

Entretien avec Michael Snow Portrait de l'artiste avec voix

Réal La Rochelle and Marcel Jean

Number 73-74, September–October 1994

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/23252ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

La Rochelle, R. & Jean, M. (1994). Entretien avec Michael Snow : portrait de l'artiste avec voix. *24 images*, (73-74), 72–75.

ENTRETIEN AVEC MICHAEL SNOW

PROPOS RECUEILLIS PAR RÉAL LA ROCHELLE

Portrait de l'artiste avec voix

En mai dernier, nous avons rencontré Michael Snow, au milieu de ses œuvres exposées à la galerie Power Plant de Toronto. Pendant plus d'une heure il nous a parlé, en français, de son dernier film, de sa découverte du cinéma, de l'identité canadienne, de la place de l'humour dans son œuvre et de la vidéo. Sympathique, l'artiste a répondu à nos questions avec simplicité.

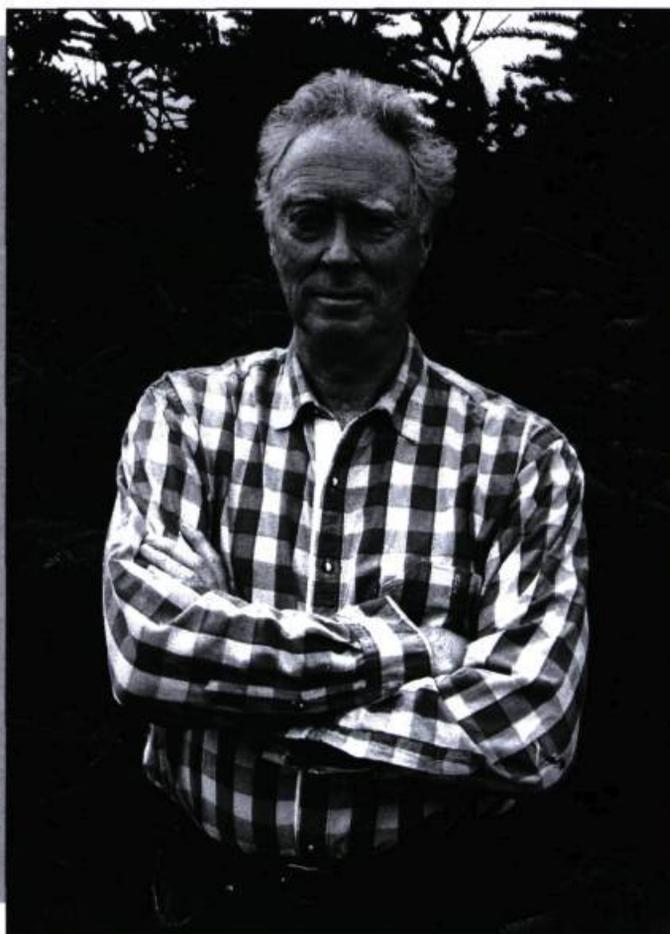


PHOTO: PEGGY GALE

24 IMAGES: *Commençons par votre plus récent film, To Lavoisier, Who Died in the Reign of Terror, qui joue à la fois avec les idées de mort, d'usure, de décomposition des choses. Comment inscrivez-vous ce film dans votre travail, après trois décennies de création cinématographique?*

MICHAEL SNOW: La première chose à dire au sujet de ce film est que l'un de ses acteurs principaux est la chimie. Or, les images cinématographiques sont chimiques, comme on dit des images vidéo qu'elles sont électroniques. Par un travail sur le développement de la pellicule, je voulais trouver une façon de peindre avec la chimie et la lumière, tout en opérant des croisements avec la vie de Lavoisier, son importance dans l'histoire des sciences et, même, dans le développement de la photographie et du cinéma.

Du point de vue des prises de vue et de la composition totale, c'est un film très précis, mais les images contiennent beaucoup de hasard, à cause du recours aux réactions chimiques. Le film oscille donc entre ces deux pôles, entre des positions de caméra planifiées et un contenu qui laisse place à l'accidentel. Il joue aussi sur la situation paradoxale qui consiste à composer (une image) par la décomposition (d'une autre image).

