

John Smith “Le Baiser” “The Kiss”

Saison 2014–2015 : <http://ou-la-persistence-des-images.net/00js116m-nlErl6seclactivellofficial&safe0isch.jpg>



27/09/14
— 13/12/14

Vue de l'atelier de John Smith, juin 2014
View of John Smith's studio, June 2014

La Galerie
centre d'art contemporain
de Noisy-le-Sec

<http://ou-la-persistence-des-images.net/00js116mnlErl6seclactivelofficial&safe0isch.jpg>

Cette nouvelle saison s'intéresse aux usages contemporains de l'image, à l'heure de leur circulation accélérée et de leur séparation rapide de toute source émettrice. Tentant d'en suivre le flux, la reproductibilité, les modes d'apparition, il s'agit de voir comment les images persistent et mutent lors leurs différents passages d'un support à un autre. À travers la question des usages, c'est aussi celle de la subjectivité des rapports aux images qui émerge. La permutation des rôles du producteur-émetteur et du consommateur-récepteur tend à redéfinir la répartition traditionnelle entre l'auteur et le spectateur sur le terrain de l'art. Dans la continuité de la saison précédente consacrée aux "formes des affects", il s'agira d'interroger la charge affective des images mais également la possibilité de les considérer comme de purs événements, dissociés de toute relation à un sujet, de toute intention comme de toute expérience de perception.

Le titre de cette saison, imprononçable dans son intégralité et assez encombrant, peut aussi se dire plus simplement : "ou-la-persistence-des-images" (bien que sa version complète contienne d'autres éléments). D'après sa notation, il s'agit de l'adresse internet d'une image. Seule, choisie au hasard parmi tant d'autres, elle ne représente qu'elle-même. Plus que telle ou telle image, ce titre est ainsi le support d'une image. Il indique donc trois choses à la fois : la persistance des images, une image particulière et un support matériel.

La Galerie ouvre cette saison avec la première exposition d'envergure en France du cinéaste britannique John Smith. Après avoir présenté la série des huit films *Hotel Diaries* (2001–07) en septembre 2013, "Le Baiser" réunit un ensemble de dix œuvres, historiques et récentes dont une inédite, au sein desquelles les limites entre documentaire et fiction, entre représentation et abstraction sont ténues. Prenant souvent sa source dans le quotidien de l'artiste qui passe sans transition de son lit à son quartier, son travail vidéo met en jeu l'aspect documentaire de ses images pour les faire glisser sur le terrain de la fiction.

Dès la fin des années 1970, John Smith intègre et met simultanément à distance l'approche structuraliste du cinéma expérimental britannique qui use de jeux réglés

<http://ou-la-persistence-des-images.net/00js116mnlErl6seclactivellofficial&safe0isch.jpg>

La Galerie's new season is focusing on contemporary image uses in an era of images' accelerating circulation and rapid disconnection from their points of origin. The aim in trying to monitor their flow, reproducibility and modes of visibility, is to see how images persist and mutate in the course of transition from one medium to another. This exploration of their uses also raises the issue of subjectivity in our relationships with them. Where art is concerned, permutation of the roles of producer-transmitter and consumer-receiver is tending to redefine the traditional division between author and spectator. In the wake of last season's spotlighting of "forms of affects", we shall be looking into not only images' affective charge, but also the possibility of considering them as pure events, independent of all relationship with a subject, all intentionality and all perceptual experience.

Cumbrous and unpronounceable in its totality, the season's title can be simplified down to "or-the-persistence-of-images" (although its full version does contain other elements). Its notation makes it look like the Internet address of an image; but in isolation, picked at random from among so many other possibilities, it stands for nothing but itself. More than a reference to any particular image, this title is the medium for an image. As such it points up three things at once: the persistence of images, a specific image and an actual physical medium.

La Galerie is launching the season with France's first major exhibition by British filmmaker John Smith. Following on the eight-film series *Hotel Diaries* (2001–07), shown in September 2013, "The Kiss" brings together ten recent and earlier works—one of them being shown for the first time—in which documentary and fiction, representation and abstraction are separated only by the most tenuous of boundaries. Often drawing on the artist's everyday existence, with jump-cuts from his bed to his neighbourhood, Smith's video work effects text-inflected shifts between the documentary aspect of his images and the terrain of fiction.

In the late 1970s Smith began simultaneously integrating and distancing the structuralist approach of experimental British cinema, whose recourse to set, repeated games

et répétés, mettant ainsi en évidence les propriétés matérielles du médium et minimisant le contenu narratif des films. Chez lui, forme et contenu ne sont pas dissociables et le plus souvent la fiction, l'improvisation, l'aléatoire déterminent la structure même de ses films dans une exploration à la fois joyeuse et conceptuelle du langage cinématographique. À leur tour, les évolutions technologiques qu'il ne cesse d'intégrer à son propre langage — film, vidéo, image extraite de banques d'images, logiciels de montage, etc. — déterminent la construction narrative de ses films.

Dans cette saison à La Galerie, John Smith fait donc figure de parrain auprès d'une génération qui a construit sa culture visuelle dans des usages obscurs d'images instables. Son travail réunit une multitude de pistes de recherches propices à ouvrir cette saison, pistes dont je dressais une liste non exhaustive dans mon mail d'invitation à l'artiste et sur lesquelles il revient dans un entretien mené par la curatrice et critique d'art Émilie Bujès pour ce journal :

- L'importance du contexte — le lieu du tournage, la vie quotidienne — qui confère une dimension autobiographique et ethnographique aux films et mêle les registres de l'intime et du politique dans une forme de microhistoire.

- L'interprétation fictionnelle de l'image documentaire.

- La position non héroïque de l'artiste et du réalisateur, en même temps que l'omniprésence de sa propre voix. L'artiste Lili Reynaud-Dewar décrit cette mise en scène de soi dans un texte pour ce journal.

- Les coïncidences et décalages entre l'image et le langage.

- La réflexion sur le médium et sa dimension matérielle.

- Le rôle du spectateur, tentant de relier activement ce qui est disjoint à l'écran.

- Enfin, la part d'humour qui traverse l'œuvre de Smith fait exploser l'édifice structurel de ses films et témoigne de son souci d'embarquer presque physiquement le spectateur dans son cheminement, sans jamais perdre de vue la dimension réflexive de son cinéma.

Le titre de l'exposition, "Le Baiser", est emprunté à l'une de ses vidéos. C'est également une invitation faite au spectateur à se plonger dans les salles sombres, isolées et dans lesquelles l'image projetée constitue le seul point lumineux, pour 116 minutes d'immersion.

Émilie Renard

emphasised the medium's material properties while playing down narrative content. For him form and content remain indissociable: most often fiction, improvisation and randomness determine the actual structure of his films and their concurrently lighthearted and conceptual exploration of cinematic language. In turn the technological developments he regularly incorporates into his own language—film, video, image bank material, editing software, etc.—determine the narrative construction of his films.

In this season at La Galerie, Smith stands revealed as godfather to a generation that has shaped its visual culture out of elusive uses of unstable images. His œuvre interweaves a host of exploratory strands that chime with the opening of the new season: my email invitation to him included a partial list which he draws on in this journal, in an interview with the curator and art critic Émilie Bujès:

- The importance of context—location, everyday life—and the way this gives the films an autobiographical, ethnographic dimension while mixing the private and the political in a kind of microhistory.

- The fictional interpretation of the documentary image.

- The unheroic role of the artist/director, combined with the omnipresence of his own voice. In her text in this journal artist Lili Reynaud-Dewar describes this approach to self-presentation.

