

## Les films phonographiques d'un cinéaste compositeur

Réal La Rochelle and Elaine Potvin

---

Number 73-74, September–October 1994

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/23253ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

24/30 I/S

### ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

---

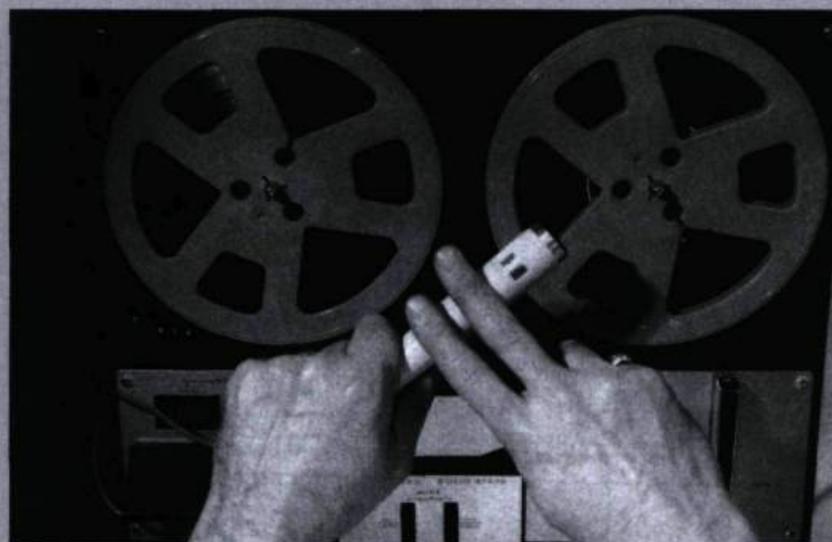
### Cite this article

La Rochelle, R. & Potvin, E. (1994). Les films phonographiques d'un cinéaste compositeur. *24 images*, (73-74), 76–80.

# Les films phonographiques d'un cinéaste compositeur<sup>1</sup>

PAR RÉAL LA ROCHELLE

Une des œuvres les plus singulières de Michael Snow, intitulée *Tap* (1969), est composée d'une grande photo, d'un texte dactylographié et d'une bande sonore. Son sujet est la phonographie, l'image montrant un magnétophone; en avant-plan, l'insert de mains frappant un micro («tap»). Le haut-parleur diffuse un enregistrement de ces «taps» rythmés en musique, multipliés en boucles indéfinies. Le texte, pour sa part, affirme que: «*Tap* est un genre de film sonore à image fixe.»



