

Neige sur Paris Michael Snow

Gilles Rioux

Volume 24, Number 95, Summer 1979

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54732ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Rioux, G. (1979). Neige sur Paris : Michael Snow. *Vie des arts*, 24(95), 35–37.

Neige sur Paris - Michael Snow

Gilles Rioux



Il restera dans les annales de la météorologie française que l'hiver 1979 fut d'une exceptionnelle rigueur. De l'avion qui nous amène de Montréal, nous découvrons autour de l'aéroport de Roissy quelques autres *arpents de neige!* Et, nous nous prenons à souhaiter qu'un froid semblable à celui qui sévit ait pénétré les membres frileux de l'ermite des Délices et ait gelé l'encre au bout de sa plume avant même qu'il ait pu écrire sa petite phrase sarcastique.

Snow à Beaubourg

Il restera dans les annales de l'art canadien que l'année 1979 aura été exceptionnellement fastueuse pour Michael Snow. Trente de ses œuvres font un événement à Beaubourg. Et ce n'est que le tremplin prestigieux inaugurant un périple d'une année complète dont les étapes seront Lucerne, Rotterdam, Bonn et Munich, avant que le public montréalais ait, en décembre prochain, l'avantage de voir cette exposition au Musée des Beaux-Arts.

L'événement est à la mesure de la nature protéiforme de Michael Snow, lui qui affirme: «Je ne suis pas un artiste professionnel. Mes peintures sont faites par un cinéaste, mes sculptures par un musicien, mes films par un peintre, mes sculptures par un cinéaste, mes films par un musicien, ma musique par un sculpteur... qui parfois travaillent tous ensemble.» Et ces heureux Parisiens eurent droit à un véritable festival Snow: exposition à Beaubourg, projections de films, deux concerts de jazz et un colloque. Le tout ponctué d'interviews, de commentaires et d'articles de presse.

A Beaubourg, le visiteur pénètre d'abord dans une vaste salle peinte en noir. Au-dessus de sa tête est suspendu un écran à deux faces sur lesquelles est projeté *Two Sides to Every Story* (1974), un film sonore composé de deux projections simultanées nous donnant à voir à la fois l'envers et l'endroit d'un même sujet. Au sol, le spectateur se déplace pour percevoir l'un et l'autre: il est amené de la sorte à constater de visu que l'image filmique n'est qu'une illusion lumineuse et que les objets qu'on y montre n'ont aucune corporalité. Cela nous le savions depuis toujours, c'est-à-dire depuis que le cinéma existe, mais jamais la démonstration en avait été faite avec autant d'éloquence. Michael Snow reprendra le même procédé sous forme d'un livre, *Cover to Cover* (1975)¹, où la vue avant et la vue arrière d'un sujet coïncident avec le recto et le verso de la page. L'œuvre de Michael Snow s'articule souvent sur une conception bipolaire, et la démonstration qu'il en fait n'a rien de discursif ou de narratif; elle est directe, vitale et prégnante.

A l'entrée de la salle suivante, *Midnight Blue* (1973-1974) est une œuvre si explicite qu'elle devrait illuminer le reste du parcours. Au mur, un panneau de planches grossières; le centre est peint en bleu. A l'intérieur de cette zone bleue vient parfaitement s'adapter aux fentes et stries du bois la photographie de ce même panneau devant lequel brille une bougie allumée. Au bas, la dernière planche se redresse pour former une étroite tablette au milieu de laquelle on découvre un peu de cire fondue et un bout de mèche noircie, vestiges de la bougie consumée.

Si la photo conserve le souvenir et l'image d'une chandelle, elle affirme aussi l'absence de cette chandelle, tandis que la cire, ne témoignant que d'elle-même, atteste en tant que vestige la présence antérieure d'une chandelle. Dans l'illusion qu'elle crée, la photographie tend moins à remplacer la bougie qu'à enregistrer un moment, et un seul, parmi les milliers de moments de la vie d'une bougie. Un moment significatif et plénier; un moment arrêté et intemporel; un moment sacralisé et éternisé.

De manière externe, c'est-à-dire dans sa matérialité même, la photographie témoigne avec force de la présence réelle, bien que transitoire, du photographe et du caractère ponctuel de son intervention. Des œuvres comme *A Wooden Look* (1969), *Of a Ladder* (1971), *Red 5* (1974) et *Painting (Closing the Drum Book)* (1978), à partir d'objets différents et des variations qu'elles permettent, sont sensiblement conçues de la même manière.

