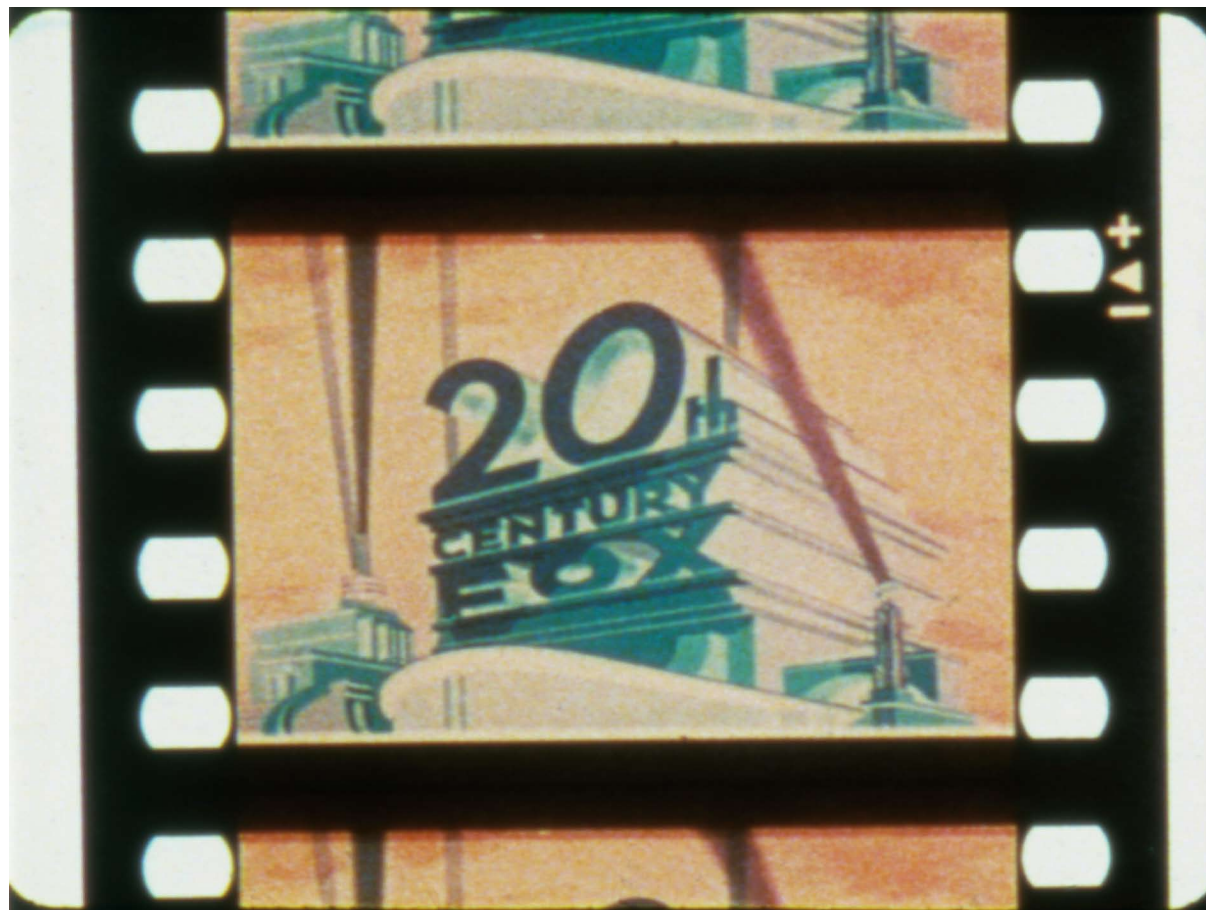


Jean-Philippe Antoine - Christophe Gallois

CONVERSATION AVEC MORGAN FISHER