*Tap.*

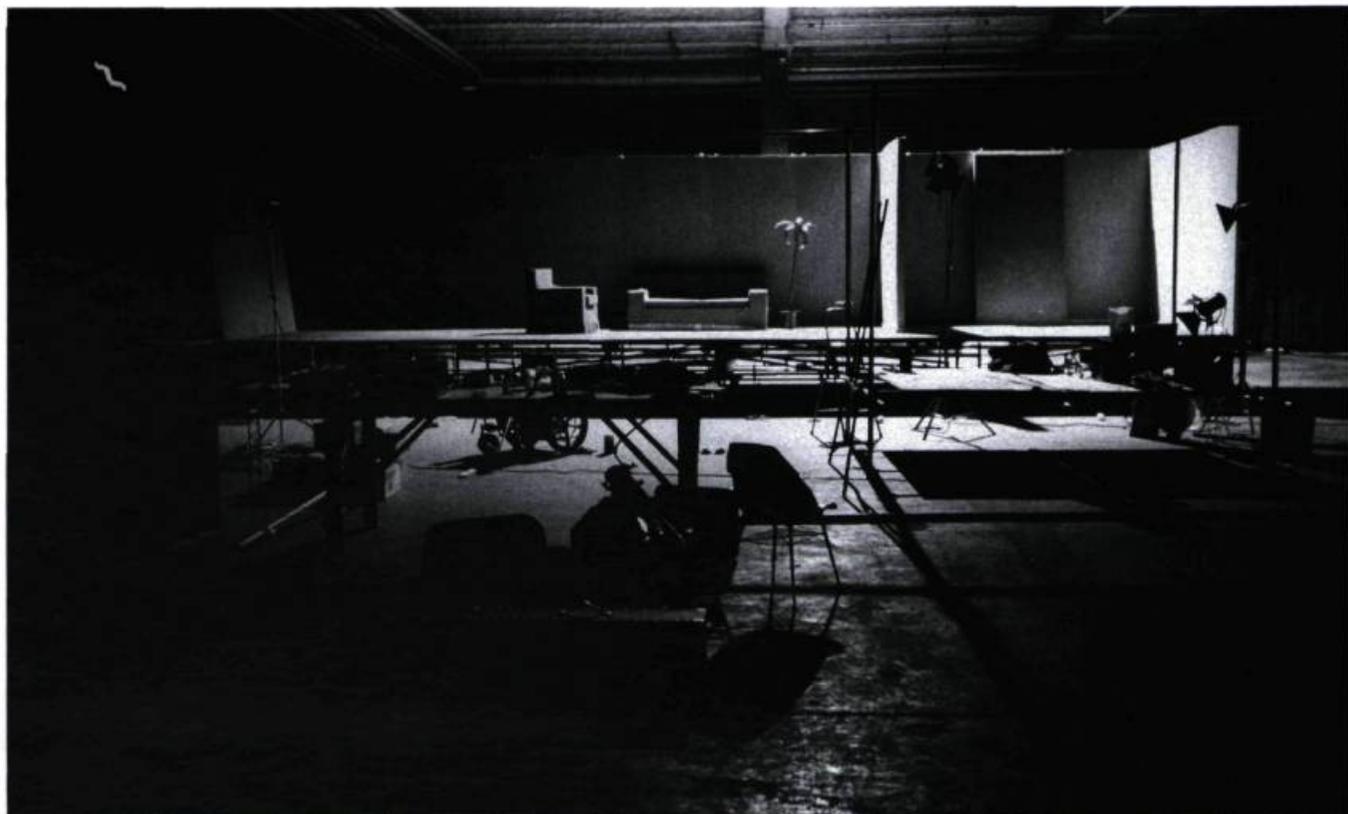
Cette composition donne une clé pour aider à apprécier et à comprendre le corpus filmique de Snow, une œuvre capitale dans le cinéma (expérimental) depuis les années 60. Tout en étant un travail filmique à part entière, qui peut s'apprécier comme produit audiovisuel spécifique, les quelque 15 films de Snow ne peuvent se détacher complètement de l'ensemble des médias d'expression utilisés par l'artiste torontois. Non seulement y a-t-il de multiples passages de thèmes, de formes et d'écritures des films aux autres médias, et vice versa (↔ *Back and Forth*), mais encore Snow imprègne quelques-uns de ses *non-films* d'une dynamique cinématographique. Ainsi de *Tap*, mais aussi de

*Waiting Room* (1978), un composite de peinture-sculpture. Le tableau, une sorte de nature morte de petits objets formant une salle d'attente, comprend un écran. Devant le tableau, sur un socle, un minuscule projecteur sculpté, en contre-plongée, vise cet écran vide.

À une autre extrémité, des œuvres filmiques se situent à la frontière incertaine entre cinématisme audiovisuel et composition plastique. L'ingénieux mécanisme utilisé dans *La région centrale* (1971) pour activer l'ordonnance programmée des travellings horizontaux et verticaux, sert maintenant de base à une installation vidéo filmant son décor ambiant en temps réel, œuvre intitulée *Le la*. Pour sa part, *One Second in Montreal* (1969) est un film silencieux composé uniquement de photos — seule la longueur des plans de chaque photo imprime la rythmique filmique à la structure d'ensemble. Un autre «film», *Side Seat Painting Slides Sound Film* (1979), organise audiovisuellement une projection commentée par Snow de diapositives de certaines de ses œuvres plastiques. Enfin, *Two Sides to Every Story* (1974, actuellement au Musée des Beaux-Arts d'Ottawa) est une installation avec deux films projetés en même temps sur les deux bords d'un même écran, suspendu au centre de la pièce, appelant le spectateur à circuler d'un côté à l'autre dans le double flux d'images et de sons.

Un des traits fondateurs des films de Michael Snow est d'être situé dans l'ancrage précis, voire méticuleux, entre mouvement filmique et mouvement phonographique. L'artiste-cinéaste, dans cette optique, se mue en cinéaste-compositeur, suivant l'heureuse expression de Raymond Gervais:

«Le cinéma est l'art par lequel Michael Snow devint compositeur. Cette pratique l'amena à réfléchir précisément sur les caractéristiques propres au fonctionnement des appareils d'enregistrement du son et de l'image, sur les équivalences possibles entre le magnéto et la caméra, le tourne-disque et le projecteur, les formes musicales et le lexique cinématographique.» (*Music/Sound, The Michael Snow Project*, Knopf, 1994, p. 157).