Le film aborde la question de la mémoire sous plusieurs formes; mémoire de l'être humain, mémoire du temps, mémoire culturelle et sociale telle que le cinéma peut la véhiculer. Mais il y a aussi un côté tragique dans la façon dont vous montrez que le film lui-même est destructible. C'est-à-dire que vous montrez comment la pellicule, qui est trace de la mémoire, est elle aussi soumise à l'érosion.

C'est vrai. Je crois qu'il y a un thème caché dans le médium cinéma qu'on se doit de révéler. C'est l'idée que le cinéma préserve, mais que ce qu'on voit ce sont des fantômes. L'idée de la mort est donc centrale. Dans ce film, comme dans *Wavelength*, j'ai composé avec cette idée; il y a d'un côté la mort et de l'autre la poursuite des choses dans une autre dimension. Et à cela s'ajoute effectivement la fragilité du support.

Par ailleurs, la bande sonore est principalement occupée par le feu. J'aime cette symbolique parce que le feu peut à la fois détruire votre maison et cuire votre soupe. Et le feu est capital dans le travail de Lavoisier. Mais je trouve aussi que le son du feu est intéressant parce qu'il représente (on reconnaît qu'il y a quelque chose qui brûle) et qu'en même temps il a une valeur abstraite; on dirait une sorte de percussion. Or, comme les événements chimiques sur l'écran, ce son est sans répétition, il n'y a pas de rythme prévisible. Il y a donc, sur ce point, une sorte d'effet de synchronisme.

Vous étiez d'abord un musicien et un peintre. Qu'est-ce qui vous a amené au cinéma?

Mon arrivée au cinéma a été différente de mes débuts en musique et en art visuel. J'ai commencé à faire de la musique parce que j'avais écouté, presque par hasard, certaines choses que je trouvais du tonnerre. C'était du jazz style New Orleans, Jelly Roll Morton, Louis Armstrong, etc. J'ai aussitôt eu envie d'en jouer. C'est un peu la même chose en peinture où des gens comme Klee, Matisse, Picasso, Mondrian, Duchamp, ont eu beaucoup d'importance quant à ma décision de commencer à peindre. J'avais envie de faire un art moderne, comme eux, mais un art qui soit mien, en dehors de leur influence directe.

En ce qui concerne le cinéma, il faut remonter à ma première exposition de dessins pour en trouver l'origine. Je n'en suis plus certain mais je crois que c'était en 1953. J'ai alors reçu un coup de fil d'un monsieur qui s'appelait George Dunning, qui avait une compagnie de production de films d'animation et qui, en voyant l'exposition, s'était dit: «Ce gars-là s'intéresse au cinéma!» Il m'a alors proposé du travail. J'ai donc abordé le médium par le biais de la fabrication, par le biais de ses dessous, de sa technique, plutôt que par le choc provoqué par une ou des œuvres accomplies.

Est-ce à ce moment que vous avez abordé la photographie?

Non. C'est beaucoup plus tard. Je crois que j'ai commencé à travailler avec Dunning en 1956, tandis que ma première photo date de 1962.

Il n'y a donc pas eu une dynamique qui vous a fait découvrir le cinéma puis passer à la photographie.

C'était peut-être lié mais ce n'était pas conscient. Ce qui est certain, cependant, c'est que mon expérience du cinéma d'animation détermine un peu les œuvres *Walking Woman*, parce que le premier film auquel j'ai travaillé était fait de papiers découpés.

Mais, peut-on penser que dans votre œuvre le cinéma fait la synthèse des autres médiums audio et visuels que vous avez utilisés, ou est-il simplement un art comme les autres?

On peut penser que le cinéma fait une synthèse. Mais, je recherche surtout une certaine pureté dans chacun des médiums

que j'utilise. Ce qui m'amène, par exemple, à ne pas exploiter la même chose au cinéma qu'en peinture ou en musique. Je suis intéressé par l'image cinématographique parce qu'elle est faite de lumière et surtout parce qu'elle bouge. Ces caractéristiques vont donc orienter mes films.