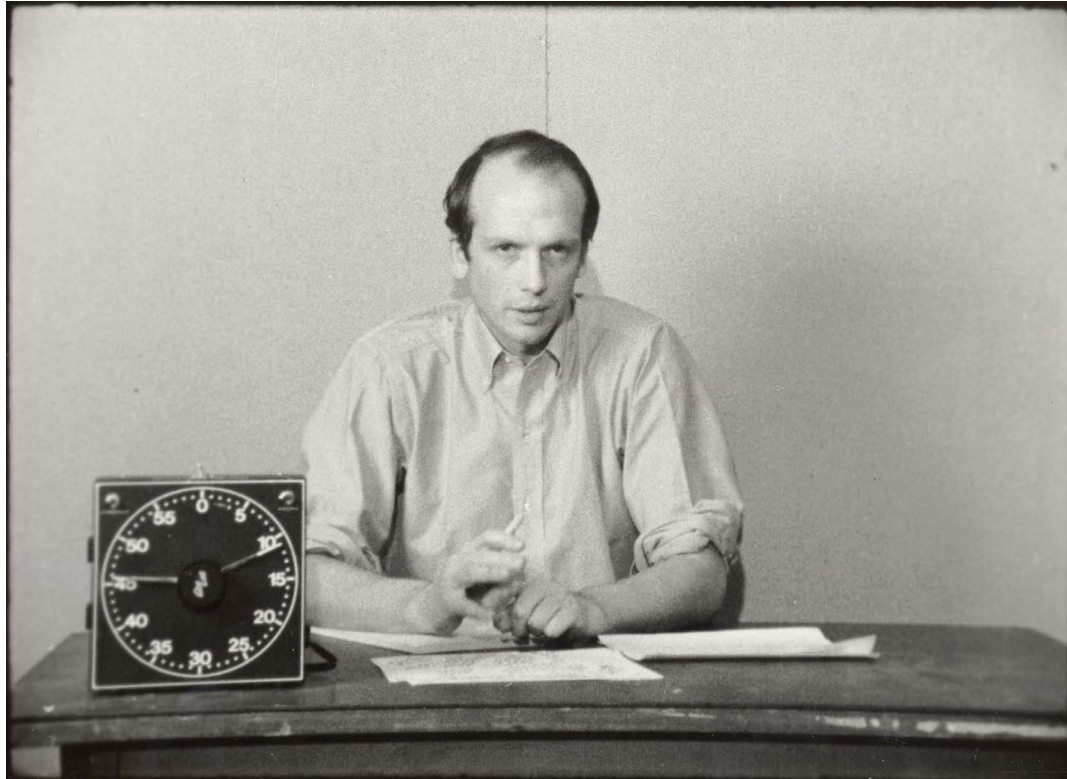
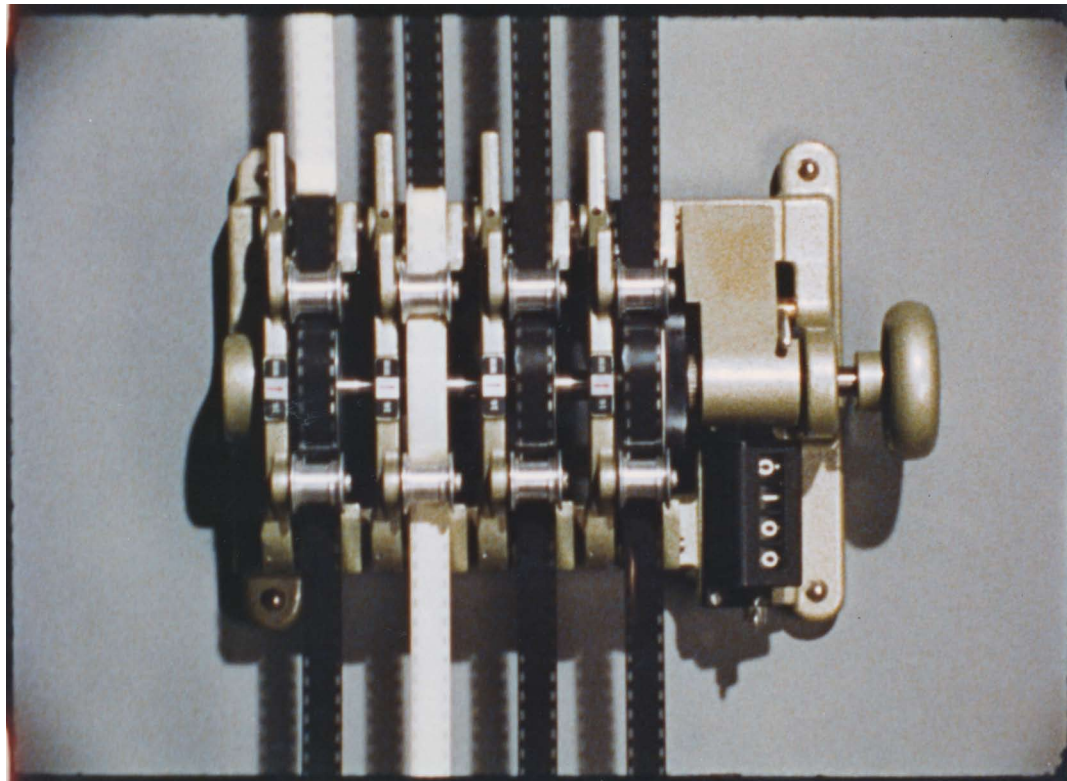
Morgan Fisher, *Standard Gauge*, 1984, film 16 mm, couleur, son optique, 35'

