

**24 images**

**24 iMAGES**

## **Le dernier miroir**

Raymond Gervais

---

Number 73-74, September–October 1994

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/23251ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Gervais, R. (1994). Le dernier miroir. *24 images*, (73-74), 68–71.

# Le dernier miroir

PAR RAYMOND GERVAIS

La musique occupe une place très importante dans la vie du cinéaste Michael Snow. Il commença, de fait, par faire de la musique à la fin des années quarante, avant même de s'impliquer créativement dans d'autres disciplines et de se manifester publiquement comme artiste et cinéaste.

Il débuta, en autodidacte, l'étude du piano vers 1945. En 1948, il enregistrait, en solo, ses premiers 78 tours de piano jazz (gravant des classiques comme *Mamie's Blues* de Jelly Roll Morton ou *At The Jazz Band Ball*, thème associé à l'Original Dixieland Jazz Band). Parallèlement, il faisait partie de divers orchestres de jazz traditionnel à Toronto. En 1958, dix ans plus tard, il enregistrait enfin un premier microsillon, commercialement distribué, avec le Mike White's Imperial Jazz Band (un beau disque, vibrant, chaleureux, dans le genre dixieland). Puis, en 1962, au sein d'un quatuor plus moderne, il devenait le sujet d'un court film de Don Owen réalisé pour l'O.N.F. et intitulé: *Toronto Jazz*.

C'est en 1964, à New York, qu'il tournait lui-même son premier film important, intitulé *New York Eye and Ear Control*. Les musiciens Albert Ayler, Don Cherry, Sunny Murray, Gary Peacock, Roswell Rudd et John Tchicai signaient la trame sonore de ce film, constituée de longues improvisations collectives totalement libres, spontanées, sans thème, sans solo (et ce à la demande expresse de Michael Snow). C'est le grand poète et vidéaste Paul Haines qui enregistra cette musique débridée, foisonnante, laquelle est ensuite parue sur disque, sur étiquette ESP (la compagnie emblématique de l'underground musical, à New York, à l'époque). Michael Snow en signa le graphisme de pochette, y insérant, telle une séquence de son film, la mythique figure de sa *Walking Woman*. C'est la seule trame sonore d'un de ses films qui ait fait l'objet d'un disque

subséquent. Les autres partitions sonores qu'il allait concevoir par la suite pour ses films n'allaient pas être jouées par des musiciens mais par des dispositifs élaborés par l'artiste lui-même. (Des notes sommaires du cinéaste sur plusieurs de ces musiques de films, de *Wavelength* à *Present*, sont incluses dans le livre *Music/Sound, The Michael Snow Project*, p. 26-30).

Les disques de Michael Snow qui sont en rapport avec ses films sont ses albums solo et, en particulier, *Musics for Piano, Whistling, Microphone and Tape Recorder* (paru sur étiquette Chatham Square), et *The Last LP* (édité par Art Metropole à Toronto). Michael Snow est devenu compositeur via sa pratique du cinéma. En tant que cinéaste, il compose ses films, en structure le déroulement avec une extrême rigueur (non dénuée d'humour, très souvent), alors que l'improvisateur chez lui, en contrepartie, se veut totalement libre, spontané (selon l'esthétique même du CCMC, le Canadian Creative Music Collective, groupe-phare de nouvelle musique d'improvisation à Toronto, rattaché à la Music Gallery et dont il fait partie depuis 1974-75 environ).

On se souvient qu'au cinéma jadis, c'était souvent un pianiste qui accompagnait, en direct, le film muet à l'affiche et commentait/appuyait les images de manière plus ou moins improvisée. Dans cet esprit, on imagine bien un film muet conçu et réalisé par Snow aujourd'hui et qu'il sonoriserait lui-même au piano. Mais ceci est une autre histoire... (Michael Snow a cependant réalisé, en tant qu'improvisateur, la trame sonore de deux films de 90 minutes du cinéaste Carl Brown, soit *Condensation of Sensation* en 1989, avec le CCMC, et *Cloister* en 1990, où, en solo cette fois-ci, on peut l'entendre au piano, au Casio et à la trompette).

