffel interroge à la fois une approche documentaire et fictionnelle, puisqu'elle part du témoignage direct pour engendrer ensuite un travail de montage et de scénarisation qui juxtapose les interprétations des narrateurs, mais également les images et les sons. À travers un *va-et-vient* constant entre l'expérience subjective et la compréhension universelle de la guerre, l'artiste nous montre comment le réel, la vérité et la fiction sont aujourd'hui des catégories difficilement discernables lorsque nous nous penchons sur la question des guerres actuelles et de leurs représentations. Entre la guerre – télévisée – du Vietnam et la guerre – *sans images* – du Golfe, l'artiste choisit de ne pas montrer les guerres du XXI^{ème} siècle, mais de les raconter de manière indirecte à travers les expériences du voyageur et de la figurante, grâce à la voix désincarnée – la *voix-off* – de narrateurs. Ce refus questionne profondément la valeur des images des médias de masse, mais, de la sorte, Löffel critique également les aspects idéologiques et économiques inhérents à leur production.

Cette façon oblique et politique de représenter la guerre nous rappelle les installations *Raw Footage* (2006) d'Aernout Mik, ou *Serious Games* (2009–2010) d'Harun Farocki. Le premier récupère des images de la guerre en ex-Yougoslavie que les médias n'ont pas diffusées: de cette manière, Mik montre comment des situations d'une extrême gravité s'entrelacent aux *temps faibles* du quotidien, et critique la spectacularisation de la guerre. Dans *Serious Games*, Farocki s'intéresse quant à lui aux nouvelles technologies utilisées pour entraîner les soldats au combat: comme les jeux vidéos, ces dernières façonnent la réalité à travers des modèles numériques. Dans sa démarche, Löffel évite toute spectacularisation et analyse les dispositifs qui préparent à la guerre. Ainsi, elle dévoile comment la perception de la guerre naît aujourd'hui de la fiction: entre ceux

qui croient à l'objectivité des prises de vue et ceux qui voient toute image comme une *mise en scène*, elle choisit de filmer des séquences abstraites qui tissent des liens avec l'univers cinématographique.

À cet égard, sur le site de Grafenwöhr, les *civilians on the battlefield* sont littéralement les *intermittents d'un spectacle* qui se développe à la suite d'un scénario, et qui est proche d'un blockbuster américain. Ce peuple fictif symbolise parfaitement l'idée de «peuples exposés, peuples figurants», puisqu'il représente métonymiquement les peuples arabes victimes des interventions armées étrangères. En effet, comme le remarque Didi-Huberman, les peuples sont aujourd'hui *sur-exposés* — par l'envoûtante spectacularisation et l'attention des médias — et *sous-exposés* à cause d'une censure guidée par les mêmes médias : selon nous, *Setting* rappelle précisément que «la sous-exposition nous prive des moyens pour voir, tout simplement, ce dont il pourrait être question»¹. D'une manière opposée, dans *Offscreen*, le voyage révèle la *disneyisation* du monde contemporain, la marchandisation et la théâtralisation de tout secteur économique. Tout comme Alice qui s'ennuie auprès de sa sœur qui lit un livre *sans images ni dialogues*, le jeune Suisse recherche l'aventure et ne distingue plus le monde réel et l'absurde: son voyage est finalement une sorte d'expérience filmique dans laquelle les iraniens et les afghans qu'il rencontre sont des figurants.

Néanmoins, le rapport de Löffel au cinéma ne s'arrête pas là. Les deux installations reprennent des éléments propres à l'univers hollywoodien tels que le studio et les décors. Elles se nourrissent également du travail des techniciens qui participent aux films, et font de ces dernières des véritables œuvres collectives. À cet égard, les décors de Babelsberg Studio nous font voyager dans des époques et des lieux qui nous sont familiers grâce aux grandes productions américaines. La Berlinerstrasse révèle littéralement que le cinéma est une question de façade. En même temps, les décors d'intérieurs nous plongent dans une réflexion autour des moyens et techniques de production cinématographique: le *green screen* constitue le non-lieu par excellence dans lequel tous les mondes sont possibles et peuvent exister. A contrario, la réplique de l'avion interroge les clichés et l'homogénéité des scénarios cinématographiques. De plus, le bruiteur

¹ Georges Didi-Huberman, *Peuples exposés, peuples figurants. L'Oeil de l'histoire* 4, 2012, p. 15.

dans *Setting* met en abîme le pacte fictionnel vécu au cinéma, qui considère comme véridiques les sons accompagnant les images sur l'écran. De la même manière, les cascadeurs dans *Offscreen* répètent des scènes extrapolées du récit du jeune Suisse, dans une scénographie minimaliste et imagée grâce aux boîtes en carton qui peuvent représenter toutes sortes d'objets.

En dernière instance, il y a encore les techniques cinématographiques employées, puisque l'artiste alterne longs travellings et séquences courtes, vues d'ensemble et zooms sur des détails, plans fixes et contrechamps: le tout est rythmé par le montage qui – comme le disait Coppola – est la véritable essence du cinéma. Cependant, chez Löffel, il ne faut pas s'arrêter au montage visuel, car le montage sonore exerce probablement un rôle encore plus important. À proprement parler, même s'ils se présentent comme tels, dans ces installations, les bruits et les musiques originels ne sont jamais accessoires ou utilisés comme des remplissages, mais sont plutôt des compositions qui dialoguent constamment avec les voix des narrateurs et les images sur les écrans, ou encore, des sources pour multiplier les strates de la narration et de la critique.

Pro Helvetia
Fondation suisse pour la culture
Swiss Arts Council

Collection
Cahiers d'Artistes
2015

Gabriela Löffel

Andrea
Cinel

Edizioni
Periferia