Juillet - septembre 2009

Jean-Philippe Antoine et Christophe Gallois : Nous aimerions commencer cette conversation en évoquant votre film *Standard Gauge* (1984), du fait notamment de sa place stratégique dans le développement de votre œuvre. D'un côté il se situe dans la continuité de l'exploration « structuraliste » du cinéma qui est au cœur de votre pratique, et il en offre sans doute un résumé. De l'autre, il marque un intérêt neuf pour le travail du souvenir et de l'oubli. Latente dans vos films antérieurs, qui s'intéressaient déjà au cinéma comme transformation d'une perception par l'enregistrement, cette question acquiert ici une actualité nouvelle. Elle croise une problématique neuve de la subjectivation, et nous mène du côté d'une construction rationnelle, par la narration, d'événements aléatoires, de « circonstances ». Seriez-vous d'accord avec cette approche ?

Morgan Fisher : Il serait trop facile de répondre tout simplement oui. Mais le principe de départ de *Standard Gauge* – le fait qu'on nous montre des images pendant que nous en écoutons le commentaire – était déjà présent dans un des premiers films que j'ai réalisés, *The Director and His Actor Look at Footage Showing Preparations for an Unmade Film (2)* (1968). Son titre explique ce qui s'y passe. Le film commence avec mon collaborateur et moi à l'intérieur d'une salle de projection improvisée. Puis je mets en marche le projecteur et, à partir de là, ce que le spectateur voit, jusqu'au bout comme s'il était avec nous, ce sont les séquences que nous regardons et commentons. Pendant que nous regardons ces séquences, la scène continue dans le temps présent de la salle de projection. Dans les images que nous regardons, il y a de nombreux plans, mais comme l'action du film se déroule en continuité, le film lui-même forme un seul plan-séquence, comme *Standard Gauge* et la plupart de mes autres films.

Dans les deux films, le dispositif est en principe le même, même s'il y a des différences. Dans *The Director*, ce qu'on voit, ce sont des bouts de métrage qui pour la plupart montrent des photographies. Et dans *Standard Gauge*, on voit aussi du métrage, mais exclusivement présenté comme un matériau inerte ; ce sont donc en réalité des suites de photogrammes, c'est-à-dire des images fixes. Dans *The Director*, nous avons tourné le métrage qu'on regarde, alors que, dans *Standard Gauge*, d'autres personnes ont tourné les images que le film présente. Dans *The Director*, nous avons tourné le métrage juste avant de le visionner, et nous l'avons tourné expressément pour le visionner dans le film. Pour *Standard Gauge*, j'avais recueilli les matériaux au moins dix ans plus tôt, et pour la plupart, ils sont encore plus anciens que ça, parfois beaucoup plus anciens. Je les avais recueillis principalement parce qu'ils me fascinaient, et c'est seulement après coup que j'ai réalisé qu'ils pourraient faire l'objet d'un film.

