

Détournement de genres et comédie expérimentale : le travail de John Smith

ÉMILIE BUJÈS Commençons par évoquer vos premiers films et le contexte dans lequel vous travailliez à l'époque. J'aimerais que vous nous parliez d'une part de votre collaboration avec la London Filmmakers Co-op¹ et des rapports que vous entreteniez avec elle, et d'autre part des influences, notamment américaines, qui vous ont marqué.

JOHN SMITH Je n'avais vu que très peu de films avant de commencer en 1974 mes études de troisième cycle au Royal College of Arts à Londres, pendant lesquelles j'ai réalisé *Associations* et *The Girl Chewing Gum*. J'étais autant marqué par les réalisateurs américains que par les britanniques. Comme vous le savez sans doute, une grande partie des œuvres produites à cette époque en Grande-Bretagne étaient extrêmement sèches et formelles, et même si j'appréciais ces travaux, je m'intéressais aussi beaucoup au langage, au récit et à la puissance des mots. J'ai vu quelques films produits en Amérique du Nord, en particulier *Wavelength* de Michael Snow, dont j'ai beaucoup aimé le mélange des genres, les allers retours entre abstraction et figuration, les ruptures narratives. Plus tard, j'ai vu de nombreux autres films américains dont je me suis senti proche, comme *Bleu Shut* de Robert Nelson ou (*nostalgia*) d'Hollis Frampton, que beaucoup de gens rapprochent de mon travail, et notamment de *The Girl Chewing Gum*.

ÉMILIE BUJÈS Vous cherchiez donc délibérément à aller au-delà du cinéma structurel, en n'hésitant pas à vous approprier certains de ses principes pour poursuivre votre propre exploration.

JOHN SMITH Je n'avais pas le choix ; la plupart de mes amis à cette époque

n'étaient ni des artistes ni des cinéastes, et je voulais réaliser des œuvres qui puissent apporter quelque chose à des gens qui n'avaient qu'une vague idée de ce qu'était le cinéma expérimental. Même s'ils n'en décryptaient pas tous les niveaux d'interprétation, je voulais rendre les choses plus accessibles. Ce qui est assez drôle, c'est qu'après avoir fait des films comme *The Girl Chewing Gum* ou *Associations*, j'ai produit quelques œuvres formelles parfaitement austères. C'est alors que j'ai vécu une expérience très étrange : un grand festival international du film expérimental se tenait à Londres en 1979, et comme j'y présentais un film, j'avais eu droit à un laissez-passer permettant d'assister à toutes les projections. Mais au bout de quelques jours, j'ai commencé à être vraiment en rogne. Je me suis dit : "Mon dieu, pas encore un de ces foutus films structurels qui s'étirent des heures et des heures et sont fondés juste sur une seule idée formelle." Mon film *Blue Bathroom* fut projeté le dernier jour du festival et je fus surpris de constater que ma dernière œuvre m'irritait tout autant que tous les autres films que j'avais vus les jours précédents et qui m'avaient ennuyé. Ce fut une révélation qui m'amena à réorienter mon travail — avec *Shepherd's Delight* — et à réaliser des films plus complexes, avec une plus grande variété d'éléments, des films qui, tout en se situant aux antipodes des films grand public, reprenaient beaucoup de leurs conventions.

1. Parmi les membres fondateurs de la London Filmmakers' Co-operative créée en 1966 figuraient des personnalités telles que Bob Cobbing, Jeff Keen, Simon Hartog et Stephen Dwoskin. Cette coopérative entendait soutenir la production, la distribution et la promotion des pratiques cinématographiques expérimentales britanniques. Elle s'inspirait de la Filmmakers' Cooperative créée par Jonas Mekas à New York.

ÉMILIE BUJÈS Vous amorcez souvent vos films avec quelque chose qui est proche de vous très littéralement, et pourrait être considéré comme un élément documentaire, mais que vous entraînez ensuite sur un autre plan. Pouvez-vous expliquer comment se déroule votre processus d'écriture ?