Entre toutes, celle des œuvres de Snow qui mérite d'être tenue pour magistrale et déterminante est nulle autre qu'*Authorization*

1. Michael SNOW

Authorization, 1969.

Photographies polaroid en noir et blanc, ruban autoadhésif, miroir et métal; 56 cm 6 x 44,5.

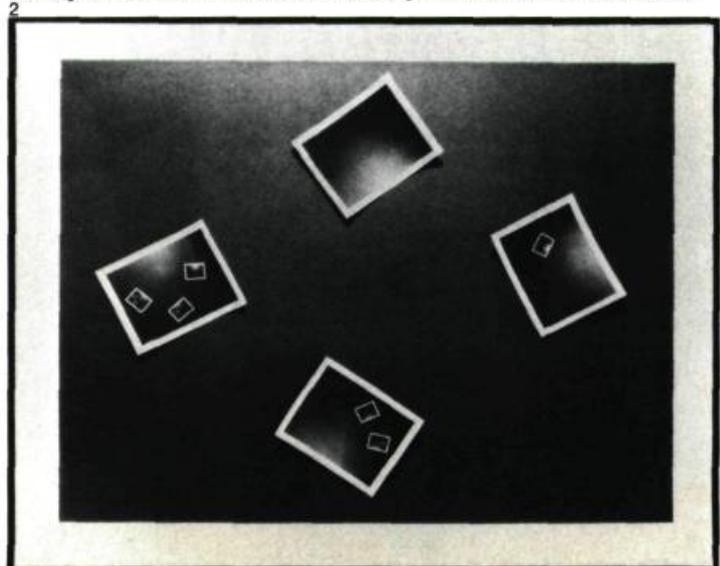
2. *Red 5*, 1974.

Photographie (impression unique); 63 cm 2 x 79,2.

(1969). La date est importante et l'œuvre aussi. La fonction réfléchissante du miroir est progressivement oblitérée, au fur et à mesure que l'auteur se photographie dans le miroir et y re-photographie ses photos. En cinq temps, l'activité narcissique s'enregistre elle-même, devient graduellement plus floue et aboutit à ce résultat paradoxal où l'intervention de l'auteur n'aura servi qu'à masquer son visage. Le titre lui aussi souligne le caractère dérisoire de cette entreprise où tout se passe comme si, entre les mains de l'auteur-photographe, le miroir fonctionnait maintenant à rebours. Raymond Roussel raffolerait d'une invention de ce genre.

Plus tard (1977) est une autre œuvre majeure de Snow: un long traveling horizontal de 360 degrés au milieu d'une salle de la Galerie Nationale, à Ottawa, où ont exposées les toiles des peintres du Groupe des Sept. Une réunion de tableaux archiconnus de Tom Thomson, de Lawren Harris et de J. E. H. MacDonald dépeignant des paysages canadiens. Ce n'est pas par hasard que Snow les choisit mais bien pour l'aura mystique et mythique les entourant. D'un regard circulaire, au mouvement ininterrompu et probablement de vitesse variable, il enregistre non seulement les tableaux mais aussi les paysages. Ceci il le fait avec un décalage temporel d'une cinquantaine d'années par rapport à la date d'exécution des tableaux. Par rapport aux paysages réels qui les ont inspirés, les tableaux sont déjà des représentations et des réalités d'un second degré; la photographie en devient alors le troisième degré. Cette distance est signifiée au moyen d'un flou très accentué, causée par le déplacement latéral de la caméra. Implicitement, chacune des vingt-cinq photographies de l'ensemble ainsi que leur ensemble, véhiculent une notion temporelle à la fois physique et historique. Le titre le suggère d'ailleurs assez bien.

Du film à la photo, et inversement, l'attitude de Snow demeure la même, comme l'atteste ce passage d'une entrevue accordée à Jean-Pierre Bastien en 1975: «Quand on reconnaît quelque chose sur l'écran, on est porté à dire qu'il s'agit d'un objet qu'on identifie comme objet (par exemple une chaise ou une table). Alors que la vitesse du mouvement nous force à ressentir que c'est vraiment une image. (...) (Les gens) veulent qu'on leur montre quelque chose dans le film et non le film. C'est très différent. Lorsqu'on découvre cette différence, ça devient très intéressant.»



