



# MICHAEL SNOW



MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

[ DU 27 JANVIER AU 23 AVRIL 1995  
ŒUVRES DE LA COLLECTION DU MUSÉE DES BEAUX-ARTS DU CANADA  
ET RÉTROSPECTIVE DES FILMS ]

MACM/MÉDIATHÈQUE



MMAC A 000003418

ŒUVRES DE LA COLLECTION  
DU MUSÉE DES BEAUX-ARTS  
DU CANADA



MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN  
DE MONTRÉAL  
MÉDIATHEQUE

27 JAN. 1995

Figure majeure de l'art canadien, Michael Snow poursuit, depuis le milieu des années 50, une démarche multidisciplinaire dont la rigueur et l'originalité sont aujourd'hui reconnues sur la scène internationale. Cette exposition regroupe 31 pièces (dessins, collages, peintures, sculptures, photographies et installations) choisies parmi les 65 œuvres de Snow que possède le Musée des beaux-arts du Canada.

Acquise sur une période de près de 30 ans (de 1965 à 1993), cette collection témoigne avec éloquence de la cohésion du travail de Snow et de la façon dont ce dernier a su allier une grande curiosité intellectuelle à un sens aigu des possibilités inhérentes aux différentes disciplines abordées. Les 31 œuvres présentées illustrent les principales étapes de la carrière de Snow, depuis ses débuts et jusqu'à la fin des années 70 — notamment son importante production de dessins des années 50, ses toiles abstraites de la fin de cette décennie, la série *Walking Woman* (1961-1967) ainsi que son travail de la fin des années 60 et des années 70, qui emprunte largement à la photographie et à la troisième dimension.

Sous des formes et selon des techniques variées, cette production reprend à son compte certaines des principales questions soulevées par l'art du XX<sup>e</sup> siècle. Ainsi, une large part du travail de Snow interroge ce lien à la fois simple et complexe qui, dans le domaine de la figuration, unit la forme au contenu (la figure). C'est le cas, en particulier, de la série *Walking Woman*, dans laquelle Snow explore les conditions de lisibilité de la forme figurative et, de façon plus générale, la manière dont s'élabore la perception visuelle, eu égard au cadrage ou au point de vue adopté, aux matériaux et techniques utilisés et à l'opposition forme/fond.

[ 3 ]

Amorcée en 1961, cette série (qui compte quelque 200 pièces réalisées sur plus de six années) s'est développée à partir d'un même motif, celui d'une silhouette féminine typique des années 60 reprise d'une œuvre à l'autre selon un parti pris formel différent. Cette silhouette peut être seule ou répétée plusieurs fois à l'intérieur d'une même œuvre; représentée en totalité ou de façon fragmentée; déployée sur toute sa hauteur ou bien pliée, ou enroulée; réalisée en deux ou trois dimensions; contenue tout entière à l'intérieur de l'œuvre ou découpée par le cadre... De fait, les variations autour de ce motif sont multiples et nous le font découvrir chaque fois sous un aspect différent.

Jamais totalement abstraites ni véritablement figuratives, les œuvres de cette série se situent en fait à la frontière de ces deux voies, là où la forme semble sur le point de se constituer pleinement en figure ou, inversement, de se fondre dans l'espace de l'œuvre sous l'effet conjugué des matériaux et de la structure formelle. Quelles que soient les interventions plastiques de l'artiste et leur impact sur le degré de lisibilité de la silhouette, il est en effet toujours possible de repérer cette dernière, au moins en partie. Par contre, sa répétition d'une œuvre à l'autre, voire à l'intérieur d'une même œuvre, aura pour effet d'en diminuer la portée expressive — laquelle, il est vrai, se voit déjà atténuée par l'aspect stéréotypé de cette silhouette et par l'omniprésence du corps, en particulier du corps féminin, au sein de l'histoire de l'art.

À la fois représentation du corps et banalisation de ce dernier au profit de la matérialité de l'œuvre, la série *Walking Woman* n'est pas sans rapport avec le travail antérieur de l'artiste, notamment avec ses dessins des années 50 dans lesquels il explore, à partir de motifs précis (la table, la chaise et la figure humaine, par



2

2 - Ci-dessus :  
*Clothed Woman (In Memory of my Father)*, 1963  
Huile et lucite sur toile  
152 x 386,2 cm  
Collection du Musée  
des beaux-arts du Canada

1 - Page titre :  
*Authorization*, 1969  
Photographies en noir et blanc  
et ruban de tissu sur miroir encadré  
54,6 x 44,4 cm  
Collection du Musée  
des beaux-arts du Canada

exemple), le degré de concordance entre l'objet ou la figure représentés et les moyens plastiques grâce auxquels ceux-ci prennent forme. En 1959-1960 (soit juste avant la série *Walking Woman*), cette attention portée aux moyens plastiques se traduit en un groupe d'œuvres résolument abstraites parmi lesquelles figurent *Lac Clair* et *Self-Centered*, deux toiles dont la structure interne est en rapport direct avec leur format et avec leur surface.