JOHN SMITH C'est en général un processus très graduel. Les films qui comportent un important élément écrit, comme *The Black Tower*, *Slow Glass* ou *Shepherd's Delight* ont généralement un développement quasi organique et mettent beaucoup de temps à aboutir, souvent plusieurs années. L'écriture en général commence à évoluer une fois que le tournage a commencé. Pour *The Black Tower*, j'avais déménagé au début des années 1980 et, de ma nouvelle maison, avais découvert cette tour qui se dressait au-delà du jardin. Au début, l'intérêt que je lui portais était purement esthétique et visuel, car le sommet étrangement non réfléchissant de la tour faisait penser à un trou découpé dans le ciel et la forme de ce trou changeait en fonction de l'endroit d'où vous l'observiez. Un jour j'ai demandé à mon voisin, que je ne connaissais pas encore mais qui s'avéra par la suite être un personnage passablement excentrique, à quoi servait cette tour. Il m'assura qu'il s'agissait du pavillon psychiatrique de l'hôpital voisin pour personnes âgées, ce qui bien entendu était totalement faux. Mais je trouvais intéressant qu'il ait interprété le bâtiment de façon sinistre, comme je l'avais moi-même fait, et j'ai eu envie d'écrire quelque chose qui jouerait sur ce sentiment inquiétant.

ÉMILIE BUJÈS Le documentaire est donc fictionnalisé, jusqu'à devenir parfois abstrait, au travers du langage verbal et du langage filmique, et avec des techniques comme le cadrage, qui joue un rôle essentiel dans ce film...

JOHN SMITH Oui, absolument. Je veux produire des œuvres hybrides, mêlant de nombreux éléments différents qui, s'ils sont montés correctement,

établissent des liens entre des choses qui n'ont a priori aucun rapport entre elles. Avec *The Black Tower*, j'ai voulu expérimenter la puissance du récit à susciter chez le spectateur une immersion psychologique, et en même temps explorer une dimension complètement abstraite et construite, comme je le fais dans beaucoup de mes films. Le cadrage a donc une importance essentielle. Je me suis aussi intéressé au fait que pour parvenir à les contextualiser, les images en gros plan nécessitent d'autres sons et d'autres images, comme par exemple ces aplats de couleur qui par la suite s'avèrent être des objets. Mais l'abstraction ultime, naturellement, c'est l'écran noir : ce peut être le ciel d'une nuit sans étoiles, ou un gros plan du sommet de la tour par beau temps ; ces deux choses ont exactement le même aspect, et d'ailleurs, dans le film, l'image est parfois celle de la tour, et parfois non.

ÉMILIE BUJÈS Jusqu'au début des années 1990 vous filmiez sur pellicule, puis vous êtes passé à la vidéo. En quoi ce changement a-t-il affecté votre pratique (en ce qui concerne notamment les spécificités techniques de la pellicule, que vous avez souvent utilisées comme dispositifs narratifs) et pour quelle raison avez-vous pris cette décision à ce moment précis ?

JOHN SMITH La raison pour laquelle j'ai commencé à filmer sur pellicule est que dans les années 1970, si vous vouliez présenter des images en couleur esthétiquement satisfaisantes, vous n'aviez pas d'autres choix. La vidéo était un support totalement différent, et le seul matériel vidéo disponible pour les artistes au moment où j'ai commencé à faire du cinéma, c'était des caméras très lourdes, avec des magnétophones séparés, qui produisaient des images en noir et blanc de très mauvaise qualité. Mais au début des années 1990, la technologie vidéo a commencé à s'améliorer de façon spectaculaire et il est devenu possible d'obtenir des images de bonne qualité avec un matériel léger et bon marché.

Par ailleurs, en 1993–94, quand j’ai réalisé ma première vidéo *Home Suite*, d’une durée d’une heure et demie, le tournage de chaque partie ne m’a demandé qu’une journée, alors que mes films sur pellicule me prenaient de plus en plus de temps... J’ai été séduit par cette immédiateté, ainsi que par la possibilité de filmer les images et d’enregistrer le son simultanément. Cela permettait une spontanéité qu’il était impossible d’obtenir avec le film, et vers laquelle je suis retourné avec les *Hotel Diaries*. En outre, les films sur pellicule exigeaient des budgets de plus en plus importants, et je n’avais pas envie de passer mon temps à solliciter des financements. Enfin, en tant qu’enseignant, il me paraissait important de faire comprendre à mes étudiants qu’il était inutile de posséder une fortune pour faire un film, la chose la plus importante étant d’avoir une bonne idée. Lorsque la vidéo numérique est apparue, et plus particulièrement le logiciel de montage “Final Cut Pro”, j’ai été très intéressé par les possibilités que cette technologie offrait — un grand nombre des idées que l’on trouve dans mes œuvres sont issues de nouvelles possibilités technologiques — et par le fait que je pouvais tout réaliser moi-même chez moi. *Lost Sound* a été la première vidéo dans laquelle j’ai tiré parti de la technologie ; j’y accélère par exemple la vitesse de défilement, j’inverse le déroulement de l’action, ou bien je retourne l’image. Tout cela était difficile à obtenir avec de la pellicule, il vous fallait presque obligatoirement passer par un laboratoire.

