

Le besoin de quotidien : unusual Red cardigan de John Smith

« *I'm counting all the possibilities
For dancing on this lazy afternoon.* »
David Byrne & Brian Eno, *My Big Nurse*, 2008.

¶ Parmi les cinéastes-dialecticiens, d'Eisenstein à Godard, de Murnau à Eustache, on pourrait aisément compter un cinéaste expérimental britannique dont le nom est courant et omniprésent : John Smith. Pour ce cinéaste, la dialectique s'opère évidemment entre l'image et le son, mais aussi et surtout entre la fiction et la réalité, le grand et le petit, l'exceptionnel et le trivial, ou encore l'histoire et la vie quotidienne qui, perçue comme un petit rien, disparaîtra dans l'élaboration de l'histoire officielle. Dans sa récente série *Hotel Diaries* (2001-2007), John Smith oppose de façon simple et subtile ces deux choses incompatibles et entremêle son monologue balbutiant d'une réflexion sur des guerres en cours. Pour le voir, il suffit de regarder son premier épisode, *Frozen War* (2001), où le cinéaste, en pleine nuit dans une chambre d'hôtel, juxtapose la description des meubles et le commentaire off autour d'une image télévisée qui, s'arrêtant par accident à 1 h 41 du matin, rapporte le bombardement par les Américains et les Britanniques de l'Afghanistan. Afin d'introduire l'historicité dans son œuvre, John Smith persiste tout de même à ne pas s'éloigner de l'un des sujets auxquels il s'attache depuis ses premiers films, le quotidien, c'est-à-dire, pour parler comme Blanchot, « ce qu'il y a de plus difficile à découvrir » (1).

Du 6 octobre au 26 novembre 2011, à la galerie PEER de Londres, John Smith a monté sa nouvelle exposition individuelle, *unusual Red cardigan*, en revenant à son emblématique *The Girl Chewing Gum* (1976) et en le développant dans une autre dimension. Dispositif simpliste, ready-made filmique, *The Girl Chewing Gum* travaille sur le quotidien : l'artiste londonien installe une caméra dans la rue et enregistre en plan-séquence les passants, pendant une dizaine de minutes. À l'image de la rue s'ajoute la voix off masculine qui dirige les passants (lorsqu'elle dit : « Dépêchez-vous, par ici et puis à gauche », on voit un homme se mettre à courir vers la caméra et tourner à gauche). Cependant, au fur et à mesure, le directeur acousmatique semble perdre sa capacité à diriger la séquence et cette direction d'acteurs se transformera en description de ce qu'on voit, voire en pure imagination du commentateur (en suivant un homme, celui-ci dit : « Ce jeune homme vient de braquer la poste. Il s'efforce de passer inaperçu. Il essaie de rester calme, mais sa main transpire sur le revolver qu'il serre encore plus fort dans sa poche... »).

John Smith part du quotidien pour à la fois déclencher une fiction et dévoiler cette opération illusoire. Bien qu'au début la voix off précède évidemment ce que l'on voit, il va de soi que le réalisateur conçoit *a posteriori* cette direction-commande. La voix impérative est née de la description attentive de ce qui se passe sous les yeux. John Smith porte son regard sur les gens, les gestes, les voitures, l'horloge, les oiseaux, tous fugaces et tous inaperçus. Le commentaire juste antérieur aux actions amène le spectateur à s'intéresser à tout ce qui arrive dans les plans, même des « micro-événements ».

Avec ce court-métrage, John Smith s'inscrit donc tant dans l'école britannique du cinéma structurel-matérialiste – comme ses camarades du London Film-Makers' Co-op (Malcome LeGrice, Peter Gidal ou Lis Rhodes) –, que dans la lignée critique ouverte, dans les années soixante, en France, par Henri Lefebvre, Roland Barthes, Michel de Certeau ou Georges Perec (2). Ce qu'aborde ici le cinéaste, c'est le fameux tourment inhérent à l'œuvre perecquienne : « Ce qui se passe vraiment, se demande Perec, ce que nous vivons, le reste, tout le reste, où est-il ? Ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel, comment en rendre compte, comment l'interroger, comment le décrire ? » (3). John Smith, pour ainsi dire, serait un Perec du cinéma, un Perec de Londres, aussi bien avec son

RECHERCHE

 Recherche

DERNIERS ARTICLES PARUS

#3 Le monde arabe en révolution(s)

La Blancheur – Synthèse I

Le besoin de quotidien : unusual Red cardigan de John Smith

Plus Belle La Vie – une France multicolore et multiculturelle ?