Sous un aspect radicalement différent, les œuvres réalisées par Snow postérieurement à la série *Walking Woman* réaffirment cet intérêt de l'artiste pour les différents paramètres de l'expérience visuelle. Les œuvres *Scope* (1967), *Snow Storm* (1967) et *Blind* (1968) proposent en effet une analyse à la fois large et extrêmement percutante des conditions même de la perception. Au delà de leur apparente froideur et de la portée éminemment théorique des questions qu'elles soulèvent (cadrage, point de vue, temporalité), lesquelles sont par ailleurs étroitement liées aux films expérimentaux réalisés par Snow tout au long de sa carrière, ces pièces en appellent directement à l'expérience du spectateur, qui est invité, dans *Scope* et *Blind*, à interagir avec elles. Et bien qu'elles soient en apparence dénuées de toute forme d'expressivité, ces œuvres comportent parfois une dimension autobiographique, comme le démontrent les titres *Snow Storm* et *Blind* (ce dernier faisant implicitement référence à la cécité du père de Snow).

Cette composante autobiographique est au cœur d'*Authorization* (1969), une œuvre dont le titre (qui contient le mot «author») et la structure renvoient directement au travail de l'artiste. Réalisée suivant le procédé de la mise en abîme, *Authorization* reproduit/documente la succession des prises de vue dont elle est l'aboutissement. Le spectateur est ainsi mis en présence du processus de travail de l'artiste et de son résultat, simultanément — de même qu'il est confronté, à travers le miroir servant de support à l'ensemble, à sa propre image de spectateur regardant l'œuvre.

Cette attention portée au processus de travail se retrouve également dans *Plus tard* (1977), une installation composée de 25 épreuves photographiques qui, alignées au mur, «reproduisent» la salle du Groupe des Sept (un groupe de peintres paysagistes canadiens des années 10 et 20) de l'ancien édifice du Musée des beaux-arts du Canada. Les photos y sont floues et ne montrent le plus souvent que des parties de toiles. Cette reproduction partielle et fortement altérée d'un groupe d'œuvres parmi les plus prisées de l'histoire de l'art canadien est en fait un commentaire sur le travail même de reproduction ou de médiation du monde — processus qui implique nécessairement l'intervention de différents acteurs, la mise à distance de l'original et son interprétation (dans ce cas-ci par l'histoire, à travers une forme particulière du nationalisme canadien, par la mise en scène sous-jacente à toute présentation muséale, par le travail de prise de vue réalisé par Snow lui-même, etc.).

La démarche de Michael Snow a toujours gardé un lien étroit avec le monde contemporain. Au delà de ses aspects formalistes et des formes abstraites qu'elle revêt parfois, il s'agit d'une pratique qui a su analyser, souvent avec une étonnante simplicité (quoique jamais de façon réductrice), toute la complexité de l'expérience visuelle. Ce travail, qu'on dirait de prime abord orienté essentiellement vers la structure des choses, démontre en fait à quel point forme et contenu sont toujours inextricablement liés. ■ PIERRE LANDRY

## L I S T E   D E S   Œ U V R E S

- Dance*, 1958  
Encre noire au pinceau sur mine de plomb sur papier vélin  
35,4 x 48,9 cm  
Achat : 1970
- White Figure I*, 1958  
Mine de plomb, encre noire au pinceau avec gouache blanche et collage sur papier vélin  
20,2 x 13,9 cm  
Achat : 1970
- Blues in Place*, 1959  
Huile et collage de papier sur toile  
203,6 x 127,9 cm  
Achat : 1970
- Theatre*, 1959  
Fusain sur papier vélin  
41,2 x 32,3 cm  
Achat : 1970
- Shunt*, 1959  
Bois peint  
274,3 x 18,5 x 335,3 cm  
Achat : 1970
- The Table*, 1955  
Plaque et fils de métal, objets trouvés recouverts de mastic et de peinture métallique sur base de bois peint  
26 x 39,3 x 31 cm  
Achat : 1986
- Three Figures in a Book*, 1955  
Plume et encre de couleur sur papier vélin  
35,6 x 21,9 cm  
Achat : 1970
- A Portrait of Kierkegaard*, 1956  
Plume et encre noire sur papier-calque  
41,2 x 28 cm  
Achat : 1970
- I Think Brushes Should Be Big and Pens Small*, 1956  
Plume et encre noire sur papier-calque  
28,1 x 43,5 cm  
Achat : 1970
- Studies for "Quits" and "Shunt"*, v. 1959  
Stylo à bille vert sur papier vélin  
29,8 x 45,4 cm  
Achat : 1985
- Lac Clair*, 1960  
Huile et ruban de papier gommé sur toile  
178 x 178,3 cm  
Achat : 1967
- Self-Centered*, 1960  
Huile sur toile  
126,5 x 101,5 cm  
Don de M. et Mme J.W. Strutt, Lucerne (Québec), 1980
- Title*, 1960  
Fusain sur papier vergé plié  
35 x 24,5 cm  
Achat : 1975
- Window*, 1960  
Bois, acrylique, polythène, verre, papier, coton, fil métallique, métal en feuille, métal chromé en feuille  
86,4 x 67,3 x 10,2 cm  
Achat : 1970