Aussi, au cinéma, je m'intéresse énormément aux rapports entre l'image et le son. J'ai commencé avec *New York Ear and Eye Control*, en 1964, à explorer ces relations. Plusieurs de mes autres réalisations fouillent, d'une manière ou d'une autre la question des rapports entre l'image et le son. *Rameau's Nephew by Diderot (Thanks to Dennis Young) by Wilma Schoen*, par exemple, explore la question du synchronisme, de l'illusion naturaliste qui fait que lorsqu'une bouche bouge, au cinéma, et qu'on entend une voix, c'est le son émis par cette bouche que l'on croit entendre. Mais, pour revenir à *New York Ear and Eye Control*, le titre même évoque la coexistence de ces deux sens, écouter/entendre et voir/regarder. Et je crois que dans l'ensemble le film est réussi, c'est-à-dire qu'il est possible d'y entendre la musique comme musique et d'y voir l'image comme image, sans ce faux effet de mélange qui vient lier l'un et l'autre, sans cet effet si fréquent au cinéma qui confine la musique dans le rôle de support émotif à l'image.

Cette volonté de garder la particularité des deux éléments qui composent le film vient peut-être, justement, du fait que vous êtes aussi musicien, que vous avez produit des disques. On peut presque vous appeler cinéaste-compositeur. Et c'est ce qui permet à Raymond Gervais d'affirmer que c'est le cinéma qui vous a fait passer, en musique, de l'improvisation à la composition.

Raymond Gervais a bien écrit sur mes œuvres. C'est vrai que lorsque j'ai édité en 1975 l'album double intitulé *Michael Snow Music for Piano, Whistling, Microphone and Tape Recorder*, mon expérience cinématographique a eu une incidence sur la structure de l'œuvre.

Vous êtes, à titre de cinéaste expérimental, une figure de proue du cinéma canadien. Comment percevez-vous la place de l'identité canadienne anglaise dans votre travail?

J'essaie de faire mes œuvres aussi bien que je peux et, parfois, quand une œuvre est finie, quelqu'un comme Bruce Elder peut écrire qu'il retrouve dans cette pièce des qualités qui sont aussi présentes dans le travail de plusieurs autres artistes canadiens. Mais, en travaillant, je ne pense jamais à cette question d'identité.

Je crois sincèrement que les artistes qui sont les plus proches de ce que je fais sont américains. Par exemple Hollis Frampton, Ernie Gear et Stan Brackhage. Nos points communs sont esthétiques et pas politiques. Mais, évidemment, je suis un produit de la société canadienne, avec ses deux cultures. Le fait que ma mère vienne de Chicoutimi, par exemple, est probablement important.

Mais Toronto est quand même une ville qui a produit des gens d'envergure qui ont pensé l'art et la communication. Je pense à vous, et aussi à Glenn Gould et à Marshall McLuhan. Et aujourd'hui quand on s'arrête au cinéma d'Atom Egoyan, on peut établir certains parallèles, malgré les différences d'approche.

Chaque endroit a ses caractéristiques et on est sans doute



Wavelength, 1966-67.

influencé par notre environnement. Mais je ne pense jamais à ça. Il est possible cependant que je sois plus enraciné que je le pense.

Dans la plupart de vos films, les observateurs, comme Bruce Elder, ont souligné la présence d'une vision tragique des choses. Mais on remarque aussi qu'il y a toujours beaucoup d'humour. Et cela dès le premier film, A to Z, que vous décriviez dans un catalogue par la simple phrase: «Deux chaises baisent.» Quelle est la place de cet humour par rapport au tragique?

C'est un peu comme la question nationaliste dont nous venons de discuter. J'ai fait des choses que je trouve et que les spectateurs trouvent amusantes, mais je les ai faites sérieusement. Elles n'ont pas été construites pour amuser, mais plutôt pour produire un effet précis. Par exemple dans *Side Seat Painting Slides Sound Film* (l'un de ces titres impossibles dont j'ai le secret), qui est un film composé d'une projection de diapositives de certaines de mes peintures, on entend une voix qui donne toutes les informations sur mes œuvres: l'année, la grandeur, le médium, etc. Mais j'ai fait varier la vitesse de la voix, de sorte qu'elle est tantôt très grave, tantôt très aiguë. Et c'est amusant. Mais quand j'ai fait ça je voulais simplement travailler sur la vitesse de défilement du son. Sur l'aspect mécanique.