C'est de 1970 à 1972 qu'il enregistra, en privé, dans son loft, à New York, les trois œuvres qui constituent le double album Chatham Square cité auparavant: *Musics for Piano, Whistling, Microphone and Tape Recorder*. C'est, encore une fois, son tout premier disque relié directement à sa pratique et réflexion en tant que cinéaste. Au départ, la pochette-écran de cet album s'impose en tant qu'objet. On n'y retrouve que du texte qu'on doit regarder, en premier lieu, suivant l'expression «lire une image», précise Snow. Ce texte, imprimé en gros caractères sur le devant de cette pochette double, diminue graduellement de format jusqu'à être reproduit en tout petits caractères, à l'endos (recoupant de la sorte, conceptuellement, le mode même de fonctionnement de l'œuvre-processus *Falling Starts*, dont nous allons parler plus loin). Puis, après l'avoir bien regardé, il faut lire ce texte dans lequel Snow décrit avec minutie chacune de ses trois œuvres: *Falling Starts*, *W in the D* et *Left Right*. Il y suggère même diverses façons d'écouter sa musique, transformant ainsi les lecteurs de ces notes en acteurs à l'intérieur de chaque œuvre (un peu à la manière de ses personnages dans son film *Rameau's Nephew by Diderot (Thanks to Dennis Young) by Wilma Schoen*, précise-t-il). La pochette ici agit comme une partition, un script pour acteurs potentiels, un scénario à incarner ou pas, au choix. C'est facultatif, ouvert. Un texte qui fait image donc, au premier abord, puis sert de partition... Comme dans toutes les œuvres de Michael Snow, il y a plusieurs niveaux de lecture, une complexité à dévoiler, malgré les apparences.

*Falling Starts* l'illustre bien. Créée en 1971-72, elle consiste, pour l'essentiel, en une phrase jouée au piano (et sollicitant tous les registres, du grave à l'aigu), puis ralentie, compressée, étirée graduellement, systématiquement par le magnétophone-interprète-substitut, jusqu'à perdre toute ressemblance, même lointaine, avec le son de piano initial et donner lieu à des sonorités nouvelles, inouïes. On entend alors progressivement des grondements sourds, des vibrations souterraines, étranges, suivant une véritable descente dans une sorte de «no man's land acoustique». On pénètre ainsi comme «entre les notes» du piano, dans la substance même du son, dans la matière, dans le corps résonnant de la musique la plus cachée et la plus énigmatique qui

soit. Et cette autre musique génère soudainement ses propres «images».

Il y a une analogie qu'il faut discuter ici entre l'univers du disque et celui du film, en rapport avec la musique de Snow. Au départ, toute «projection», au cinéma comme en musique, se déroule dans le temps. Le disque peut ainsi être envisagé comme étant un «film de sons», le tourne-disque faisant office de «cabine de projection» et l'espace acoustique ambiant de chaque personne écoutant constituant sa «salle de cinéma», avec son écran correspondant. De fait, on projette toujours un disque sur l'écran



La célèbre silhouette de *Walking Woman: Four*, 1963

de ses oreilles et l'écoute se substitue alors au regard, en vis-à-vis. Lorsqu'on écoute ainsi une musique dans le noir, comme au cinéma, on n'est en principe pas trop dérangé par le visuel ambiant. Malgré tout, très souvent, l'auditeur fantasme un peu à l'audition et la musique devient alors comme la trame sonore d'accompagnement de ses propres images issues de son monde intérieur, mental. La musique sonorise ainsi ses rêves, ses dérives, son cinéma automatiste improvisé. Or, avec *Falling Starts* de Michael Snow, c'est justement l'envers de ce processus qui se produit. Cette musique «d'après piano» est beaucoup trop brute, concrète, crue, pour favoriser une évasion quelconque, un abandon, un oubli de soi, une perte de conscience dans le monde onirique de nos propres images. *Falling Starts* choque plutôt, secoue, déroute, réveille. L'œuvre n'accompagne donc pas nos images mais initie, au contraire, ses propres «images acoustiques». On croirait ainsi entendre, avec l'éradication totale du



langage-piano, soudainement surgi des profondeurs des sillons, des entrailles du vinyle, des sons qu'on semble reconnaître et qui font «image» dans notre tête: une explosion lointaine, un hélicoptère, de la pluie qui tombe, un bateau à moteur, et ainsi de suite. Ces «images acoustiques» portent en elles, potentiellement, leur propre scénario, une histoire à inventer, un narratif inédit, subjectif, ouvert, que l'auditeur/spectateur doit articuler, tirer au clair, que l'auditrice/actrice doit démêler, en fonction de son imaginaire (si chacun accepte de jouer le jeu, bien entendu). Ici ce n'est

plus seulement le disque-film qu'on projette mais le public aussi, un public à la fois concepteur (scénariste), voyeur et acteur, sollicité sur tous les plans, participant au premier degré, au choix. Au langage-piano d'origine se substituent ainsi les récits d'un public critique, éveillé. Tout se passe comme si, par le biais de sa pratique au cinéma, Michael Snow avait eu l'intuition poétique d'une musique qui pourrait recréer son public, le métamorphoser d'écouteur passif en voyant actif, libéré.