*Top Woman*, 1961

Encre noire au pinceau avec mine de plomb  
et collage sur papier vélin chamois  
60,6 x 64,8 cm  
Achat : 1973

*Two Walking Women*, 1961

Mine de plomb sur papier vélin chamois  
46 x 36 cm  
Achat : 1975

*Alice*, 1962

Encre noire à la plume et au pinceau  
sur papier japon épais  
153,7 x 92,7 cm  
Achat : 1968

*Clothed Woman*

(*In Memory of my Father*), 1963  
Huile et lucite sur toile  
152 x 386,2 cm  
Achat : 1966

*Sketch for "Clothed Woman*

(*In Memory of my Father*)", 1963  
Mine de plomb sur papier vélin  
27,5 x 37,8 cm  
Achat : 1969

*Hawaii*, 1964

Peinture-émail sur toile  
149,9 x 309,9 cm (l'ensemble)  
Achat : 1973

*Two Skirts*, 1964

Peinture-émail en aérosol sur bristol,  
collé sur contre-plaqué  
61 x 90,6 cm (l'ensemble)  
Don de la Collection  
Douglas M. Duncan, 1970

*Seen*, 1965

Carton fort avec peinture-émail  
154,5 x 52 x 226,5 cm  
Achat : 1991

*Scope*, 1967

Acier inoxydable, miroir  
5 x 8,4 m (surface approximative  
occupée par la sculpture)  
Achat : 1977

*Snow Storm*, 1967

Collage de photographies sur  
peinture-émail sur masonite  
122,1 x 119,8 x 5,1 cm (chaque élément)  
Achat : 1968

*Blind*, 1968

Acier et aluminium  
246,4 x 245,7 x 246,4 cm  
Achat : 1969

*Authorization*, 1969

Photographies en noir et blanc  
et ruban de tissu sur miroir encadré  
54,6 x 44,4 cm  
Achat : 1969

*Tap*, 1969-1972

Photographies en noir et blanc encadrées,  
textes dactylographiés sur papier  
encadrés, magnétophone, haut-parleur,  
fil et bande audio  
Photographies encadrées : 106,8 x 156,3 cm  
Textes dactylographiés : 65,1 x 40 cm  
Haut-parleur : 48,3 x 38,1 x 25,4 cm  
Achat : 1970

*Field*, 1973-1974

Photographies en noir et blanc  
179,1 x 169,6 cm  
Achat : 1974

*Red 5*, 1974

Épreuve à développement chromogène  
63,2 x 79,2 cm  
Achat : 1976

*Plus tard*, 1977

25 épreuves Ektacolor encadrées  
86,4 x 107,2 cm (chaque élément)  
Achat : 1977

*The Squerr (Ch'art)*, 1978

Huile sur toile  
194,7 x 209,2 x 5,5 cm  
Achat : 1979

Toutes les œuvres font partie de  
la collection du Musée  
des beaux-arts du Canada.

R É T R O S P E C T I V E   D E S   F I L M S



↔ (*Back and Forth*), 1968-1969  
Film 16 mm, 50 min, couleur  
Collection du Musée des beaux-arts du Canada  
(détail en page couverture)



**Dans le rôle principal : la caméra.** Le visionnement des films de Michael Snow est une réelle et saisissante aventure : toute prévision et toute attente du spectateur en termes de déroulement, de contextualisation, de mise en espace y sont délibérément déjouées... Ces films sont conçus dans l'intention expresse d'explorer et d'analyser les principes fondamentaux du cinéma : la lumière, le temps, le mouvement, le son. Dans cette optique, certaines règles du jeu mises en place par ces œuvres stimulent notre curiosité et interpellent notre capacité de les décoder et d'y réagir. Le cinéma expérimental de Michael Snow, qualifié de structuraliste, pousse à son plus haut degré le potentiel du médium et avive nos facultés de perception.

On y trouve peu d'action, du moins comme on l'entend d'habitude au cinéma : pour ainsi dire pas de trame narrative, pas d'intrigue ni de dénouement, peu d'acteurs, aucune considération hiérarchique entre la présence humaine et celle des objets, des lieux ou des phénomènes. Dans la plupart de ces films, c'est la caméra elle-même qui crée le mouvement. Elle sculpte l'espace qu'elle traverse en exécutant des mouvements parfois inusités.