So Is This, votre film composé uniquement d'un texte qui apparaît mot à mot à l'écran, fait rire énormément les spectateurs. Dans ce cas l'humour, présent notamment à travers l'ironie du texte, semble volontaire.

Dans ce film il y a toujours un effet ironique avec le mot «this», parce qu'il désigne toujours quelque chose de différent, selon l'endroit du texte où il apparaît. Cela m'intéressait de montrer comment le langage, qui est nécessaire, est loin de la réalité qu'il désigne. Comment le langage est une réalité en soi. Il y a beaucoup de jeux de mots dans ce film parce que les jeux de mots sont une façon de charger le mot de plusieurs sens. Et le discours premier du film se situe davantage de ce côté-là, dans la façon dont la réalité matérielle du cinéma établit une forme de dialogue avec la ou les significations des mots. Encore une fois l'humour se construit sur des fondements sérieux.

Pourrait-on dire que l'humour devient une forme de mécanisme par lequel vous repoussez l'idée d'anéantissement, cette idée dont on parlait au sujet de Lavoisier par exemple?

Toutes les émotions existent avec leur complémentaire, leur contraire. Alors il est certain que la dimension tragique prend du relief lorsqu'elle côtoie l'humour. Mais je me méfie aussi de l'humour à cause de son aspect éphémère. Vous savez, généralement une blague n'est drôle qu'une fois. Et moi j'ai envie de faire des films qu'on verra plusieurs fois. Alors il est nécessaire de construire à plusieurs niveaux, notamment quand on joue sur le registre de l'humour.

Y a-t-il chez vous, par l'humour, une volonté d'élargir votre public?

Non. Mes films sont faits pour un idéal, qui est le mien, de contribuer au cinéma et à sa définition.



Vous avez utilisé la vidéo dans certains de vos films, mais le produit fini a toujours été sur pellicule. Or, vous avez déjà dit que vous refusiez que vos films soient vus en vidéocassette. Quelle est votre attitude vis-à-vis de la vidéo, en terme de production mais aussi en terme de diffusion, avec tous ces nouveaux supports numériques qui sont aujourd'hui disponibles, par exemple?

Jusqu'à maintenant je n'ai pas trouvé le moyen d'utiliser l'image sur moniteur. Sauf qu'il m'est arrivé à deux ou trois reprises d'utiliser la vidéo dans des installations. C'est vrai que le vidéodisque offre des possibilités remarquables, et je vais sans doute les utiliser. Cependant mes films ont été construits pour certaines situations et, surtout, en tenant compte du fait que leur matière est la lumière projetée sur une surface. Peut-être que je me trompe mais je crois que si ces films sont vus sur vidéo, leur logique sera détruite. Il y a des films qui seraient possiblement intéressants sur vidéo. Comme *Rameau's Nephew by Diderot (Thanx to Dennis Young) by Wilma Schoen*, dont la composition visuelle résisterait au format et à la perte de qualité de l'image. Mais *Wavelength* ne serait pas regardable sur un petit moniteur.

Vous n'êtes donc pas un militant antivideo?

Pas du tout. C'est un moyen d'expression comme un autre. Mais encore là je crois qu'il faut l'utiliser selon ses spécificités. ■

TRANSCRIPTION: MARCEL JEAN

Ouvrages dans le cadre du Michael Snow Project:

- *Visual Art 1951-1993*, A. Knopf/The Power Plant/Art Gallery of Ontario, 1994.
- *Music/Sound*, A. Knopf/The Power Plant/Art Gallery of Ontario, 1994.
- *Presence and Absence. The Films of Michael Snow 1956-1991*, à paraître en 1994.
- *The Collected Writings of Michael Snow*, Wilfrid Laurier University Press/The Power Plant/Art Gallery of Ontario, 1994.

En rappel:

- *Michael Snow. Rétrospective*, La Cinémathèque québécoise, mars 1975.
- Regina Cornwell, *Snow Seen. The Films and Photographs of Michael Snow*, PMA Books, 1980.