
Michael Snow au Centre Pompidou

Michael Snow. Une exposition présentée au Centre Georges Pompidou à Paris du 13 décembre 1978 au 29 janvier 1979, puis au Kunstmuseum, Lucerne, 4 mars–22 avril 1979; Rheinisches Landesmuseum, Bonn, 2 août–9 septembre 1979; Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich, 16 octobre–25 novembre 1979; et au Musée des beaux-arts de Montréal, 13 décembre 1979–3 février 1980.

Catalogues : *Michael Snow*. Paris, Centre Georges Pompidou, 1978. 78 p., illus., \$9.00. En français.

Michael Snow. Lucerne, Kunstmuseum, 1979. 175 p., illus., \$14.00. En allemand et en anglais.

Michael Snow est le premier artiste canadien dont les œuvres ont été exposées au Centre national d'art et de culture Georges Pompidou. L'exposition comprenait huit films, deux projections de diapositives, des œuvres photographiques et trois sculptures. En plus, Michael Snow et les autres membres du Canadian Creative Music Collective donnèrent deux concerts dans les locaux de la collection permanente du Centre. Organisée en collaboration avec la Galerie nationale du Canada sous la responsabilité de Pierre Théberge, actuellement conservateur en chef du Musée des beaux-arts de Montréal, cette exposition sera présentée successivement à Paris, Lucerne, Rotterdam, Bonn, Munich, et finalement à Montréal, du 13 décembre 1979 au 3 février 1980.

À Paris, l'exposition était accompagnée d'un colloque organisé par le Centre Pompidou et le Centre culturel canadien. Intitulé *L'image photographique comme processus d'expérimentation plastique à propos de l'œuvre de Michael Snow*, il réunissait, outre les spécialistes Pierre Théberge, K. O'Rourke, Regina Cornwell, les esthéticiens Georges Rey, Dominique Noguez, Alain Bergala, Gilbert Lascault et Raymonde Moulin, Denis Roche qui devait participer a été excusé. Gérard Courant publiait, en février 1979, *L'œil omnidirectionnel* dans *Artpress*, et disait :

...il fallait choisir. À moins de consacrer un numéro entier à Snow, nous ne pouvions rendre compte de toutes ses activités.

Pour cette raison, nous avons choisi de ne parler que du cinéaste.

En fait, si nous jetons un coup d'œil sur les réactions provoquées par cette exposition, nous nous apercevons que l'intérêt suscité réside presque essentiellement dans l'œuvre cinématographique, qui a valu une grande notoriété à Snow en Europe, depuis que *Wavelength* remporta le premier prix au 4^e festival international du film expérimental de Knokke-le-Zoute en 1966. Regina Cornwell qui fera bientôt un livre sur les films et les photographies de Snow disait dans *Artforum* (avril 1979) : « Cette exposition célèbre l'influence de la caméra sur l'art de Snow. » Il est également à noter qu'à l'exception d'un film de 1964, toutes les œuvres sont postérieures à 1966.

Ainsi nous ne pouvons parler de rétrospective, et ce que l'on a présenté au public européen, c'est encore Snow le cinéaste et le photographe qu'il connaissait déjà par des revues spécialisées. L'exposition est de ce fait admirable dans sa cohésion. Elle tient compte de la voie dans laquelle Snow s'est engagé durant la dernière décennie. Cependant elle ne donne à voir qu'un aspect d'une œuvre qui, déborde largement le cadre proposé. Car, si Snow affirmait volontiers lors d'une exposition tenue à Regina en 1967 : « Mes peintures sont réalisées par un cinéaste, mes sculptures par un musicien, mes films par un peintre, ma musique par un cinéaste, mes peintures par un sculpteur, mes sculptures par un cinéaste, mes films par un musicien, ma musique par un sculpteur... il arrive même qu'ils travaillent tous ensemble », ses peintures sont absentes dont les plus importantes, *Lac Clair* de 1960, les *Walking Women* (1960-1967) composées à partir du découpage d'une silhouette d'une femme qui marche, suggérant une image se formant hors du tableau, signe de l'avènement du postmodernisme.