«Je travaille à partir d'"idées" depuis que j'ai commencé à penser que j'étais un artiste, mais j'ai toujours été conscient du fait que l'"idée" n'est qu'une amorce et que le "principe" a aussi une existence propre, qui va se manifester de façon imprévisible dès qu'il sera mis en mouvement!...»

Les réalisations majeures de Michael Snow, *Wavelength*, 1967, ↔ (*Back and Forth*), 1968-1969, *La Région Centrale*, 1970-1971, pour ne mentionner que celles-ci, témoignent explicitement de l'intérêt qu'il accorde, dans le déroulement de ses films, aux gestes de la caméra et aux effets qu'ils produisent, une activité se déployant de l'intérieur même du processus cinématographique. Ce que l'on voit est une extension du mouvement de la caméra, mouvement qui s'inscrit dans l'expérience du spectateur.

Dès lors se développe une réciprocité entre notre vision et la direction que lui impose l'œil de la caméra. Cette relation sans équivoque suscite une réaction physique, sensorielle, voire viscérale chez le spectateur qui expérimente de manière inhabituelle son implication dans le déroulement d'un film dont il ne connaît pas le dessein. Les mouvements de la caméra dans l'espace ont pour effet de modifier les formes, les couleurs et les textures, en leur conférant une dimension quasi plastique. Des formes mouvantes prennent ainsi une apparente malléabilité, parfois comparable aux distorsions que permettent l'animation ou l'infographie. Un glissement s'effectue de la forme représentative à la forme abstraite.

Ce phénomène remet en question notre relation familière avec l'espace aussi bien que la fiabilité de notre perception. Par exemple, dans *La Région Centrale*<sup>2</sup>, le paysage nordique se transforme progressivement en une tache de lumière indéfinie accompagnée d'une étendue de matière plane, sans masse ni volume, pirouettant en toute extravagance sur la surface de l'écran. Ou encore, dans ↔ (*Back and Forth*), le mur filmé revêt un aspect volumétrique dû au balayage latéral de la caméra qui restitue sur la pellicule la mémoire des images emmagasinées dans le mouvement, un phénomène optique qui se révèle dans le temps.

Souvent, dans *Wavelength* et dans ↔ (*Back and Forth*) entre autres, la caméra de Michael Snow calque ses mouvements, de manière flagrante, sur le modèle

humain : articulation de la tête et des yeux, déplacement du corps dans l'espace et focalisation. La machine/caméra est utilisée comme une extension du corps humain : en regard de son positionnement (caméra au niveau de la taille ou des yeux d'une personne debout ou assise, en référence au spectateur), des mouvements latéraux et verticaux, du déplacement avant et arrière (travelling, zoom-in, zoom-out, mise au point...) et du cadrage (champ de vision central, panoramique...). Un inventaire de mouvements manifestement chorégraphiques. Cette approche met en lumière la relation entre la façon de filmer, ce qui est filmé et la manière dont nous percevons cet ensemble.

*La Région Centrale*, par contre, nous invite à pénétrer dans un registre de mouvements aléatoires, indifférents à la loi de la gravité : spiralés, zigzagüés, concentriques, en huit..., qui vont au delà des capacités mécaniques de notre corps. L'artiste nous place devant des points de vue que nous sommes dans l'impossibilité d'expérimenter par nos propres moyens physiques. La technique utilisée dans ce film augmente notre pouvoir visuel et accroît, par le fait même, notre sensibilité perceptive et notre expérience du monde.

Michael Snow nous convie à rompre avec notre habitude d'aborder le médium cinématographique par le biais de son message plutôt que de sa forme. Ses films nous invitent à revoir le *voir*, à vivre au présent l'instabilité de notre perception. ■ YOLANDE RACINE

[ 10 ]

1. Cette citation relevée dans le contexte d'une conversation entre Bruce Elder et Michael Snow sur sa musique est également pertinente pour ses films: "On Sound..."; *Music/Sound, The Michael Snow Project*, Art Gallery of Ontario, The Power Plant, Alfred A. Knopf Canada, Toronto, 1994, p. 219.
2. Filmé au nord de Sept-Îles à l'aide d'une caméra montée sur un dispositif gyroscopique nommé *De La*, permettant des mouvements dans tous les sens, à vitesse variable et sans contrôle humain. Ce qui a été filmé n'a donc été visible qu'au développement du film.