Une autre œuvre de Snow sur disque qui participe un peu du même esprit serait *W in the D*, de 1970. Le titre signifie «Whistling in the Dark» (et Michael Snow en a déjà donné une audition publique dans le noir total, à New York, en 1972). Il s'agit, en résumé, d'une

succession de phrases sifflées en temps réel, chacune étant différente et d'une durée équivalant à une expiration maximale. Ces phrases sont sifflées dans un microphone tenu à la main par l'artiste, qui le déplace en cours de performance, permettant ainsi de prendre la mesure de son espace ambiant de siffleur. Le microphone enregistre donc un mouvement, un espace, un sifflement et parfois aussi l'air concret, sans note, émis par le siffleur directement dans son micro (produisant alors un son «interdit» habituellement, censuré par les capteurs de «haute fidélité»...). Mais en musique comme au cinéma, Snow sollicite souvent l'interdit. Il fait ce qui n'était pas permis de faire auparavant, forçant ici, par exemple, le médium à se manifester et la musique à sortir de ses gonds, à révéler autre chose que sa seule beauté intrinsèque, documentaire. (La distorsion si présente et dérangement dans *Left Right*, la troisième œuvre contenue dans ce double album Chatham Square, en est une autre éloquente démonstration).

Ceci dit, en ce qui concerne *W in the D*, certaines phrases sifflées font, à nouveau, «image». On croirait parfois entendre un loup, par exemple, sinon un oiseau, un avion qui va s'écraser

(suggéré par un glissando), et ainsi de suite. Ici encore, la musique initie ses propres images acoustiques, son propre cinéma, lequel nous atteint d'autant plus fort, peut-être, émotionnellement, subjectivement, du fait que c'est le corps même de l'interprète qui sert d'instrument choisi, le corps «vu» au travers ses doubles audibles et entendu, perçu, localisé dans l'espace via le micro-sonar de l'artiste).

L'album titré *The Last LP*, édité en 1987, prolonge à sa façon cette réflexion de Snow alliant disque et film, son et image. Ce disque propose, selon la pochette, «d'ultimes et uniques enregistrements de musiques d'anciennes cultures, rassemblées par Michael Snow». La pochette reproduit d'ailleurs, dans le coin inférieur droit, une petite photographie couleur du Dr Mischa Cemep (alias Michael Snow), le montrant debout, dans la nature, un micro à la main, tendu vers l'avant, en train d'enregistrer, de «filmer» présumément l'une de ces cultures sonores en voie d'extinction, de disparition. Snow établit un lien ici, au départ, dans le contexte de l'enregistrement sonore, entre la photographie et le disque (le tourne-disque pouvant alors être perçu, dans cette optique, comme étant une sorte de «chambre noire du son»). Ceci dit, cette technologie qui nous permet de sauver, in extremis, ces anciennes cultures sonores de l'oubli est la même, précise Snow dans ses notes détaillées de pochette, qui nous aura permis de les exterminer, à toutes fins utiles... Un autre paradoxe dont se joue l'artiste avec habileté et créativité.

*The Last LP* comprend onze pièces au total, de durées variables (de 29 secondes à 9 minutes 34), en provenance de différents pays à travers le monde: Angola, Bhoutan, Brésil, Canada, Chine, Corée, Finlande, Inde, Niger et URSS. Ces musiques dites «authentiques» sont en fait toutes inventées par Michael Snow lui-même, lequel joue de tous les instruments et incarne toutes les voix aussi, ayant recours à la technique du multipiste pour fabriquer chacune de ces «musiques d'ailleurs». La «supercherie» est cependant dévoilée par l'artiste lui-même dans un court texte, imprimé «à l'envers», dans les notes de pochette. Il faut donc le placer devant un miroir pour pouvoir le lire. On y apprend que Snow a voulu créer, avec ce disque, «une nouvelle musique à la mémoire de l'ancienne», en hommage donc à ces musiques traditionnelles de partout dans le monde en voie de disparition.