- Coincidences and discrepancies between image and language.

- Ponderings on the medium and its material aspect.

- The role of the spectator in striving to bring coherence to the disjunctions on the screen.

- Lastly, the humour that pervades Smith's œuvre, fracturing the structure of his films and signalling his concern with taking the viewer on board almost physically, while never losing sight of the self-reflexive side of his cinema.

The exhibition title, “The Kiss”, is borrowed from one of Smith's videos. It is also an invitation to viewers to 116 minutes of immersion in dark, isolated spaces in which the projected image is the sole source of light.

Émilie Renard

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 Film-makers' Cooperative créée par Jonas Mekas à New York.

Genre Bending and Experimental Comedy: the work of John Smith

ÉMILIE BUJÈS I would like to start with your first films and the framework you were partaking in, on one side of course the London Filmmakers Co-op¹ and your relation to it, on the other hand perhaps there were some other influences as well, from the US in particular?

JOHN SMITH I never saw much work at all until I did my postgraduate course at the Royal College of Art which I started in 1974, where I made *Associations* and *The Girl Chewing Gum*. I was definitely impressed by the American as much as by the British filmmakers. As you probably know, much of the work that was being produced in Britain at that time was very dry and formal, and although I really liked that work, I was also really interested in language, narrative and the power of words. I saw some films from North America, in particular Michael Snow's *Wavelength*, and I really liked its mixing of genres and its shifts between abstraction and representational, narrative interruptions. Later, I saw quite a few other American films that I empathized with, like Robert Nelson's *Bleu Shut* and Hollis Frampton's (*nostalgia*), which a lot of people connect with my work and *The Girl Chewing Gum* in particular.

ÉMILIE BUJÈS So you were consciously willing to go beyond structuralist film, highjacking some of their rules in order to push your interest forward.

JOHN SMITH I certainly needed to; most of my friends at that time weren't artists or filmmakers and I wanted to make work which people who weren't familiar with experimental film would be able to get something from. They might not necessarily read all the layers but I wanted things to be

more accessible. Funnily enough, after making films like *The Girl Chewing Gum* and *Associations*, I made some very dry formal work. But I then had a very strange experience: there was a big international experimental film festival in London in 1979 and because I had a film there I had a free ticket to go and see everything. About half way through the festival I started to get really pissed off. I was thinking: "God, not another fucking structural film which goes on for hours and hours and is based on just one single formal idea". On the last day of the festival my own film *Blue Bathroom* was shown and I was surprised to find that my latest work irritated me as much as all the other films I had been getting annoyed with. It was a revelation that caused a shift in my work—with *Shepherd's Delight*—to making more complex films, with a greater variety of elements, which were still oppositional to mainstream film but at the same time used a lot of mainstream film conventions.

ÉMILIE BUJÈS You often start your films with something that is close to you—quite literally—and could be considered a documentary element, to then bring it somewhere else. Could you explain how the writing process takes place?

JOHN SMITH It is usually a very gradual process. The films that have a big writing component in them, like *The Black Tower*, *Slow Glass* and *Shepherd's Delight*, usually grow very organically and are made over a quite

1. The founding members of the London Filmmakers' Co-operative, formed in 1966, included figures such as Bob Cobbing, Jeff Keen, Simon Hartog and Stephen Dwoskin. It aimed to support the production, distribution and promotion of British experimental film practices, and was based on the Filmmakers' Cooperative founded by Jonas Mekas in 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.

long period of time, often several years. The writing usually starts to evolve after the filming has started. With *The Black Tower* I moved house in the early 1980s and could see the tower across the garden from the house. My initial interest in it was purely aesthetic and visual, because the strangely non-reflective black top of the tower looked like a hole cut out of the sky, and the shape of the hole changed when you saw it from different angles. But then I asked my next door neighbour, who I didn't know before and who ended up being quite an eccentric character, if he knew what that building was. And he said: "Yes. It is the psychiatric ward of the old people's hospital", which of course was a complete lie. But it was quite interesting that he had read it in a sinister way, as I had done myself, and I thought that I would like to write something that explored that sinister feeling.

ÉMILIE BUJÈS So the documentary is fictionalized, sometimes even becoming abstract, through verbal language and filmic language—with such tools as framing which plays here an essential role...

JOHN SMITH Yes, absolutely. I am interested in making hybrid work, which includes lots of different elements that, if edited successfully, brings completely unrelated things together. With *The Black Tower*, I was experimenting with the power of narrative to create some psychological immersion on the part of the viewer, and at the same time exploring a completely abstract and constructed dimension as well, as I do in quite a lot of my films. So the framing is very important, and what I was interested in is the fact is that the close-up images require other images or sounds to contextualize them, for example these flat color fields that are later revealed as objects. But the ultimate abstraction of course is the black screen: it could be the night time sky with no stars or it could be looking at the tower on a sunny day; both those

things would look exactly the same, and in fact in the film sometimes I am filming the tower, sometimes not.

ÉMILIE BUJÈS Until the beginning of the 1990's you have been filming on film stock, to then move on to video; how did this change affect your practice (also in regard to the technical specificities of film that you had been regularly using as narrative devices), and why did you make this decision at that moment?

JOHN SMITH The reason I first started working with film is that there wasn't really a choice in the 1970s if you wanted to make aesthetically pleasing colored images. Video was an absolutely different medium and what was available to artists when I first started making film was basically a heavy camera and separate tape recorder that produced very poor quality black and white images. But by the early 1990's video technology was starting to improve dramatically and it became possible to produce quite good quality images with cheap, lightweight equipment. Also, when I made *Home Suite*, my first video in 1993–94, which is one hour and half long, each part took me a day to make, whereas my films were taking longer and longer to produce... So I was interested in the immediacy, and in the fact that you could record images and spoken sound at the same time and be quite spontaneous, which is impossible to do on your own with film and which I came back to in the *Hotel Diaries*. Also, film was starting to require quite big budgets and I didn't want to be applying for funding all the time. As a teacher, it was important to me as well to make it clear to students that you don't need a fortune to make a film, the most important thing being to have a good idea.

When digital video came along, and especially "Final Cut Pro", I got interested in what that technology offered—a lot of the ideas in my work have been technology driven—and in the fact that I could do everything

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,

myself at home. The first video piece where I exploited the technology was *Lost Sound*, in which I am for example speeding up the action, reversing the action or flipping the image over. They were all things that were difficult to do with film and you would normally have to go to the laboratory.

ÉMILIE BUJÈS Does your new work *White Hole* relate to that new technological empowerment in some way?

JOHN SMITH Yes, it is another example of something that is very easy to do using a computer. It is the first piece I have made where I zoom in on a still image on a computer, a library image that I found on the internet.

ÉMILIE BUJÈS There is an ethnographic aspect in several of your films, strongly accentuated by the fact that your neighbourhood is a recurring setting or subject. Has this interest of yours evolved over time—alongside the metamorphosis of this very neighbourhood—becoming more political and perhaps to some extent leading to recent works like the *Hotel Diaries*?

JOHN SMITH Most of my work is triggered by personal experience. I consider all of my work to be political in a formal sense, but it has certainly become more overtly political in recent years, as political events have impacted more directly on my own life, firstly in relation to the demolition of my house in order to make way for a new motorway, as recorded in *Blight* and *Home Suite*. On a larger scale, the *Hotel Diaries* videos were a direct response to the US/British invasions of Afghanistan and Iraq, actions with which I fundamentally disagree. Since 9/11, events in the Middle East and Afghanistan have strongly affected attitudes and events at home too, so international politics are a bigger part of my everyday experience than they ever were in the 20th century.