*Michael Snow — Œuvres de la Collection du Musée des beaux-arts du Canada et rétrospective des films* est un événement organisé par le Musée d'art contemporain de Montréal et présenté du 27 janvier au 23 avril 1995 ■ Conservateur de l'exposition : Pierre Landry ■ Responsable de la rétrospective des films : Yolande Racine ■ Cette publication a été réalisée par la Direction de l'éducation et de la documentation ■ Éditrice déléguée : Chantal Charbonneau ■ Révision et lecture d'épreuves : Olivier Reguin ■ Traduction : Denis Lessard et Les Entreprises François Lancôt ■ Secrétariat : Sophie David ■ Conception graphique : Lumbago communication visuelle ■ Impression : Bowne de Montréal ■ Le Musée d'art contemporain de Montréal est une société d'État subventionnée par le ministère de la Culture et des Communications du Québec et bénéficie de la participation financière du ministère du Patrimoine canadien et du Conseil des Arts du Canada. © Musée d'art contemporain de Montréal, 1995. 185, rue Sainte-Catherine Ouest, Montréal (Québec) H2X 1Z8. Tél. : (514) 847-6226. ISBN 2-551-13433-1. Dépôts légaux : Bibliothèque nationale du Québec, Bibliothèque nationale du Canada, 1995. This publication is also available in English.

## H O R A I R E

### L E S   S A M E D I S   E T   D I M A N C H E S

**28 et 29 janvier**

A TO Z, 1956

NEW YORK EYE AND EAR CONTROL, 1964

STANDARD TIME, 1967

Présentation à 13 h 15

Projections à 13 h 30, 14 h 30 et 15 h 30

**4 et 5 février**

↔ (BACK AND FORTH), 1968-1969

ONE SECOND IN MONTREAL, 1969

Présentation à 13 h 15

Projections à 13 h 30, 15 h et 16 h 30

**11 et 12 février**

DRIPPING WATER 1969 (COLLABORATION AVEC JOYCE WIELAND)

SIDE SEAT PAINTINGS SLIDES SOUND FILM, 1970

BREAKFAST (TABLE TOP DOLLY), 1972-1976

Présentation à 13 h 15

Projections à 13 h 30, 14 h 30 et 15 h 30

**18 et 19 février**

SO IS THIS, 1982

SEATED FIGURES, 1988

Présentation à 13 h 15

Projections à 13 h 30, 15 h 05 et 16 h 45

**25 et 26 février**

(SEE YOU LATER) AU REVOIR, 1990

TO LAVOISIER, WHO DIED IN THE REIGN OF TERROR, 1991

Présentation à 13 h 15

Projections à 13 h 30, 15 h et 16 h 30

**4 et 5 mars**

WAVELENGTH, 1967

Présentation à 13 h 15

Projections à 13 h 30, 14 h 30 et 15 h 30

**25 et 26 mars**

LA RÉGION CENTRALE, 1971

Présentation à 13 h 15

Projection à 13 h 30

**1<sup>er</sup> et 2 avril**

RAMEAU'S NEPHEW BY DIDEROT (THANX TO DENNIS YOUNG)

BY WILMA SCHOEN, 1974

Présentation à 13 h 15

Projection à 13 h 30

**8 et 9 avril**

PRESENTS, 1980-1981

Présentation à 13 h 15

Projections à 13 h 30 et 15 h 45

**15 et 16 avril**

LA RÉGION CENTRALE, 1971

Présentation à 13 h 15

Projection à 13 h 30

**22 et 23 avril**

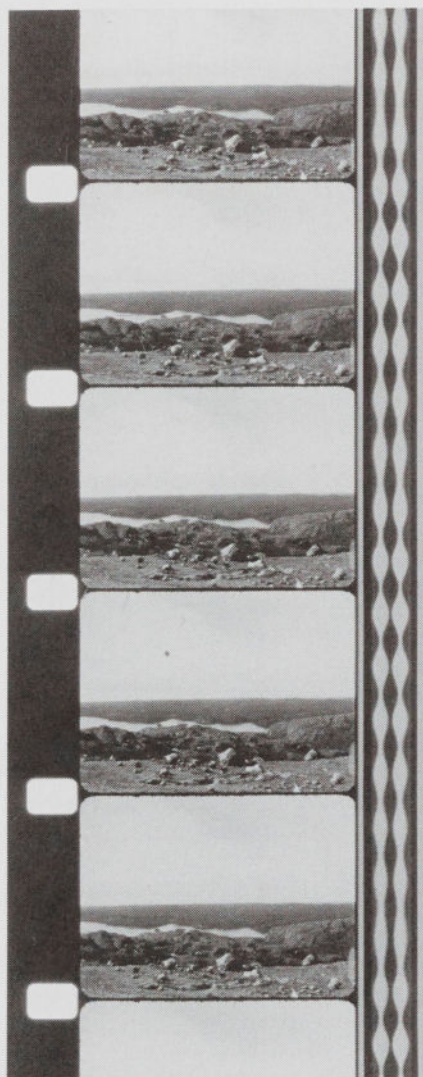
RAMEAU'S NEPHEW BY DIDEROT (THANX TO DENNIS YOUNG)

BY WILMA SCHOEN, 1974

Présentation à 13 h 15

Projection à 13 h 30

P R O G R A M M E   D E S   F I L M S



*La Région Centrale, 1971*  
Film 16 mm, 3 heures, couleur  
Collection du Musée des beaux-arts du Canada

### A TO Z, 1956

7 MIN, NOIR ET BLANC, MUET

Note : 18 images par seconde seulement.