Morgan Fisher, *Picture and Sound Rushes*, 1973, film 16 mm, n&b, son optique, 11'Morgan Fisher, *Cue Rolls*, 1974, film 16 mm, couleur, son optique, 5'30"

Mais malgré ces différences, les deux films ont un dispositif commun : ils commentent des images réalisées en amont, une activité rétrospective qui met automatiquement en jeu le souvenir. *Standard Gauge* est donc le développement d'un dispositif que j'avais déjà utilisé seize ans auparavant. () (2003), l'unique film que j'ai réalisé depuis *Standard Gauge*, ne continue pas dans la direction de ce que vous définissez comme le « travail du souvenir ». Il marque plutôt un retour aux procédures, fondées sur des règles, à partir desquelles sont construits la plupart de mes films antérieurs. Donc, étant donné qu'il existe un seul exemple d'utilisation d'un dispositif mettant en jeu le souvenir avant *Standard Gauge* et que depuis je n'ai plus travaillé la question du souvenir, je me demande si *Standard Gauge* occupe bien la position que vous décrivez. Mais c'était sans aucun doute un nouveau départ, à cause de ce que vous appelez la subjectivation, même si j'aimerais proposer de remplacer ce terme par celui de « subjectivisation ».

Comme vous le suggérez, c'est là qu'était le problème, et ce problème se présentait de façon particulièrement aiguë dans l'écriture de la narration. J'avais auparavant écrit des textes pour d'autres films, comme *Picture and Sound Rushes* (1973) et *Cue Rolls* (1974). Mais, pour l'un, le texte se résumait à des notes en vue d'improviser un discours, et pour l'autre, je considérais le texte comme un écrit technique, autrement dit impersonnel. Pour *Standard Gauge*, il me fallait adopter un ton personnel, car la narration était explicitement basée sur mes souvenirs et devait donc être écrite à la première personne du singulier.

Je voulais une écriture proche de l'essai, et qui produise certains effets, entre autres d'humour. En un mot, c'était un problème de composition. Comme mise en jeu de la composition aussi bien que du souvenir, la narration renvoie à son auteur, et donc à la subjectivité de l'auteur. Et les bouts de pellicule qu'on aperçoit me désignent comme leur collectionneur et présentateur. Mais là encore, avec le film suivant, (), je m'en suis de nouveau remis à l'usage d'une règle pour contourner la subjectivité, même si le film présente l'apparence d'un montage, ce qui est toujours le signe de choix délibérés et intentionnels, et donc le signe d'une composition. J'insiste sur le fait que () n'a que l'apparence du montage ; les gens ont du mal à accepter que les relations créées par les raccords ne relèvent pas d'une intention mais du hasard.

Mais votre manière de décrire *Standard Gauge* suggère, même indirectement, une chose avec quoi je suis complètement d'accord : à savoir le caractère exceptionnel de ce film. Ce qui le rend exceptionnel, c'est qu'il est assez conventionnel. Comme vous le disiez, ce film est un récit. C'est une sorte d'autobiographie, il est fait d'anecdotes, de discours et, à certains moments, il se veut drôle. Tout cela résulte du fait qu'il a été composé, ce qui est inévitablement un signe de subjectivité. L'autre caractère exceptionnel du film est qu'il possède un sujet, au sens conventionnel du terme. Le film inclut les bouts de pellicule qui constituent son sujet. [Ndt : devant l'impossibilité – comme ici – de conserver en français la polyvalence du mot *film*, nous l'avons traduit selon les contextes, tantôt par *pellicule* (matériau), tantôt par *film* (un film de John Ford), tantôt par *cinéma* (l'emblème du cinéma).] Mes autres films n'incluent pas leur sujet. Au contraire ils l'incarnent. Par exemple, la scène que capture le cadrage et les moyens de son enregistrement sont intégrés l'un à l'autre, et du coup les seconds sont rendus visibles dans le premier. Dans *Standard Gauge*, la présentation du sujet rend paradoxalement invisible le médium de la pellicule. Bien sûr, le sujet – la pellicule – fait écho au médium qui le présente, mais la pellicule qu'on voit à l'écran n'est qu'une image de pellicule. Donc, pendant qu'on regarde le film, on peut oublier le fait que la pellicule constitue son matériau de base, comme quand on regarde un film classique. Le plan-séquence s'oppose aux bouts de pellicule qui s'y présentent en succession, mais là encore, pendant qu'on le regarde, on peut oublier que le film est composé d'une seule prise, à supposer qu'on s'en soit seulement aperçu.

JPA : Certes, () est à bien des titres l'antithèse de *Standard Gauge*, et cette relation de contrariété suggère un déplacement radical. Mais ce déplacement reste lié à la mémoire