3. *Plus tard*, 1977.

Épreuve photographique en couleur, plexiglas, cadre de bois peint; 86 cm 4 x 108.

Colloque au Centre Culturel Canadien

Second volet de l'exposition Snow — et plus fugitif celui-là — un important colloque avait lieu, le samedi 20 janvier, au Centre Culturel Canadien de Paris, sur le thème *L'Image photographique comme processus d'expérimentation plastique, à propos de l'œuvre de Michael Snow*.

La matinée était plus spécifiquement consacrée à Snow. Une présentation de l'œuvre de Michael Snow par Pierre Thérberge fit office d'introduction. Karen O'Rourke fit ensuite une communication très remarquée, où l'intelligence et la clarté de l'exposé ont permis à tous les assistants de bien saisir l'originalité de la démarche de Snow dans une œuvre qu'ils n'avaient pour la plupart jamais vue, *Cover to Cover*, un livre publié en 1975. Sous le titre *Post-Snow*, Regina Cornwell s'est livrée à une acrobatie philologique, dialectique et philosophique où des vues parfois pénétrantes disputaient la place à des considérations moins convaincantes; souhaitons que cette perception soit imputable à une compréhension par moments déficiente de l'anglais!

Paradoxalement, c'est la *discussion* prévue avec l'artiste qui fut le moment le plus creux de cette journée, à la fois parce qu'il y avait encore trop peu d'éléments pour alimenter un débat et que la présence d'un animateur capable de développer une idée ou de relancer la discussion faisait défaut.

En après-midi, le propos était considérablement élargi pour englober les expériences et les recherches artistiques apparentées à celles de Snow par l'utilisation de l'image photographique, filmique ou télévisuelle. Démarches ni parallèles, ni similaires, ni convergentes, mais où la sensibilité de chaque artiste articule un message diversement nuancé. Un Georges Rey produit de courts films à partir d'images fixes; Jean Legac juxtapose une photographie d'objet réalisée avec une objectivité tout impersonnelle, celle-là même de la photo commerciale, avec un texte dont la structure grammaticale serait un *équivalent* de la photographie; Christian Boltanski dresse un inventaire photographique des objets appartenant à un personnage fictif. Ces trois artistes participaient d'ailleurs au colloque. Dominique Noguez, Gilbert Lascault et Raymonde Moulin, en plus d'Alain Bergala, ajoutaient un volet critique à ces travaux.

3

4. *Champ*, 1973-1974.

Épreuves photographiques en noir et blanc collées sur carton, cadre de bois peint; 179 cm 1 x 169,6.

Documentation canadienne à Beaubourg

Pleinement conscient de la position stratégique de Beaubourg et de la nécessité d'avoir une présence au sein d'une institution aussi prestigieuse, le gouvernement canadien a fait don au Centre National d'Art et de Culture Georges-Pompidou d'une documentation abondante et variée sur l'art contemporain au Canada. Il ne s'agit pas d'un simple envoi d'ouvrages rassemblés au petit bonheur par des fonctionnaires plus dévoués que compétents en la matière; au contraire, la concertation des conservateurs français et canadiens permet de sélectionner et d'acquérir une documentation sur l'art au Canada qui possède une certaine cohésion et répond adéquatement aux besoins courants de consultation. Qui connaît la bibliothèque de Beaubourg, le nombre de personnes qui la fréquentent et l'universalité des collections qu'on y trouve, celui-là comprendra l'ampleur et la répercussion d'un tel geste.

C'est avec satisfaction qu'on constate la présence d'au moins cinq films de Michael Snow dans les collections du Musée National d'Art Moderne, que ces films proviennent ou non de ce don gouvernemental. Notre souhait le plus vif est que cette politique intelligente ne soit pas ponctuelle mais suivie, de manière à ce qu'il ne se constitue pas de lacunes ensuite difficiles à combler.

Et si le tout devait être à l'occasion marqué de jalons aussi importants que cette rétrospective Michael Snow, il y aura doublement de quoi se réjouir.

1. Cf. Eric Cameron, *Un livre de Michael Snow*, dans *Vie des Arts*, Vol. XXI, N° 86, p. 23-25.

Voir aussi les articles d'Arnold Rockman et d'Andrée Paradis, dans *Vie des Arts*, Vol. XI, No 44, p. 93-94 et Vol. XV, No 59, p. 58-59.

English Translation, p. 87



4