«Une fantaisie en hachures croisées à propos de l'amour nocturne chez les meubles. Deux chaises en train de baiser.» (Michael Snow)

### NEW YORK EYE AND EAR CONTROL, 1964

34 MIN, NOIR ET BLANC

«Une des grandes réalisations des années soixante. Mike Snow propose un regard qui scrute la surface des choses avec une telle intensité... L'image elle-même semble vaciller; pour enfin céder sous la pression. Un début trompeur, silencieux : une forme blanche et plate, nettement découpée selon la silhouette d'une femme qui marche... D'autres images humaines, des scènes d'amour — une épopée humaine dès lors dominée par la persistance rétinienne de la *Walking Woman...*» (Richard Foreman, New York Film Co-op)

### STANDARD TIME, 1967

8 MIN, COULEUR

«Dans *Standard Time* de Snow, la caméra à hauteur de la taille va et vient, monte et descend, enregistre des effets de cadrage éclairés avec élégance dans une salle de séjour qui ressemble beaucoup à son propriétaire : ordonné, mais sans affectation. Un petit film joyeusement spirituel, qui renferme à la fois son stoïcisme singulier et les idées fondamentales de ses autres films, chacun d'entre eux étant comme une thèse, proposant une relation particulière entre l'image, le temps et l'espace.» (Manny Farber, *Art Forum*)

### WAVELENGTH, 1967

45 MIN, COULEUR

«Un zoom continu, qui met 45 minutes à passer de son champ le plus large (ouvert) à son champ final, le plus étroit. Tourné depuis l'extrémité d'un atelier de 25 mètres, avec une caméra fixe qui filme l'autre extrémité : une rangée de fenêtres donnant sur la rue. Ainsi, il y a une équivalence cosmique entre le lieu et l'action qui s'y déroule. Quatre événements humains, dont un décès, font irruption dans le lieu et interrompent le mouvement de la caméra. En ces occasions, la bande sonore est synchronisée de manière à faire coïncider paroles et musique avec un son électronique : une onde sinusoïdale qui passe de sa note la plus grave (50 cycles par seconde) à la plus aiguë (12 000 cycles par seconde) en 40 minutes.

Il s'agit d'un glissando continu, alors que le film constitue un crescendo et un spectre éclaté, fondé sur les ressources de la prédiction et de la mémoire, comme seuls la musique et le cinéma savent les rendre.» (Michael Snow)

### ↔ (BACK AND FORTH), 1968-1969

50 MIN, COULEUR

En plus d'élargir les possibilités du cadrage filmique comme dans *Wavelength*, ↔ (*Back and Forth*) a étendu les paramètres existants de la narration cinématographique, même au-delà des audaces d'un Godard dans *Week-End*. Dans ↔ (*Back and Forth*), Snow fait coïncider parfaitement la forme et le contenu, sans pour autant renoncer aux éléments traditionnels des rôles et du jeu d'acteur. L'incessant va-et-vient panoramique reprend certains concepts utilisés par Snow dans ses sculptures, tout en approfondissant l'expérimentation sur la perception et l'illusion, amorcée dans *Wavelength*.» (Gene Youngblood, *L. A. Free Press*, 1968)

### MICHAEL SNOW ET JOYCE WIELAND DRIPPING WATER, 1969

12 MIN, COULEUR

Il n'y a qu'une assiette blanche, toute blanche, et de l'eau qui tombe goutte à goutte dans l'assiette, du plafond, de très haut, et l'on entend le son de l'eau qui dégoutte. Le film dure dix minutes. Je ne peux imaginer que saint François, regardant un plat d'eau, et de l'eau qui dégoutte, avec autant d'amour, de respect et de sérénité...

Le film de Snow et Wieland revalorise l'objet, et laisse le spectateur dans une meilleure disposition face au monde qui l'entoure, lui permettant d'ouvrir les yeux devant le monde des phénomènes. Car comment pourrait-on aimer les gens si l'on n'aime pas l'eau, la pierre, le verre?» (Jonas Mekas, *New York Times*, 1969)

### ONE SECOND IN MONTREAL, 1969

26 MIN, NOIR ET BLANC, MUET

Dans *One Second in Montreal* de Michael Snow et dans *Dripping Water* (réalisé en collaboration avec Joyce Wieland), nous sommes amenés à considérer la force du temps dépouillé de toute considération spatiale. Pendant 22 minutes, une collection de scènes d'hiver (Snow scenes) se succèdent, série de photographies de sites potentiels pour un monument à Montréal (donc, pas vraiment

des photographies «artistiques»). Ce film est agressif et obsédant. Tout est à la limite, au point qu'une image d'actualité fournit une base plus solide pour la méditation qu'une image abstraite ou l'absence totale d'image. Ce film exprime tout particulièrement la subtilité du génie de Snow, dans son habileté à localiser une image temporelle précise sans recourir à la nostalgie ni à quelque représentation iconique du passé ou du future...» (P. Adams Sitney, *Michael Snow / A Survey*)