Snow aurait-il voulu lui-même reléguer ses peintures dans la mémoire unifiante du film *Side Seat Paintings Slides Sound Film* (1970) où nous voyons la production picturale s'échelonnant sur quatorze ans (1951-1965) filmée d'un angle latéral, remettant ainsi en question non seulement la légitimité du caractère de frontalité que revêt notre perception vis-à-vis de la notion de



FIGURE 1. Michael Snow, *Plus Tard*, 1977. Épreuve photographique en couleur, plexiglas, cadre de bois peint, 86,4 × 108 cm. Ottawa, Galerie nationale du Canada. Cat. n° 12 (photo : Galerie nationale du Canada).

surface peinte, mais ces œuvres mêmes, car en nous le présentant dans une vue en biais, Snow les vide de toute signification; elles n'apparaissent plus que comme des citations.

Michael Snow a installé lui-même l'exposition qui débutait par une œuvre sonore *Hearing Aid* (1976-1977) qui renvoyait les sons ambiants par effets d'enregistrements successifs. Hélas, cette pièce passait totalement inaperçue à cause de l'impact du film *Two Sides to Every Story* (1972-1974) qui se déroulait sur les deux faces d'un écran suspendu au centre d'une salle peinte en noir, et qui attira énormément de gens fascinés par le jeu physique de déplacement autour d'une réalité dont l'endroit et l'envers, s'ils étaient projetés simultanément, n'étaient pas visibles, c'est-à-dire « saisissables » dans un même moment, séparés par la mince surface de l'écran et par les limites de notre perception. En l'obligeant à se déplacer, Snow sollicite ici la réflexion du spectateur dans son rapport physique avec l'œuvre d'art, attitude déjà explicite dans *Portrait* (1967), cadre vide qui change de contenu selon la position adoptée par celui qui regarde.

Nous accédons ensuite à une seconde salle, peinte en gris, comprenant des œuvres photographiques conceptuelles et des projections de diapositives qui abordaient le problème de la séquence, telle *Midnight Blue* (1973-1974) où la reproduction photographique de la bougie est posée derrière ce qui reste d'une bougie réellement consumée. Certaines œuvres comme *A Wooden Look* (1969) ou *Authorization* (1969) ou encore *Red* (1974) montrent, en plus de l'ambiguïté résultant de la confrontation de la représentation et de la trace de l'objet réel, une accumulation de séquences où le représentant devenant le représenté, et ce, à l'infini, le processus de découpe narrative se trouve dans une mise en abîme du temps, dépassant ainsi le simple processus conceptuel.

Imposition (1976) est sans doute l'œuvre qui va le plus loin dans ce sens : elle consiste en recouvrements successifs d'images d'une pièce d'abord vide, puis qui se meuble lentement; nous pouvons apercevoir dans ce flottement de photographies superposées, les corps des personnages sous leurs vêtements, et la fiche électrique dans le mur à travers le divan. Ici perçoit l'ironie de



FIGURE 2. Michael Snow, *Scope*, 1967. Acier inoxydable, miroirs (avec la réflexion de l'artiste). Ottawa, Galerie nationale du Canada. Cat. n° 22 (photo : Galerie nationale du Canada).

Snow envers la transparence des êtres et des choses, ainsi qu'envers le manque de consistance du monde, que nous retrouvons tout au long du film *Rameau's Nephew by Diderot (Thanx to Dennis Young) by Wilma Schoen* (1972-1974), particulièrement pendant ces longues discussions sur l'existence d'un objet (une table) ou d'un événement (faire l'amour).