ÉMILIE BUJÈS The recurring personal dimension of your work is interestingly tightly related to yet another crucial

element which is humor, to the extent that one might think of fake first-person films or a fictionalized self figure. Humor is also what allows you to undermine the very authoritarian structure you are building...

JOHN SMITH I hope that the films aren't didactic and I guess particularly with the *Hotel Diaries* I don't want to be lecturing anybody because I have nothing special to say. My political opinions become pretty predictable after about three minutes. Somebody said to me a while ago: "Who is the person in your film?" It is me really, but I do try to undermine my authority, often through humour.

In *Shepherd's Delight* for example I am questioning the author's status as well as the authenticity of what one is being told. So I deliberately tell true stories in ways that make them harder to believe. The problem is that sometimes people end up thinking that I made them up, for example with *unusual Red cardigan*, which is actually completely factual.

ÉMILIE BUJÈS In your exhibition at La Galerie—entitled "The Kiss"—objects, which have been represented for many years in your films, are not only playing once again a very essential role but also physically present in the exhibition space...

JOHN SMITH I guess that the objects in the recent works are more intimate, more loaded with a sense of personal history. At La Galerie I thought it would be an interesting experience for the viewer to see some of the objects that feature in the films displayed in a vitrine. If the viewer hasn't already seen the films the immediate reaction will be: "What the hell are these things?" The objects are given importance by the way they are displayed. I am very interested in language: how we put letters together to make words, how we put words together to make sentences, how we put shots together to make "sentences" in film, but also when we put objects together in a row, they become like words in a sentence,

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

implying some kind of collective meaning. When you arrange things neatly in a kind of scientific way, it somehow implies that there is a connection, a logic.

ÉMILIE BUJÈS *The Girl Chewing Gum* is seminal work of yours and has been abundantly presented; are you getting bored of it or how do you relate to it today, and how did its reception reshape over time?

JOHN SMITH I still think it is of considerable interest, but sometimes I get a bit irritated when I meet somebody who says: “You made the *Girl Chewing Gum*, didn’t you; do you still make films?” because I have made about fifty more films since then. But it’s my own fault that the film is so well-known, because when I first made it nobody was very interested in it. But I thought it was pretty good so I kept on showing it. And if I am doing a lecture screening to introduce people to my work, I still often show it in order to talk about cinematic illusion, and most importantly about how the power of the language can determine how we read images—which of course is something that recurred in probably half of my films since that point. When I made the film, it had nothing to do with time passing. I just wanted to film an ordinary street in the present day and I wasn’t thinking at all about that being any kind of historical record. And of course later on, I realized that maybe this is the longest shot of people walking in the street in East London that was made in the 1970s. Without the sound track it has quite a lot of ethnographic interest, which at the time wasn’t meant at all. I never imagined that this film would still be shown regularly nearly 40 years later.

ÉMILIE BUJÈS With your recent *Dad’s Stick* you are rather remote from your eminent humorous tone and on the contrary using different strategies to express an obviously painful moment; would you like to explain a little how you worked in that case?

JOHN SMITH In *Dad’s Stick*, coming back to the question of language, one of the things that is very important to me is the use of captions rather than my usual voice over. I am really interested in the fact that in the caption you can say something that maybe is quite emotive, but actually doesn’t have any expression to it. There are things in it I would never have done in a voice over, because it would just be too overwhelming emotionally. I was very interested for example in the part saying: “Dad used to beat me with a short piece of plastic washing line that he kept behind the television. It didn’t happen often. He hated having to do it”. To me that line “He hated having to do it” could be either factual or ironic, even humorous—there is no vocal expression to suggest how it should be interpreted. I was interested in playing with the fact that the film is psychologically very loaded but also creates a sort of cool distance through the use of captions. At the same time, it hopefully has an immediacy and an intimacy through the singing on the sound track that humanizes it in a sense. So there is this tension between formal manipulation and the human element, an interaction that is present in a lot of my work.

Freelance exhibition curator Émilie Bujès is also a programmer for the “Visions du Réel” International Film Festival in Nyon, Switzerland and La Roche-sur-Yon International Film Festival, France. From 2010 to 2014 she was exhibition curator at the Centre for Contemporary Art in Geneva.

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.

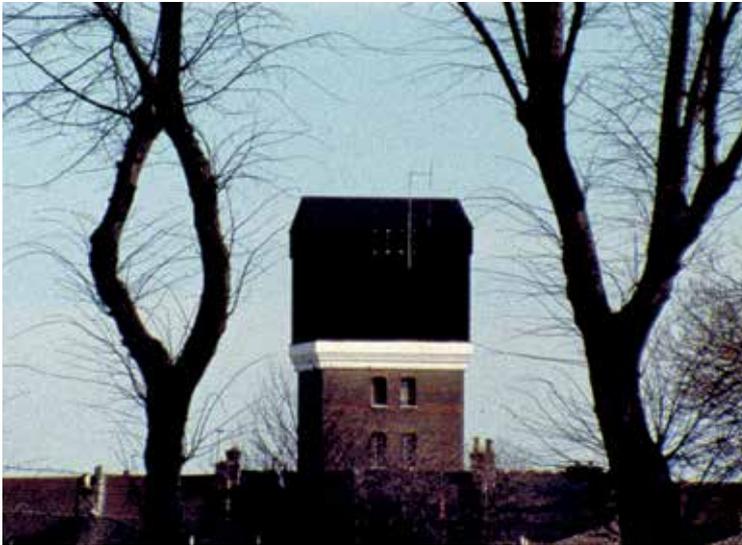
Traduit de l'anglais : Gilles Berton

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.



The Girl Chewing Gum, 1976

16 mm, noir et blanc, son, 12' [16mm, black and white, sound, 12']



The Black Tower 1985-87

16 mm, couleur, son, 24'
[16mm, colour, sound, 24']

The Girl Chewing Gum [La Fille chewing-gum]

“Dans *The Girl Chewing Gum*, une voix off semble diriger les mouvements des passants dans une rue londonienne animée. Les instructions qu'elle donne deviennent de plus en plus absurdes et fantaisistes, jusqu'à ce que le spectateur réalise que le supposé metteur en scène est fictif — bien que les images soient bien réelles; il ne fait en réalité que décrire — et non provoquer — les événements qui se déroulent devant lui. Smith a repris à son compte le ‘spectre du récit’ (aboli par le film structurel) afin de jouer le mot contre l'image, le hasard contre l'ordre. Incisif et direct, se prêtant à de multiples interprétations, mais aussi gravement et poétiquement hanté par le spectre indestructible du drame, le film annonce les scénarios plus élaborés que Smith réalisera par la suite.”

A. L. Rees, “John Smith”, in *A Directory of British Film & Video Artists*, John Libbey Publishing, 1996.

The Black Tower [La Tour noire]

“Dans *The Black Tower* nous pénétrons dans l'univers d'un homme hanté par une tour qui, croit-il, le suit dans ses pérégrinations à travers Londres. Si le caractère du principal protagoniste n'est révélé que par le récit d'une voix off qui nous accompagne du malaise à la dépression puis à une mort mystérieuse, les images, méticuleusement contrôlées et articulées, présentent une série d'énigmes codées en couleur, de plaisanteries et de calembours qui contraignent peu à peu le spectateur à s'impliquer dans cette énigme.”

Nik Houghton, “East-Enders”, *Independent Media*, printemps 1988.