**SIDE SEAT PAINTINGS  
SLIDES SOUND FILM, 1970**  
20 MIN., COULEUR

«En 1970, j'ai présenté une vaste rétrospective de mon travail au Musée des beaux-arts de l'Ontario, à Toronto. Pour cette exposition, j'ai conçu un livre essentiellement photographique, intitulé *A Survey*. C'était la première d'une série d'œuvres utilisant comme matériau des travaux antérieurs ou leur documentation visuelle. C'est une chose très intéressante, que de commencer à travailler avec une matière "brute" que l'on a déjà façonnée en d'autres occasions, et pour des raisons différentes. *Side Seat...* est un film sonore de 20 minutes tourné en 1970, à partir de la projection et de l'identification verbale (par ma propre voix) de diapositives (prises à diverses époques, par différentes personnes) de peintures que j'ai produites entre 1955 et 1965, dans une variété de techniques. Ce film n'est pas autobiographique. C'est une activité de recyclage, de conversion qui, en recourant à l'illusion de l'altération temporelle que permet l'enregistrement de l'image et du son, devient une expérience complètement nouvelle.» (Michael Snow)

**LA RÉGION CENTRALE,**  
1971

3 HEURES, COULEUR

«[...] l'extraordinaire monument cinématographique que constitue ce nouveau film, d'une durée de plus de trois heures, du cinéaste canadien Michael Snow [...] Aucune action physique, pas la moindre présence de l'homme, un jeu fabuleux avec la nature et la machine qui remet en question nos perceptions, nos habitudes mentales [et qui], par bien des côtés, rend caduc le cinéma existant, dont les derniers Fellini, Kubrick, Buñuel, etc. [...] Pour *La Région Centrale* [...] Michael Snow se fit construire une caméra spéciale par un technicien de Montréal, caméra capable de se déplacer dans toutes les directions : horizontalement, verticale-

ment, latéralement ou selon une spirale. Le film est un mouvement ininterrompu à travers l'espace qu'entrecoupe régulièrement des X servant de point de repère et permettant, si l'on peut dire, de se raccrocher au réel stable. Michael Snow a choisi, pour filmer, une région solitaire, sans la moindre trace de vie humaine, à 100 milles au nord des Sept-Îles, dans la province de Québec : une sorte de plateau sans arbres, ouvrant sur une vaste perspective circulaire de montagnes environnantes.» (Louis Marcorelles, *Le Monde*, 28 septembre 1972.)

**BREAKFAST (TABLE TOP  
DOLLY), 1972-1976**

15 MIN., COULEUR, MUET

Film tourné en 1972 et laissé en suspens jusqu'à la résolution des problèmes de sonorisation et de montage. Tous les déplacements inhabituels et variés qu'on peut voir à l'écran, sont le résultat d'un seul mouvement de caméra.

**RAMEAU'S NEPHEW  
BY DIDEROT (THANX TO  
DENNIS YOUNG) BY WILMA  
SCHOEN, 1974**

4 HEURES 30, COULEUR

Scénario et réalisation : Michael Snow

Caméra : Michael Snow, Keith Lock, Babette

Mangoite, David York et d'autres

«J'ai commencé le scénario de ce film en février 1972 et la rédaction, le tournage, le mixage et le montage se sont poursuivis jusqu'en septembre 1974. Certaines idées datent de 1966, au moment où j'ai reconnu en moi l'ambition de faire un authentique «Film Parlant», c'est-à-dire qu'étant conforme à sa description, il tire son contenu des faits de simultanéité de la parole et de l'image enregistrées; il est construit à partir des véritables unités d'un «tableau parlant» : la syllabe et le cadre. Toutes les relations image/son possibles, centrées sur les personnages et la parole, créent la relation film/spectateurs : une vaste gamme de possibilités émotionnelles; l'expérience de voir/entendre ce film...» (Michael Snow)

**PRESENTS, 1980-1981**

90 MIN., COULEUR

«L'égratignure verticale, visible sur le celluloïd au début de *Presents*, ouvre littéralement sur un film dans le film. Lorsqu'elle révèle enfin une femme dans un «vrai» décor, c'est le début d'une satire

bouffonne sur le film structural. Dans cette première de trois «investigations» matérielles sur le mouvement de la caméra, ce n'est pas la caméra qui bouge, mais le décor entier. Dans la deuxième, la caméra envahit littéralement le décor; une feuille de plexiglas placée devant le chariot écrase tout ce qui entre dans le champ de la caméra, pendant que celle-ci opère un zoom en parcourant l'espace. Enfin, ce monstre de formalisme traverse le mur du décor et le film devient une succession de plans rapides, alors que la caméra zigzague entre des lignes de force et des champs de vision en mouvement, comme le ferait un regard humain. Snow nous pousse à accepter des instants présents de vision, mais le battement de tambour isolé qui correspond à chaque plan de cette séquence élégiaque annonce chacun des moments de disparition de la vie.» (Philip Monk, *Art Express*)