Snow, d'ailleurs, dans ce qu'il a nommé lors d'une rétrospective de ses œuvres en 1967 : « le meilleur document qu'il ait rédigé sur son travail, sa pensée et sa vie », indique que sa recherche, depuis les années cinquante s'effectue à trois niveaux distincts : celui de l'objet, celui de l'image et celui de l'événement, les trois ayant entre eux des rapports réciproques : « \longleftrightarrow objet \longleftrightarrow image \longleftrightarrow événement \longleftrightarrow » (sculpture-relief-collage-peinture-impression-film-musique-théâtre). Aussi existe-t-il chez Snow ce que nous pourrions appeler une archéologie du geste, une volonté de laisser sa trace dans l'énonciation : ses œuvres, nous l'avons vu, se peuplent volontiers de représentations d'autres œuvres, mais de plus, elles sont souvent autobiographiques, relatant des instants de sa vie (*Venetian Blind*, *Cover to Cover*), parlant d'amis perdus (*Painting [Closing the Drum Book]* 1978), ou retrouvés (*Rameau's Nephew*). En outre, Snow est prodigue de jeux anagrammatiques autour de son propre nom (Wilma Schoen, entre autres). À la projection de diapositives *Sink* (1970), encore, nous voyons l'évier de l'atelier de Snow aux différentes phases de son salissement et dans *Untitled Slidelenght* (1969-1971), Snow se sert de ses propres mains pour nous montrer à voir.

La troisième salle, toute blanche, contient une œuvre unique : *Plus Tard* (1977), qui consiste en vingt-cinq photographies couleur de paysages connus du Groupe des Sept (Fig. 1); cependant, Snow, en les photographiant dans le parcours d'un mouvement de la caméra réussit à faire bouger ces paysages « monumentaux », et à nous les faire percevoir en mouvement, amenant ainsi le spectateur le plus récalcitrant, amateur de « belles images », à une réflexion sur le déplacement, et à une remise en question de l'opacité de l'objet, donc de sa vision du monde.

La dernière salle termine l'exposition sur cette idée : les trois sculptures de métal faites en 1967, *Blind*, *Scope* (Fig. 2) et *Sight* semblent vouloir démontrer que nous ne pouvons avoir qu'une vision imparfaite et limitée de la réalité qui nous entoure, nous ramenant à la thématique de *Two Sides to Every Story*, œuvre du début de l'exposition. Ainsi, en nous faisant passer par un itinéraire choisi, de la plus grande obscurité de la première salle à la lumière du ciel de Paris qui éclaire la dernière salle, Snow réussit à étayer un discours qui dépasse les catégories d'art minimal ou conceptuel dans lesquelles certains critiques ont voulu enfermer son œuvre.

Une enquête menée auprès des visiteurs de l'exposition au Centre Pompidou a mis en évidence le manque d'information qui y régnait. Aurait-il fallu faire une rétrospective plus systématique de l'œuvre de Snow, accompagnée de textes explicatifs ? En fait, le public français aurait souhaité avoir plus de moyens pour appréhender une œuvre qui, malgré et peut-être à cause de sa perfection formelle, restait d'un abord difficile.

De plus, ce même public, s'il apprécie les recherches techniques au niveau de la séquence et de l'image, est porté à n'y voir que cela, et conséquemment à trouver l'œuvre de Snow « scolaire ». On a, en même temps, accusé l'artiste de manquer de rigueur : ce reproche a été formulé par des « professionnels » de l'art ou de la photographie. Ici, il nous faut faire la remarque suivante : les artistes européens, et français en particulier (nous pensons tout spécialement à Jochen Gerz, Jean le Gac, Christian Boltanski), ne se servent de l'image photographique qu'en tant que support à un concept quelconque et de ses rapports dialectiques avec une activité imaginaire, tandis que tout l'art de Michael Snow repose sur un questionnement de la réalité immédiate et sur nos modes de l'appréhender. Le médium demeure le corps du sujet. Cependant il n'est plus isolé dans son « essence » donné comme le veut la théorie moderniste; Snow l'investit de significations plurielles dont le sens réside dans ce désir de dénoncer notre contingence perceptuelle. En cela, Michael Snow apparaît comme l'héritier des dadaïstes tels Man Ray ou Marcel Duchamp. De la découpe arbitraire de l'image, du temps et de la durée au problème de la séquence, son œuvre se joue au-delà du paramètre de la narrativité.

CIAIRE GRAVEL
Université de Paris