Le besoin de réel

esprit ludique qu'avec sa sensibilité à l'« infra-ordinaire ». Tandis qu'il prête l'oreille à ce « bruit de fond », le cinéaste charge son film d'une double description – description mécanique et humaine, objective et subjective, visuelle et verbale. En réduisant les puissances du cinéma à la description, il réalise un film, à peu près avec le même geste de l'auteur de *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (1975) qui s'installe dans un café de la place Saint-Sulpice, essayant de regarder, énumérer et décrire tout ce qu'il voit.

Mais pourquoi maintenant *The Girl Chewing Gum* ? Qui attire l'attention du cinéaste, en 2011, à son petit film de 1976 ? John Smith explique lui-même le point de départ de ce projet : « En février, l'an dernier, j'ai reçu une Google Alert qui me disait qu'une compilation de cassettes vidéo de mes films était à vendre sur eBay... » (4). Rencontre inattendue avec soi-même à travers un inconnu, cette expérience le conduit à se lancer dans une enquête tant sur ce vendeur que sur la présence de lui-même dans l'univers virtuel. Son investigation se conclut par l'exposition pour laquelle il réalise d'abord une sorte de remake de son *The Girl Chewing Gum : The Man Phoning Mum* (1976-2011). Il choisit de tourner au même endroit que *The Girl Chewing Gum*, mais cette fois-ci en numérique, en couleur, sans voix off. Ces deux images étant superposées et projetées sur l'écran, un interstice temporel de trente-cinq ans est mis en jeu. Toutefois, au cours de ces trente-cinq années, quelque chose a changé, et pas seulement l'environnement du lieu en question.

Cette petite exposition, qui présente une nouvelle pièce vidéographique ainsi que des installations empreintes de quotidienneté, se compose de deux salles. En sortant de la salle de projection obscure dont les murs sont peints en noir, on entre dans l'autre salle bien éclairée aux murs blancs. Ici, John Smith expose les articles qu'il a achetés auprès du vendeur de ses films : le fameux cardigan rouge à l'état neuf (en référence au titre de l'exposition), un sac à main et un sac à dos. Mais on peut aussi voir une autre installation. L'artiste a entassé des laptops connectés à l'Internet, dont les moniteurs montrent les hommages à *The Girl Chewing Gum* (5), hommages rendus par des amateurs qui apparaissent en ligne au cours de ces dernières années. Au-delà de l'intention originelle de l'auteur, partout dans le monde, chacun tente de filmer les passants dans la rue et de les décrire à sa guise.

Cela met à jour une potentialité du film, et le fait que l'une des problématiques majeures du cinéma moderne, celle du emploi – emploi des images (found footage), du scénario (remake), des plans (clin d'œil, citation) – recouvre aussi le dispositif, comme c'est le cas de *Chronique d'une femme chinoise* (2007) de Wang Bing, qui est le emploi du dispositif de *Numéro zéro* (1971) de Jean Eustache (mais rappelons en passant qu'à en croire le réalisateur, *Numéro zéro* est déjà une tentative de emploi du dispositif des films Lumières). En contraste avec l'espace noir, le blanc des murs me rappelle d'une certaine manière les quelques pages finales de *Je me souviens*, laissées blanches à la demande de l'auteur, afin que « le lecteur [puisse] noter [ses] "Je me souviens" » (6). En tant que dispositif recyclable, *The Girl Chewing Gum* de John Smith occupe une place unique dans l'histoire du cinéma. Les installations libèrent et matérialisent le potentiel d'un cinéma, qui pousse un grand nombre de personnes à essayer de faire un film partant du même principe. Un cinéma séminal, un cinéma disséminé dans la vie quotidienne, un cinéma de tout le monde.

Kentaro Sudoh

(1) Maurice Blanchot, « La parole quotidienne » (1962), in *Entretien infini*, Gallimard, 1969, p. 355.

(2) Sur cette problématique, je renvoie à Michael Sheringham, *Everyday Life: Theories And Practices From Surrealism To The Present*, Oxford University Press, 2006. Je renvoie aussi à l'entretien, qui pourrait servir de belle introduction à ce livre magistral, entre Dominique Rabaté et Michael Sheringham paru dans *Europe*, n° 993/994, janvier-février 2012, pp. 52-61, où il est annoncé que la traduction française de l'ouvrage de Sheringham est en cours chez Presses Universitaires de France.

(3) Georges Perec, « Approches de quoi ? » (1973), in *L'Infra-ordinaire*, Seuil, 1989, p. 11.

(4) Cf. la présentation par la galerie PEER:
<http://www.peeruk.org/projects/smith/JohnSmith.html>.

(5) On verra par exemple *The Man Wearing Shorts*, *The Slow-moving Lady*.

(6) Georges Perec, *Je me souviens* (1978), Fayard, 2010, p. 147.