ÉMILIE BUJÈS Votre nouvelle œuvre, *White Hole*, résulte-t-elle d’une certaine façon de ces nouvelles possibilités technologiques ?

JOHN SMITH Oui, c’est encore un exemple de manipulation qu’il est très facile de réaliser avec un ordinateur. C’est le premier film où je zoome sur une image fixe sur un ordinateur. Elle est extraite d’une banque d’images sur internet.

ÉMILIE BUJÈS Plusieurs de vos films comportent un aspect ethnographique qui se trouve fortement accentué par le fait que vous utilisez de façon récurrente votre environnement immédiat comme décor ou comme sujet. Est-ce que votre intérêt pour cet environnement a évolué avec le temps — au fil des métamorphoses dont il est l’objet — devenant progressivement plus politique et vous amenant dans une certaine mesure à réaliser certaines œuvres récentes comme les *Hotel Diaries* ?

JOHN SMITH La plupart de mes œuvres sont issues d’une expérience personnelle. Je considère que d’un point de vue formel, toute mon œuvre est politique, mais elle est sans aucun doute devenue plus ouvertement politique depuis quelques années, car les événements politiques ont directement influencé ma propre vie, notamment du fait que ma maison ait été démolie pour permettre la construction d’une nouvelle autoroute, comme je le raconte dans *Blight* et dans *Home Suite*. À une plus large échelle, les vidéos des *Hotel Diaries* ont été tournées en réaction directe aux invasions anglo-américaines de l’Irak puis de l’Afghanistan, opérations que je désapprouve totalement. Depuis le 11-Septembre, les événements au Moyen-Orient et en Afghanistan ont fortement affecté les attitudes et les événements en Grande-Bretagne, et donc la politique internationale joue dans mon expérience quotidienne un rôle important, plus important qu’il ne l’a jamais été au XX^e siècle.

ÉMILIE BUJÈS La dimension personnelle récurrente de votre travail est étroitement liée à un autre élément crucial, à savoir l’humour, au point que le spectateur peut avoir l’impression de regarder un faux film à la première personne ou d’avoir affaire à un narrateur fictif. Mais l’humour est aussi ce qui vous permet de saboter la structure très autoritaire que vous construisez...

JOHN SMITH J’espère que mes films ne sont pas didactiques et je crois,

particulièrement avec les *Hotel Diaries*, que je ne cherche pas à donner la moindre leçon à quiconque parce que je n'ai rien à dire de spécial. Mes opinions politiques sont tout à fait prévisibles au bout d'environ trois minutes. Quelqu'un m'a demandé un jour qui était le personnage de mes films. Eh bien, en fait, c'est moi, mais il est exact que j'essaie de saper ma propre autorité, souvent au moyen de l'humour. Dans *Shepherd's Delight*, par exemple, je remets en cause le statut d'auteur et l'authenticité de ce qui est raconté. C'est pourquoi je raconte des histoires vraies, mais d'une façon qui les rend difficiles à croire. Le problème est que parfois les gens finissent par penser que je les ai inventées, comme par exemple celle de *unusual Red cardigan*, qui est en fait rigoureusement authentique.

ÉMILIE BUJÈS Dans votre exposition à La Galerie intitulée "Le Baiser", les objets que vous mettez en scène depuis des années dans vos films jouent une nouvelle fois un rôle absolument essentiel, mais ils sont aussi physiquement présents dans l'espace de l'exposition...

JOHN SMITH J'ai l'impression que les objets présents dans mes films récents sont plus intimes, qu'ils sont imprégnés d'une histoire personnelle. À La Galerie, j'ai pensé qu'il serait intéressant d'exposer dans une vitrine quelques-uns de ces objets afin de les présenter aux visiteurs. Ceux qui ne connaissent pas mes films se diront sans doute "Qu'est-ce que ces objets viennent faire ici ?" Ils prennent de l'importance par la façon dont ils sont exposés. Je m'intéresse beaucoup au langage : comment nous agrégeons des lettres pour faire des mots, comment nous rapprochons des mots pour faire des phrases, des plans pour produire des "phrases" cinématographiques, mais également la façon dont, quand nous alignons des objets les uns à côté des autres, ils deviennent comme les mots d'une phrase et, ensemble, semblent vouloir dire quelque chose. Quand vous

disposez des choses avec soin, de façon en quelque sorte scientifique, cela peut impliquer qu'elles ont un certain lien entre elles, qu'il y a là une logique.