En ayant recours au miroir, l'artiste nous rappelle, du même coup, que le disque, (tout comme la photo et le film), est un miroir qui reflète un milieu, une époque, une culture, bref que la technologie est aussi un miroir pour nous comme pour les autres. (En reculant dans le temps, par ricochet, on en vient à se souvenir de ces explorateurs, marchands ou trappeurs de jadis, en Amérique, qui échangeaient aux autochtones de petits miroirs contre des fourrures et autres biens, ces mêmes individus qui devaient, en partie, contribuer à l'anéantissement graduel de ces populations, par la suite). Le titre d'ailleurs de ce disque, *The Last LP*, renvoie automatiquement à l'idée de la fin, de la mort, de la disparition inévitable de toute culture à long terme, la nôtre comme celle des autres, au profit du changement, de l'inévitable métamorphose continue de l'univers, de tout ce qui est vivant par définition. *The Last LP* ne signale donc pas que la mort du disque vinyle, mais aussi la mort de la musique et du cinéma, de l'auditeur comme du spectateur.

Chaque pièce précaire, «menacée», de ce *Last LP* est construite comme un court film sonore. Il y a donc onze petits films passionnants sur ce disque, structurés avec beaucoup de minutie, d'à propos, de «vérité acoustique», à l'aide de «sound effects», de bruits environnementaux ou autres, intégrés avec perspicacité à chaque trame, et, enfin, de par une manipulation de la perspective acoustique, des plans sonores, en studio. Chaque pièce raconte donc une histoire précise, met en scène des personnages singuliers, dans un contexte sonore spécifique, résultant en autant de petits films acoustiques qu'il faudrait pouvoir analyser dans le détail ici (et que Snow commente, lui-même, de manière élaborée, avec à la fois humour et sérieux, dans ses «fausses-vraies» notes de pochette).

En voici un exemple. Il s'agit de la pièce titrée *Raga Lalat*, d'une durée de 2 minutes 53, interprétée par Palak Chawal (alias Michael Snow), et ses musiciens. Enregistré, dit-on, le 13 mars 1986, à Bénarès, en Inde, il s'agirait du seul enregistrement connu de ce jeune prodige qui meurt d'ailleurs dans la terrible explosion mettant un terme à cette captation (et à tout le disque aussi, puisqu'il s'agit de la toute dernière pièce, face B). Cette explosion soudaine, imprévue (et audible sur disque), laisse l'auditeur pantois, véritable tragi-comédie l'interpellant à son tour, soulignant l'absurde comme le mystère indissociables de toute existence, l'ironie même que dissimule le destin.

Ce qu'il y a de particulier également ici, c'est que Palak Chawal (enregistré, précise Snow, dans la cour de l'hôtel Hilton...), joue du Casio électronique plutôt qu'un instrument acoustique traditionnel (adaptant sa tradition orientale à l'actuelle technologie). Or, c'est justement cette même technologie qui pour «sauver» une musique de l'oubli, la transforme du même coup de façon irrémédiable, la «tue» en quelque sorte pour mieux la perpétuer, paradoxalement... L'explosion sur disque sera suivie d'un silence. Le bras de lecture du tourne-disque se lève et se retire. Le plateau circulaire s'immobilise. Le rideau tombe sur *The Last LP*. Le film est fini.

Les films comme les disques, semble nous dire Michael Snow, ne sont pas faits pour durer une éternité. On peut chercher à les préserver au mieux (via des cinémathèques, des pho-

nothèques, des musées), car il est tout à fait légitime de vouloir garder la mémoire du passé. Mais il y a des limites. Tout est précaire, fragile, condamné, menacé. Tout s'use inexorablement, râle de vinyle, soupir de pellicule... Rien n'est à l'épreuve du temps, les supports d'enregistrement comme ce qu'ils enregistrent. En fin de parcours, à plus ou moins long terme, on est toujours confronté à la détérioration des êtres et des choses, des cultures, des espèces, des objets, film, disque ou autre... Dans cette perspective, *The Last LP* c'est aussi «the last movie», le dernier film, le dernier regard, le dernier miroir.



*Rameau's Nephew by Diderot (Thanx to Dennis Young) by Wilma Schoen, 1972-74.*

RÉFÉRENCES:

*New York Eye and Ear Control*, disque ESP-1016-Z (réédition en format compact).

Music/Sound, The Michael Snow Project, Art Gallery of Ontario/The Power Plant, Knopf Canada, Random House, Toronto, 1994, 301 pp.

Michael Snow, *Musics for Piano, Whistling, Microphone and Tape Recorder*, Chatham Square, LP1009-10, New York, 1975.

Michael Snow, *The Last LP*, Art Metropole, 1001, Toronto, 1987.