The Girl Chewing Gum

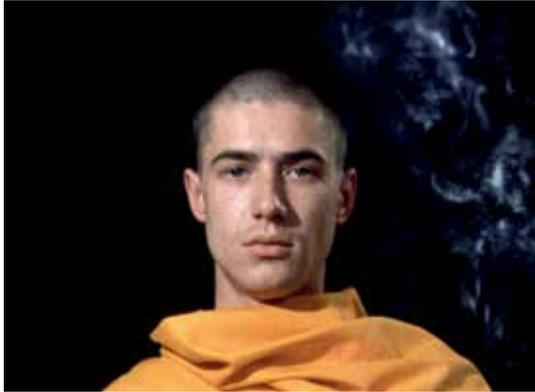
“In *The Girl Chewing Gum* a commanding voice-over appears to direct the action in a busy London street. As the instructions become more absurd and fantasised, we realize that the supposed director (not the shot) is fictional; he only describes—not prescribes—the events that take place before him. Smith embraced the ‘spectre of narrative’ (suppressed by structural film), to play word against picture and chance against order. Sharp and direct, the film anticipates the more elaborate scenarios to come; witty, many-layered, punning, but also seriously and poetically haunted by drama's ineradicable ghost.”

A. L. Rees, “John Smith”, in *A Directory of British Film & Video Artists*, John Libbey Publishing, 1996.

The Black Tower

“In *The Black Tower* we enter the world of a man haunted by a tower which, he believes, is following him around London. While the character of the central protagonist is indicated only by a narrative voice-over which takes us from unease to breakdown to mysterious death, the images, meticulously controlled and articulated, deliver a series of colour coded puzzles, jokes and puns which pull the viewer into a mind-teasing engagement.”

Nik Houghton, “East-Enders”, *Independent Media*, Spring 1988.



Om, 1986

16 mm, couleur, son, 4'
[16mm, colour, sound, 4']



Gargantuan, 1992

16 mm, couleur, son, 1'
[16mm, colour, sound, 1']

Om

“Ce film de quatre minutes se penche sur nos réactions aux stéréotypes — oraux, visuels et idéologiques. Smith signale ces stéréotypes au spectateur par un système d’associations qui manipule habilement le cheminement de nos attentes. La structure est d’une simplicité aussi éblouissante que trompeuse. Nous sommes emportés dans un parcours qui va d’un stéréotype concret à son exact contraire, tandis que les images se transforment et se juxtaposent pour renverser au final complètement notre interprétation de ce que nous voyons et entendons.” Gary Davis, *John Smith: Film and Video Works 1972–2002*, Picture This Moving Image/Watershed Media Centre, 2002.

Gargantuan [Gargantuesque]

“Un reptile gigantesque emplit le cadre tandis que Smith se met à chanter. Puis la caméra effectue un lent zoom arrière qui, dévoilant un peu plus la pièce et Smith lui-même, nous fait comprendre que ce reptile ‘gigantesque’ n’est en fait qu’un inoffensif triton. La puissance manipulatrice du script et du cadrage au cinéma et en vidéo est mise en lumière de façon à la fois évidente et ludique dans une séquence.” Helen Legg, “John Smith: Selected Works”, guide d’exposition, Ikon Gallery, Birmingham, 2006.

Om

“This four minute film explores our response to stereotypes-aural, visual and ideological. Smith signals these stereotypes to the viewer through a chiefly associational system, which deftly manipulates the path of our expectations. The structure is stunningly simple and deceptively subtle. We are taken on a journey from one concrete stereotype to its diametric opposite, as images transform and juxtapose to, ultimately, invert our interpretation of what we see and hear.” Gary Davis, *John Smith: Film and Video Works 1972–2002*, Picture This Moving Image/Watershed Media Centre, 2002.

Gargantuan

“A gigantic reptile fills the frame as Smith begins to sing. As he does this, the camera gradually zooms out to reveal more of the room and Smith himself, revealing the ‘gigantic’ reptile to be, in fact, a small newt. The manipulative power of script and framing in film and video is sharply yet playfully highlighted in a single shot.” Helen Legg, “John Smith: Selected Works”, exhibition guide, Ikon Gallery, Birmingham, 2006.

The Kiss, 1999

en collaboration avec Ian Bourn
16mm, couleur, son, 5'
[16mm, colour, sound, 5']



Lost Sound, 1998–2001

en collaboration avec Graeme Miller
Vidéo SD, couleur, son, 28' [SD video, colour, sound, 28']



The Kiss [Le Baiser]

“Un magnifique lys semble croître sous nos yeux et change progressivement de forme; l'espèce de respiration que l'on entend en fond sonore lui confère une présence presque humaine. Mais son et mouvement s'interrompent brusquement lorsqu'une plaque de verre, jusqu'alors invisible, se fend — nous donnant soudain l'impression que nous venons d'assister, selon les termes de Smith, au 'développement forcé d'une fleur de serre'. L'effet est non seulement iconoclaste au sens premier du terme — bris d'une image — mais incite le spectateur à s'interroger sur la part d'artifice que recèle aujourd'hui toute 'nature'.” Fred Camper, “Pushed to the Limit — Films and Videos by John Smith”, *Chicago Reader*, septembre 2001.

Lost Sound [Son perdu]

Lost Sound documente des fragments de bandes magnétiques trouvées dans les rues d'un quartier d'East London. Le son récupéré sur chaque bande est monté sur des images de l'endroit où elle a été trouvée. L'œuvre explore les potentialités du hasard et esquisse les portraits de lieux particuliers en établissant des connexions formelles, narratives et musicales entre des images et des sons liés par la découverte aléatoire des fragments de bandes. J.S.

The Kiss

“A particularly beautiful lily seems to grow before our eyes, gradually changing shape; what sounds like breathing on the soundtrack gives it an almost human presence. Suddenly the sound and movement stop as a glass plate, invisible until now, cracks—and it seems we've been watching, in Smith's words, 'the forced development of a hot-house flower'. The effect is not only iconoclastic in the word's original sense—image breaking—but causes the viewer to question the degree of artifice in all 'nature' today.” Fred Camper, “Pushed to the Limit— Films and Videos by John Smith”, *Chicago Reader*, September 2001.

Lost Sound

Lost Sound documents fragments of discarded audio-tape found on the streets of a small area of East London, combining the sound retrieved from each piece of tape with images of the place where it was found. The work explores the potential of chance, creating portraits of particular places by building formal, narrative and musical connections between images and sounds linked by the random discovery of the tape samples. J.S.



Worst Case Scenario 2001–03

35mm, couleur et noir et blanc, son, 18'
[35mm, colour and black and white, sound, 18']

unusual Red cardigan, 2011

Vidéo SD, couleur, son, 13' [SD video, colour, sound, 13']



Worst Case Scenario [Le Pire des Scénarios]

Worst Case Scenario est construit à partir d'une série de photos représentant l'activité quotidienne à un croisement de rues à Vienne. Réalisé pendant une semaine depuis une fenêtre dominant le carrefour, le film développe des thèmes évoquant le fait d'observer et d'être observé, la distance et la proximité embarrassée. À mesure que s'anime l'univers statique de la photographie, la bande son révèle peu à peu au spectateur un autre espace, invisible, tandis que s'établit un enchaînement de plus en plus improbable d'événements et de relations entre les passants. J. S.

unusual Red cardigan [original cardigan Rouge]

La découverte d'une cassette VHS de l'artiste mise en vente sur eBay déclenche une spéculation obsessionnelle sur l'identité du vendeur. J. S.