### SO IS THIS, 1982

43 MIN, MUET

«Un film charmant, plein d'humour et de sensibilité, mais aussi curieux : un film-texte, un «film parlant muet noir et blanc en couleur», un document d'introspection et une construction fictive, un non-film qui, paradoxalement, assume et subvertit les notions impliquées dans le titre d'ouvrages tels que *The Language of Cinema* et *How to Read a Film...* par un cinéaste au génie subtil.» (Michael Ethan Brodzky, *Artscanada*, 1982)

### SEATED FIGURES, 1988

42 MIN, COULEUR

«... Les images sont distancées, accompagnées par les bruits étouffés des spectateurs d'un film. D'où la mystérieuse inertie du titre. *Seated Figures* traite de son propre auditoire. Non seulement Michael Snow nous fait voler presque au ras du sol, mais il renverse le plus vieux concept de la fabrication d'images : il juxtapose à un terrain en mouvement constant, l'auditoire statique dont nous faisons partie.» (Jim Hoberman, *Village Voice*)

### SEE YOU LATER (AU REVOIR), 1990

18 MIN, COULEUR

Note : Transposition 16mm d'une bande vidéo 1" NTSC

«Un homme (Michael Snow) se lève, enfle son manteau, dit au revoir à une femme qui dactylographie, puis quitte la pièce. Or, cette scène de 30 secondes en temps «réels» a été tournée

au ralenti et traitée pour devenir un film de 18 minutes. Le panoramique animé d'un mouvement fluide et constant, réalisé avec une caméra fixe, rend toute l'image aussi importante que l'«événement» représenté. L'action, intentionnellement banale, et son déroulement, d'une lenteur extrême, reportent l'attention sur des détails très subtils, révélant une grâce et une beauté exceptionnelles, autrement cachées. Comme le ralenti annonce généralement quelque chose, un premier visionnement du film pourra créer une étrange tension chez le spectateur. Cependant, une fois connues la brièveté du film et l'absence d'action dramatique, on veut le revoir (*Au revoir*) et scruter plus à fond l'image. Snow a comparé son film à "un Vermeer légèrement activé..."» (Adaptation d'un texte de Peggy Gale)

### TO LAVOISIER, WHO DIED IN THE REIGN OF TERROR, 1991

53 MIN, COULEUR

Collaboration aux images : Carl Brown

«Le chimiste français Antoine Lavoisier (1743-1794) fut le premier à décrire scientifiquement la nature mystérieuse du feu. Il a aussi formulé et démontré la loi de la conservation de la matière selon laquelle «rien ne se perd, rien ne se crée». Comme les travaux de Lavoisier, ce film se situe entre la chimie moderne et l'alchimie. Il met en scène un drame d'abstraction et de réalisme théorique. C'est la vie quotidienne vue sous un angle photochimique et musical. Une conversion matérialiste de la matière par projection d'images.» (Michael Snow)

Extraits du *Canadian Filmmakers Distribution Centre Catalogue*, Toronto, 1993.



Joyce Wieland. Photographie prise pendant le tournage du film *La Région Centrale*, 1969. On reconnaît sur la photo Michael Snow à côté de l'appareil qu'il a conçu et construit avec Pierre Abbeles. ■ Michael Snow est né à Toronto le 10 décembre 1929. Sa carrière, amorcée au milieu des années 50, englobe principalement les domaines de la peinture, de la sculpture, de la photographie, du cinéma et de la musique. Son travail a fait l'objet de nombreuses expositions, tant au Canada qu'à l'étranger. Parmi les principales expositions individuelles, mentionnons : *Michael Snow / A Survey* (Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, 1970); *Michael Snow* (organisée par la Galerie nationale du Canada, Ottawa, et par le Musée national d'Art moderne, Paris, 1978); *Walking Woman Works : Michael Snow 1961-67* (organisée par le Agnes Etherington Art Centre, Kingston, Ontario, 1983); *The Michael Snow Project* (organisée par le Musée des beaux-arts de l'Ontario et par le Power Plant, Toronto, 1994). Ses films ont été présentés dans le cadre de nombreux événements internationaux relatifs au cinéma expérimental (festivals, rétrospectives, etc.) et, en 1968, Snow remportait le premier prix au Festival du film expérimental de Knokke-le-Zoute (Belgique) pour son film *Wavelength*. En 1970, l'artiste représentait le Canada à la Biennale de Venise.