ÉMILIE BUJÈS *The Girl Chewing Gum*, une de vos œuvres séminales, a été très abondamment présentée et commentée ; cela provoque-t-il chez vous un sentiment de lassitude ? Quel rapport entretenez-vous aujourd'hui avec ce film et en quoi la façon dont il est accueilli a-t-elle évolué avec le temps ?

JOHN SMITH Je pense toujours qu'il présente un intérêt considérable, mais parfois je suis un peu agacé quand je rencontre quelqu'un qui me dit : "Ah, c'est vous qui avez fait *The Girl Chewing Gum*, n'est-ce pas ? Est-ce que vous tournez toujours des films ?" Parce que j'ai quand même réalisé une cinquantaine de films après celui-là. Mais c'est de ma faute si ce film est si connu, parce qu'à vrai dire, au moment où je l'ai réalisé, presque personne ne s'y est intéressé. Comme de mon côté je le trouvais plutôt pas mal, j'ai continué à le montrer. Et quand je fais une conférence pour présenter mon travail aux gens, il m'arrive souvent de le projeter pour pouvoir discuter de l'illusion cinématographique et, surtout, de la façon dont le pouvoir du langage peut déterminer la manière dont nous lisons les images — un thème qui revient dans probablement la moitié des films que j'ai faits depuis celui-ci. Quand j'ai réalisé ce film, je n'ai pas du tout pensé au passage du temps. J'ai simplement voulu filmer une rue ordinaire du moment présent, et j'étais loin de me douter que cela pouvait devenir une sorte de document historique. Mais par la suite bien entendu, j'ai réalisé que c'est sans doute le plan le plus long de passants dans une rue d'East London qui ait été tourné dans les années 1970. Si l'on oublie la bande sonore, il présente un grand intérêt ethnographique, ce qui à l'époque n'était évidemment pas du tout le but recherché. Je n'aurais jamais pensé

que ce film serait encore projeté régulièrement près de quarante ans plus tard.

ÉMILIE BUJÈS Dans votre récent film *Dad's Stick*, vous délaissez votre ton humoristique habituel et, au contraire, avez recours à différentes stratégies pour évoquer un moment manifestement douloureux. Pourriez-vous nous expliquer de quelle manière vous avez travaillé sur ce film ?

JOHN SMITH Dans *Dad's Stick*, pour en revenir à la question du langage, l'une des choses très importantes pour moi est l'utilisation de titres plutôt que de ma propre voix en off comme je le fais habituellement. Le fait que dans un titre on puisse dire quelque chose d'éventuellement très émotionnel, sans que cela s'accompagne de la moindre intonation, m'intéresse beaucoup. Il y a dans le film des choses que je n'aurais jamais dites en voix off parce qu'elles auraient été émotionnellement trop lourdes. Je me souviens particulièrement de ces titres qui disent : "Papa me frappait avec un bout de corde à linge en plastique qu'il cachait derrière le téléviseur. Cela n'arrivait pas souvent. Il détestait devoir le faire." De mon point de vue cette phrase : "Il détestait devoir le faire" peut être aussi bien factuelle qu'ironique, voire même humoristique — il n'y a aucune inflexion orale indiquant de quelle manière elle doit être comprise. J'étais intéressé par la possibilité de jouer avec le fait que le film est très chargé psychologiquement mais qu'il instaure aussi une distance, une certaine froideur grâce à l'utilisation des titres. Mais en même temps, c'est en tout cas ce que j'espère, il exprime par la chanson qu'on entend sur la bande son, une immédiateté et une intimité qui d'une certaine façon, l'humanisent. Il y a donc une tension entre la manipulation formelle et l'élément humain, et c'est là une interaction que l'on retrouve dans une bonne partie de mon travail.

Traduit de l'anglais : Gilles Berton

Émilie Bujès est commissaire d'exposition indépendante et programmatrice pour "Visions du Réel", Festival international de cinéma Nyon (Suisse), ainsi que pour le Festival international du film de La Roche-sur-Yon (France). De 2010 à 2014, elle a été commissaire d'exposition au Centre d'Art Contemporain Genève.