Dad's Stick [Le Bâton de papa]

Dad's Stick présente trois objets que le père de Smith lui a montrés peu avant de mourir. Deux d'entre eux ont tellement été utilisés qu'on ne distingue pratiquement plus leur forme et fonction originales. Le troisième objet semble immédiatement identifiable, mais il s'avère être tout autre chose que ce qu'il semble être. Tournant autour de ces objets ambigus et des événements relatifs à leur histoire, *Dad's Stick* crée un dialogue entre abstraction et sens littéral, explorant les contradictions de la mémoire pour esquisser le caractère d'un père défunt et sa relation avec son fils. J. S.

Worst Case Scenario

Worst Case Scenario is constructed from a collection of still photographs depicting daily life on Viennese street corner. Shot over the course of a week from a window overlooking the scene, the film develops themes that focus upon watching and being watched, distance and uneasy proximity. As the static world of the photographs gradually comes to life, the soundtrack introduces another, unseen, space to the viewer and an increasingly improbable chain of events and relationships starts to emerge. J. S.

unusual Red cardigan

The discovery of a VHS tape of the artist's films for sale on eBay triggers obsessive speculation about the seller's identity. J. S.

Dad's Stick

Dad's Stick features three objects that were shown to the artist by his father shortly before he died. Two of these were so well-used that their original forms and functions were almost completely obscured. The third object seemed to be instantly recognizable, but it turned out to be something else entirely. Focusing on these ambiguous artifacts and events relating to their history, *Dad's Stick* creates a dialogue between abstraction and literal meaning, exploring the contradictions of memory to hint at the character of a dead father and his relationship with his son. J. S.

Dad's Stick, 2012

Vidéo HD, couleur, son, 5' [HD video, colour, sound, 5']



White Hole, 2014

Vidéo HD, noir et blanc, son, 7' [HD video, black and white, sound, 7']



White Hole [Trou blanc]

White Hole se découpe en deux moitiés égales, placées en miroir l'une de l'autre. D'abord, un écran noir sur lequel apparaît un point blanc : ce point grandit, révélant un tunnel dont l'animation donne l'impression d'y entrer progressivement jusqu'à ce que le fond blanc au bout du tunnel finisse par envahir tout l'écran. À la moitié du film, un point noir perce dans le blanc. Avec la même régularité, un tunnel au fond noir finit par remplir l'écran, et ainsi de suite, en boucle. La même image alterne une fois en positif, une autre en négatif. Parallèlement à ce montage systématique, on reconnaît la voix si particulière de l'artiste. Le son est passé une fois à l'endroit, une autre fois à l'envers, les paroles semblent être d'une langue étrangère. Il évoque le souvenir de deux voyages depuis Londres : à Varsovie en 1980 et à Leipzig en 1997. Vues depuis son pays natal, ces deux villes appartiennent à un seul bloc,

celui des pays de l'Est, mais sont bien distinctes, car visitées avant et après 1989, date de la fin de la guerre froide. À cette époque, Londres voit passer les gouvernements Thatcher et Blair, sans qu'ils ne se différencient réellement. Cette construction en miroir ne s'explique pas seulement par la "chute" du récit dont elle est l'illustration : une blague courante révélant le niveau de désespoir d'une population qui, ayant eu accès aux feux de la démocratie libérale et à son pendant de misère sociale dit apercevoir "un tunnel au bout de la lumière", elle révèle deux visions opposées, une positive et une négative. Cette symétrie alimente le souvenir de deux situations politiques contrastées et réciproquement idéalisées selon qu'on se place d'un côté ou de l'autre du mur. Ce procédé économe du film accentue le ton taciturne et dénué d'affect de la voix off décrivant les tunnels qui semblent sans issue, empruntés tour à tour par les modèles communiste et capitaliste. É. R.

White Hole

White Hole comes in two equal, mirror-image parts. First a black screen on which a white dot appears: the dot gets bigger, morphing into a tunnel and giving the viewer the impression of going further and further in until the white backdrop finally fills the whole screen. This is the halfway mark: now a black dot shows through the white, and at the same pace as before a tunnel with a black backdrop gradually fills the screen. Then the loop starts over, with the same image alternating between positive and negative. This methodical montage is accompanied by the unmistakable voice of the artist, with the sound running forwards then backwards and making the words seem like a foreign language. Here Smith is recalling two trips he made from London, to Warsaw in 1980 and Leipzig in 1997. Seen from his home country the two cities belong to a single entity—Eastern Europe—but in fact they are quite different,

since his visits date from before and after the end of the Cold War in 1989. In London the same periods saw the coming of the Thatcher and Blair governments, to all intents and purposes indistinguishable from each other. This mirror-like structure does not hinge solely on the punch line of the narrative it illustrates—a contemporary joke symptomatic of the despair of people who, after exposure to the rigours of market-economy democracy and its attendant social distress, can see "a tunnel at the end of the light". It reveals two opposing visions, one positive and the other negative. This symmetry fuels Smith's memories of two contrasting political situations, reciprocally idealised according to which side of the wall you were on. The sparseness of the film's method accentuates the affectless taciturnity of the voice-over and its description of the seemingly blind tunnels entered in turn by the Communist and capitalist models. É. R.

Je suis John Smith (Vous êtes aussi John Smith, nous sommes John Smith, voilà comment être John Smith)

Lili Reynaud-Dewar

1. Parler de la violence

Nous sommes le 25 juillet 2014 et l'opération "Bordure Protectrice", commencée le 8 juillet, poursuit son cours. Tout a commencé avec l'assassinat de trois Israéliens suivi de leurs représailles : un très jeune Palestinien a été tué lui aussi. Les Israéliens veulent éliminer les tunnels qui ont été construits par le Hamas dans le but d'infiltrer Israël, et dans la foulée, le Hamas. Des dizaines d'hommes, de femmes, d'enfants sont tués tous les jours dans la bande de Gaza. On leur donne des délais de deux ou trois minutes pour évacuer leurs maisons. Israël vient d'accepter un cessez-le-feu de douze heures. Douze heures. Il y a aussi eu des cessez-le-feu de deux heures, pour permettre aux habitants de fuir. Des cessez-le-feu de deux heures.

Je lis ces informations sur une toute petite plage au milieu de la ville où je vais l'été. C'est un petit port de pêche en déclin, une petite ville ouvrière en déclin, avec un climat en déclin, dans laquelle le tourisme n'est pas en déclin car cette industrie là n'a pas été développée : peu d'hôtels, de restaurants, d'aménagements, d'animations. Ma mère vit ici. J'alterne la lecture des journaux locaux et nationaux avec celle de la transcription de la voix de John Smith dans ses vidéos *Hotel Diaries* (2001–07), un journal intime au rythme assez... disons éparés. Une vidéo par an environ, tournée dans les chambres d'hôtel où il séjourne lorsqu'il est invité à montrer ses films ou être jury dans un festival de cinéma à Cork, Berlin, Rotterdam, Bethlehém, ou Winterthur. Des chambres qu'il filme et commente

tout en parlant, dans le même flot ininterrompu, de son mépris pour la guerre et l'implication impérialiste de son pays dans les conflits du Moyen-Orient, de sa fatigue, de son incrédulité, de son dégoût pour la violence.

La voix de John Smith, traînante, mélancolique, parfois presque crépusculaire, me rappelle par exemple que la seconde Intifada dura quelques années entre 2000 et 2004¹; que j'étais à Jérusalem en janvier 2001 lorsque j'appris la mort de mon père, pro-palestinien, poète, qui détestait voyager par dessus toute autre chose; que Yasser Arafat est mort à Paris en 2004²; que le Hamas fut élu démocratiquement en 2006³; que Tony Blair fut nommé émissaire du Quartet au Moyen-Orient en 2007, après sa démission de son poste de premier ministre⁴. Le Quartet est un "organisme informel" qui regroupe l'Union Européenne, la Russie, les États-Unis et l'ONU. Mais qu'est ce qu'un "organisme informel" de ce genre, je me le demande, et par dessus le marché représenté par Tony Blair. Et à quoi ça peut bien servir, un machin pareil ?

1. *Museum Piece* (*Hotel Diaries* 2), 2004
2. *Throwing Stones* (*Hotel Diaries* 3), 2004
3. *Pyramids/Skunk* (*Hotel Diaries* 5/6), 2006–07
4. *Six Years Later* (*Hotel Diaries* 8), 2007

I am John Smith (You also are John Smith, we are John Smith, here's how to be John Smith)

Lili Reynaud-Dewar

1. Talk about violence

It's 25 July 2014 and "Operation Protective Edge", launched on 8 July, is continuing. It all began with the murder of three Israelis and the subsequent reprisals; a very young Palestinian was killed as well. The Israelis are out to destroy the infiltration tunnels dug by Hamas—and to destroy Hamas at the same time. Dozens of men, women and children are being killed every day on the Gaza Strip, after being given two or three minutes warning to get out of their houses. Israel has just accepted a twelve-hour ceasefire. Twelve hours. There have also been two-hour ceasefires to give people time to flee. Two-hour ceasefires.

I'm reading this news on a tiny beach in a town I go to in summer. A small, declining fishing port, a small, declining working-class town with a declining climate. The tourist industry isn't declining because it never really got off the ground: not much in the way of hotels, restaurants, facilities, entertainment. My mother lives here. My reading oscillates between the local and national press and transcripts of John Smith's voice-overs for his *Hotel Diaries* (2001–07), those videos he turns out, let's say, fairly irregularly. About one a year, shot in the hotel rooms he lives in when he's invited to show his films or sit on the jury at festivals in Cork, Berlin, Rotterdam, Bethlehem, Winterthur. Rooms he films and comments on as, in the same unbroken flow, he speaks of his loathing of war and his country's imperialist involvement in conflicts in the Middle East; of his weariness and incredulity,

and the disgust violence inspires in him.

Smith's voice—dragging, melancholic, sometimes almost crepuscular—reminds me, for example, that the Second Intifada lasted several years, from 2000 to 2004;¹ that I was in Jerusalem in January 2001 when I learnt of the death of my pro-Palestinian father, who more than anything else hated travelling; that Yasser Arafat died in Paris in 2004;² that Hamas was democratically elected in 2006;³ that Tony Blair was appointed the official envoy of the Quartet in the Middle East in 2007, immediately after his resignation as prime minister.⁴ The Quartet is an "informal body" comprising the European Union, Russia, the United States and the United Nations. What might such an "informal body" actually be, I find myself wondering, especially with Tony Blair as its spokesperson? And what purpose might a fabrication like this serve?

1. *Museum Piece (Hotel Diaries 2)*, 2004

2. *Throwing Stones (Hotel Diaries 3)*, 2004

3. *Pyramids/Skunk (Hotel Diaries 5/6)*, 2006–07

4. *Six Years Later (Hotel Diaries 8)*, 2007

2. Se chercher sur Google

Voilà qu'en écrivant je commence à imiter maladroitement la voix traînante, mélancolique, parfois presque crépusculaire de John Smith qui dit lui-même, au sujet de Yasser Arafat encerclé par les forces armées israéliennes à la Mouqata'a, son quartier général de Ramallah : "On finit par s'identifier aux gens, je suppose, et je me suis demandé comment c'était d'être enfermé quelque part."⁵

On s'identifie aux gens, depuis notre plage, notre chambre d'hôtel, notre festival de film expérimental, notre ordinateur, notre petite ville en déclin, pour essayer de comprendre la guerre, les rapports de domination et de classe, la violence, le machisme, la gentrification, les mutations technologiques, le post-structuralisme, le cinéma expérimental, un quartier et les personnes qui y vivent. Et pour comprendre John Smith, son humour, sa logique, son excentricité. Peut-être que John Smith, qui avoue recevoir des *google alerts* et googler son propre nom (suivi du titre d'une de ses œuvres pour affiner la recherche et ne pas tomber sur des millions de résultats)⁶, cherche aussi à s'identifier à lui-même, certains jours. Par exemple, en s'approchant le plus près possible de "Serenporfor", le pseudonyme eBay d'un individu — probablement de sexe féminin — qui propose entre autres objets une cassette VHS compilant plusieurs de ses films. Elle est mise aux enchères sous le nom de *The Girl Chewing Gum*, ce film-là évinçant non seulement tous les autres réunis sur la VHS mais presque aussi le nom de "John Smith" lui-même, qui est le titre réel de la cassette. John Smith zoome littéralement sur Serenporfor en explorant minutieusement son compte eBay, et à travers elle, sur son film le plus connu, une œuvre censée les représenter, lui et son travail, John Smith et ses cinquante films ou plus : *The Girl Chewing Gum* (1976).

La première fois que je vis *The Girl Chewing Gum*, (après avoir vu

d'abord *Hotel Diaries* puis d'autres films de John Smith, comme quoi il ne sont pas forcément éclipsés par son film "le plus célèbre"), un de mes étudiants, Quentin Lannes, le montrait, ou disons en faisait usage, dans une de ses pièces. Je ne savais pas que Quentin avait substitué une voix féminine jeune, avec un accent américain très directif, très "movie business", à la voix de John Smith prétendant diriger les mouvements des passants de ce carrefour de Dalston où il s'était posté avec sa caméra en 1976. J'étais intriguée à l'idée que le film le plus acclamé de John Smith soit justement celui où l'on n'entend pas sa voix nonchalante, désinvolte, parfois presque détachée, si omniprésente dans la plupart de ses autres films. Croyant être en face de la version originale de *The Girl Chewing Gum*, j'ai essayé de comprendre la signification de cette voix de substitution. J'ai pensé qu'elle était peut-être une blague sur l'opposition entre un cinéma *mainstream* et commercial, représenté par la voix d'une femme américaine dynamique, et un cinéma expérimental et post-structuraliste, représenté par le long plan fixe sur le carrefour et les habitants de Dalston. Une erreur d'interprétation productive, puisqu'en (re) voyant plus tard le film, cette fois-ci dans la version de John Smith, je n'y retrouvai pas sa voix traînante, mélancolique, parfois presque crépusculaire, mais une parodie de la direction d'acteur, de l'économie en flux tendu du cinéma, de l'autorité de la réalisation cinématographique : John Smith jouant un rôle, John Smith cabotinant.

5. *Throwing Stones (Hotel Diaries 3)*, 2004

6. *unusual Red cardigan*, 2011

2. Google yourself

As I write I find myself slipping into an awkward imitation of the dragging, melancholic, sometimes almost crepuscular voice of John Smith talking about Yasser Arafat encircled by the Israeli forces in the Muquata'a, his headquarters in Ramallah: "So over the last few days... I suppose one identifies with people... I've been thinking about what it must be like to be trapped in a place."⁵

We identify with people from the vantage point of our beach, our hotel room, our experimental film festival, our computer or our small, declining town as we strive to understand war, issues of dominance and class, violence, machismo, gentrification, technological mutations, post-structuralism, experimental cinema, and a neighbourhood and its residents. Along with John Smith and his humour, his logic, his eccentricity. Maybe there are days when Smith, who admits to receiving Google alerts and googling his own name (refining the search with the title of one of his own works, so as not end up with millions of results)⁶, also tries to identify with himself. He has done this, to take one example, by trying to home in on Serenporfor, an eBay alias for someone—probably female—whose offerings included a VHS cassette of a number of his films. The cassette was up for auction as *The Girl Chewing Gum*, with this title ousting not only all the others, but also, almost, the name "John Smith", which is the actual title of the cassette. Exploring Serenporfor's eBay account in minute detail, Smith literally zooms in on her and thus on his best known film, *The Girl Chewing Gum* (1976), seen as emblematic of him and his work, of John Smith and his fifty or more films.

The first time I saw *The Girl Chewing Gum*—after starting with *Hotel Diaries*, then other films by him: proof that they haven't necessarily been eclipsed by his "most famous" one—was when one of my students,

Quentin Lannes, showed it, or rather used it, in one of his works. I did not know at the time that Quentin had substituted a youthful female voice, with a very commanding, "movie business" American accent, for the voice of John Smith as he pretended to direct the movements of passers-by at the intersection in Dalston where he had set up his camera in 1976. I was intrigued by the idea that Smith's most acclaimed film should be the one in which you don't hear the nonchalant, casual, sometimes almost detached voice that is so omnipresent in most of his other films. Thinking that I was watching the original version of *The Girl Chewing Gum*, I tried to work out what lay behind the use of this voice: maybe, I thought, it was a joke based on the contrast between mainstream commercial movies, represented by a get-up-and-go American woman, and an experimental, post-structuralist cinema represented by the long static shot of the intersection and the residents of Dalston. This was a rewarding misinterpretation, because when I saw the film (again) later—this time in the John Smith version—instead of the dragging, melancholic, sometimes almost crepuscular Smith voice, I heard a parody of movie directing, of cinema's just-in-time economy, of directorial authority: John Smith playing a part, John Smith hamming it up.

5. *Throwing Stones (Hotel Diaries 3)*, 2004

6. *unusual Red cardigan*, 2011

3. Disparaître, se fondre dans la foule, ressembler à tout le monde.

Quentin a voyagé jusqu'en Angleterre, à Dalston, pour y filmer le carrefour de *The Girl Chewing Gum*. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle il doubla le film de John Smith d'une nouvelle voix, car celle-ci devait aussi diriger les passants du Dalston d'aujourd'hui. Le propriétaire du magasin de scooter qui s'y trouve à présent lui a raconté que beaucoup de gens venaient ici pour filmer le carrefour et a admis n'avoir jamais vu *The Girl Chewing Gum*. Quentin s'amusait de ce que John Smith, venu filmer le carrefour 35 ans plus tard pour *The Man Phoning Mum* (2011), avait sans doute semblé, aux yeux du propriétaire du magasin de scooters, totalement anonyme, fondu dans la masse de ses propres admirateurs venant répéter le geste fondateur encore et encore.

“En fait, je suis l'un des plus célèbres réalisateurs de films expérimentaux au monde. Je peux le prouver. Je vous montre, si je peux vous demander un peu de patience. Voilà, c'est moi, c'est bien moi, John Smith⁷”. Pourtant, (et pardon d'avance, John) si je cherche John Smith sur Wikipedia France, je tombe sur une séquence intéressante : “John Smith est un nom fréquemment utilisé comme pseudonyme dans les pays anglophones ; c'est aussi le nom de baptême de plusieurs personnalités”. Le réalisateur anglais John Smith, né en 1952, figure bien dans la liste de ces personnalités, mais si je clique sur John Smith, réalisateur anglais, 1952- : “L'article John Smith, réalisateur anglais n'existe pas encore, comment faire pour le créer ?”

L'anonymat est un moyen pour John Smith, une attitude qui lui permet d'enregistrer des images là où il se trouve, justement, comme tout le monde, perdu dans la foule, ou posté à sa fenêtre, une fenêtre d'un immeuble parmi des milliers et des millions d'immeubles, puis de les ré-assembler sans préjuger de leur nature, leur origine, leur destinataires,

et finalement de les commenter — ou les accompagner — en passant de la plus grande distanciation à la plus grande empathie avec elles. Produire des images qui ressemblent à des vidéos “familiales”⁸, produire des images qui ressemblent à du cinéma post-structuraliste, produire des images qui ressemblent à un document ethnographique⁹, produire des images qui ressemblent à une émission de télé réalité¹⁰. Au fond ces ressemblances sont presque fortuites, du moins elles ne font aucun “effort”, pour s'aligner sur un modèle, mais existent dans leur plus simple “anonymat” : non spécifiques, non identifiées, non attribuées. Des images sans a priori. Parfois même, John Smith utilise des images déjà là, des images trouvées sur internet, comme avec le tunnel générique de *White Hole* (2013). Et parfois, c'est un écran noir qui devient une image à part entière, comme dans *The Black Tower* (1985–87). Une autre manière de disparaître.

7. *Pyramids/Skunk (Hotel Diaries 5/6)*, 2006–07

8. Comme par exemple avec “le film de Noël” intitulé 7P, 1977–78

9. Dans l'interview avec Émilie Bujès dans ce journal, John Smith remarque que le plan fixe sur le carrefour de Dalston est probablement un des plus longs jamais tourné sur les habitants d'un quartier du Royaume Uni dans les années soixante-dix et qu'à ce titre il a valeur de document.

10. John Smith a comparé sa vidéo *Home Suite* à l'émission de télévision britannique “Changing Rooms”, une émission orientée “life style” dans laquelle les protagonistes échangent leurs maisons dans le but de les re-décorer. C'est une caméra subjective qui documente leur appréhension de leurs maisons respectives et les subséquentes améliorations qu'ils y entreprennent. Lire le texte de Cornelia Parker, “John Smith's Body”, in *John Smith — Film and Video Works 1972–2002*, Picture This Moving Image/Watershed Media Centre, UK 2002: <http://johnsmithfilms.com/wp-content/uploads/2013/11/John-Smiths-Body.-Cornelia-Parker.pdf>

3. Disappear, blend into the crowd, look like everybody else

Quentin actually went to England, to Dalston, to film *The Girl Chewing Gum* intersection, and this was why he replaced Smith's voice with a new one: the voice had to direct the passers-by of today's Dalston. The owner of the scooter store now on the corner told him that lots of people came to film the intersection, and admitted he'd never seen *The Girl Chewing Gum*. Quentin found it funny that Smith, when he came back 35 years later to film *The Man Phoning Mum* (2011), would probably have looked utterly anonymous to the scooter store man, blending into the crowd of his own admirers come to repeat the seminal act over and over again.

"Maybe before you start to lose interest in this, I should preface this video by letting you know that I'm actually one of the most famous experimental filmmakers in the world. I can prove this actually... I'll just show you if you'll bear with me. Here we go... that's me, that's all about me, John Smith"⁷. And yet—my excuses in advance, John—when I go looking on Wikipedia France I find the following interesting comment: "John Smith is a frequently used pseudonym in English-speaking countries; it is also the real name of a number of well-known personalities." English film director John Smith, born in 1952, is right there on the list of personalities, but all you get when you click on it is (in French), "The article on John Smith (British film director) does not exist yet. Please help us to create it."

For John Smith anonymity is a *modus operandi*, a stance that lets him record images wherever he happens to be—lost in the crowd just like everybody else, or looking out his window, one window among thousands or millions; then to reassemble those images with no preconceptions about their character, origin or target audience; and then to comment on—or accompany—them as he moves from utter objectivity to total

empathy. Producing images that look like "home" videos,⁸ producing images that look like post-structuralist cinema, producing images that look like ethnographic documentation,⁹ producing images that look like a reality TV show.¹⁰ At bottom these resemblances are almost fortuitous; at least they make no "effort" to adhere to a model, existing rather in their pure and simple "anonymity": unspecific, unidentified, unattributed. Images free of any assumptions. Sometimes Smith even uses pre-existing images, images picked up on the internet, as in the generic tunnel of *White Hole* (2013). And sometimes a black screen becomes an image in its own right, as in *The Black Tower* (1985–1987). Another way of disappearing.

7. *Pyramids/Skunk* (*Hotel Diaries* 5/6), 2006–07

8. As in the "Christmas" film untitled 7P, 1977–78

9. In the interview with Émilie Bujès in this journal, Smith comments that the static shot of the intersection at Dalston is probably one of the longest in existence focusing on the residents of a UK neighbourhood in the 1970s and as such has documentary value.

10. Smith has compared his video *Home Suite* to the British life-style series *Changing Rooms*, in which the participants swap houses in order to redecorate them. A subjective camera documents their perception of their respective houses and the improvements they undertake. See Cornelia Parker, "John Smith's Body", *John Smith: Film and Video Works 1971–2002* (Bristol: Picture This Moving Image/Watershed Media Centre, 2002). <http://johnsmithfilms.com/wp-content/uploads/2013/11/John-Smiths-Body.-Cornelia-Parker.pdf>

4. Raconter sa vie

Cette disparition organisée par le régime de l'écran noir est le sujet de *The Black Tower*, avec la désorientation, la perte de repères et surtout l'isolement auquel est confiné celui qui voit une chose que les autres ne voient pas. Mais cette disparition de l'image supplantée par l'écran noir (qui devient, comme par un tour de passe passe minimal, image à son tour) ne fait que rendre encore plus omniprésente, plus visible, peut-être, la voix profonde, poignante et parfois finalement cabotine de John Smith, incarnant l'errance tragique de ses protagonistes à la recherche de la tour noire.

C'est la même voix qui parcourt sa maison sur le point d'être détruite dans *Home Suite* (1993–94). Des pans entiers de souvenirs s'engouffrent dans l'image, drainés par la description de chaque recoin de cette maison vouée à disparaître, elle aussi. Comme dans les chambres d'hôtel des *Hotel Diaries*, le lieu de l'intimité est négocié comme le lieu politique par excellence, le lieu où se jouent les conflits de classe et les enjeux du pouvoir global. "The personal is the political" : le personnel est politique, oui bien sûr, mais avec la voix poignante, émouvante et parfois finalement cabotine de John Smith, il s'agirait aussi de dire que l'émotion est politique.

C'est une émotion radicale. Elle n'est pas médiatique, elle est dépouillée, vulnérable, raide. Elle partage, avec le cinéma et les images filmées, une capacité à survivre à la disparition des maisons, des habitants d'un quartier, des leaders d'un mouvement de libération et des lecteurs de cassette VHS.

4. Talk about your life

This disappearance determined by use of a black screen is the subject of *The Black Tower*, together with disorientation, loss of bearings and above all the isolation that is the fate of someone who sees something others do not see. But this disappearance of an image and its replacement by the black screen (which, as if by some minimal sleight of hand, in turn becomes an image) only renders more omnipresent—more visible, perhaps—Smith’s deep, poignant and sometimes ultimately stagey voice, the embodiment of the tragic wanderings of his protagonists in their quest for the black tower.

This same voice permeates the house on the brink of destruction in *Home Suite* (1993–1994). Entire swathes of memories are swallowed up by the image, drained away by the description of each nook and cranny of this house likewise doomed to disappearance. As in the rooms of *Hotel Diaries*, the place of privacy is dealt with as the iconic political place, the place where class conflicts and global power issues are played out. “The personal is the political”: true, but given the poignant, moving and sometimes ultimately stagey voice of John Smith, maybe the message is also that emotion is political.

This is radical emotion. Not attention-getting, but stripped down, vulnerable, stark. With cinema and filmed images it shares a capacity to survive the disappearance of the houses, as well as of the people of a neighbourhood, the leaders of a movement, and video cassette machines.

Translation: John Tittensor

Agenda

La Galerie a 15 ans!

Samedi 27 septembre de 18h à 21h
Évènements en continu

John Smith en live

Samedi 29 novembre de 17h à 19h
Table ronde avec John Smith, Émilie Bujès,
Jean-Pierre Rehm et Lili Reynaud-Dewar
En anglais, traduit en français

I LOL ART

Pour les 13–15 ans :
les mercredis de 16h à 17h30
Ateliers gratuits sur inscription

Samedis créatifs

Pour les 6–12 ans : de 14h30 à 16h
Pour les 4–5 ans : de 16h30 à 17h15
Samedi 13 décembre 2014
aux mêmes horaires : avec leurs parents
autour d'un goûter
Ateliers gratuits sur inscription

Colophon

Textes : Émilie Bujès, Émilie Renard,
Lili Reynaud-Dewar, John Smith
Traductions : Gilles Berton et John Tittensor
Coordination éditoriale : Marjolaine Calipel
Design graphique : Marie Proyart

Imprimé (PEFC) en 2000 exemplaires,
chez Desbouis-Grésil, Montgeron

Nous remercions chaleureusement :
John Smith et la Galerie Tanya Leighton, Berlin
Pour leur participation à "John Smith en live" :
Émilie Bujès, Jean-Pierre Rehm,
Lili Reynaud-Dewar
Pour leur soutien à l'exposition :
La Ville de Noisy-le-Sec et les agents,
la maison rouge, Paris

La Galerie est membre de :
tram, réseau art contemporain Paris/Île-de-France
d.c.a, association française de développement des centres d'art

La Galerie, centre d'art contemporain, est financée par
la Ville de Noisy-le-Sec avec le soutien de la Direction régionale
des Affaires culturelles d'Île-de-France – Ministère de la Culture
et de la Communication, du Département de la Seine-Saint-Denis
et du Conseil régional d'Île-de-France



Events

La Galerie is 15!

Saturday 27 September, 6–9pm
Non-stop events on the forecourt

John Smith Live

Saturday 29 November, 5–9pm
Round table with John Smith, Émilie Bujès,
Jean-Pierre Rehm and Lili Reynaud-Dewar
In English, with French translation

I LOL ART

For ages 13–15: wednesdays 4–5.30pm
Workshops free, booking required

Creative Saturdays

For ages 6–12: 2.30–4pm
For ages 4–5: 4.30–5.15pm
Saturday 13 December 2014
at the same times:
with their parents and a snack
Workshops free, booking required

Contact

prenom.nom@noisylesec.fr
Direction : Émilie Renard
Expositions et résidences :
Nathanaëlle Puaud
Communication et éditions : Marjolaine Calipel
Publics et action culturelle :
Florence Marqueyrol
Jeune public et médiation : Céline Laneres
Assistanat de direction : Florine Ceglia
Accueil administratif : Nicole Busarello
Secrétariat de la DAC : Sylvie Bardou
Ateliers éducatifs : Arnaud Dezoteux
et Anna Principaud, artistes
Régie : Clitous Bramble et Matthieu
Clainchard, avec Antoine Barberon, Xavier
Cormier, Charlotte Doireau et Éric Stephany
Stagiaire : Florence Mariacher

La Galerie
centre d'art contemporain
1, rue Jean Jaurès
93130 Noisy-le-Sec
t : +33 [0]1 49 42 67 17
www.lagalerie-cac-noisylesec.fr

Entrée libre
Du mardi au vendredi de 14h à 18h
Samedi de 14h à 19h
Facebook : "La Galerie Centre d'art contemporain"