Presents, 1980-81.

Comme il l'expliquait dans une intéressante interview de feu le magazine américain *Ear*, sur *The Composer and the Moving Image* (automne 1985), Snow fut dès ses débuts cinématographiques (mis à part son tout premier court métrage d'animation silencieux, *A to Z*) fortement intéressé par les liens sons/images. Ce projet est nommément inscrit dans le titre de *New York Eye and Ear Control* (1964):

«Le titre parle de lui-même. C'est une tentative d'essayer de travailler spécifiquement à partir de ces deux lignes comme il serait possible de le faire dans un film sonore. J'ai essayé de faire une séparation aussi radicale que je le pouvais entre deux lignes tirées en parallèle: l'image et le son, qui dans ce cas était de la musique ininterrompue. Il s'agissait de deux choses différentes, une combinaison d'un objet dionysiaque et d'un autre apollinien. Ils ont un effet l'un sur l'autre, mais on sent bien qu'il s'agit de deux choses différentes, avançant en parallèle... L'intention était sans conteste de les rendre moins interactives que simultanées ou coexistantes.»

Tout en reconnaissant que ses films expérimentaux ont surtout mis l'accent sur le «vocabulaire visuel, et plus particulièrement sur les mouvements de caméra», l'auteur de *New York Eye and Ear Control* souligne:

«[Avec ce film] j'ai tenté pour la première fois de traiter ce que je percevais comme un domaine artistique fabuleux encore presque inexploré: celui de la relation image et son au cinéma. Presque tous mes films qui ont suivi ont été des progressions dans ce domaine.»

Michael Snow détient la particularité d'être aussi (et d'abord) musicien, ce qui lui fait rechercher, comme dans *Wavelength* les

«dons de la prophétie et de la mémoire que seuls le film et la musique sont capables d'offrir» (Cinémathèque québécoise, *Michael Snow: Rétrospective*, 1975). La trame musicale de *New York Eye and Ear Control*, jouée par des jazzmen comme Albert Ayler, Sonny Murray, Don Cherry et Gary Peacock, fut enregistrée en continuité et sans recours à la bande image, alors en cours de montage. Ce procédé témoigne d'une volonté certaine, chez cet artiste, de combiner, sans les détruire, les composantes issues et de sa pratique de cinéaste et de celle de musicien producteur de disques, d'opérer dans le film sonore une profonde démarche *ciné/phonographique*. Ce premier film de Snow a par ailleurs comme propriété de lier la production musicale phonographique de son auteur à son champ de pratique dans les arts visuels, puisque son propos est celui-là même de son long ouvrage d'alors *Walking Woman*, la célèbre silhouette de femme, à la fois peinture, sculpture et élément de compositions multiformes. Dès sa conception, cette silhouette, faut-il le rappeler, se présentait dans un cadrage invisible qui préfigurait celui du cinéma.

### Vie et mort de la pellicule filmique

Le dernier film à ce jour de Michael Snow, *To Lavoisier, Who Died in the Reign of Terror* (1991), est une œuvre d'une beauté remarquable, dense et émouvante, d'une écriture diégétique et formelle achevée. Sorte de poème audiovisuel philosophique sur le temps, qui construit et détruit, ce *Lavoisier* a la particularité d'offrir une éblouissante méditation sur le cinéma lui-même, plus spécifiquement sur le support pellicule qui est une mémoire, certes, mais dont la connaissance scientifique et technique permet mal de préserver la trace. La composition chimique de la pellicule



La région centrale, 1971.

filmique ne résiste pas à l'usure, à la dégradation progressive, ses capacités mémoriales étant petit à petit grugées par une sorte de tumeur. Pour visualiser cette idée, «Snow a collaboré au développement des images avec Carl Brown, qui a traité manuellement l'émulsion de manière à donner l'apparence de taches laissées aléatoirement par réaction chimique» (Brochure de présentation des films de Snow au Musée des Beaux-Arts de l'Ontario), qui font apparaître l'image comme rongée de rouille, de points, de fissures, de trouées lumineuses, etc. Telle quelle, cette pellicule du film est porteuse du message visuel contradictoire du souvenir enregistré et de sa déperdition graduelle. Le contrôle techno-esthétique de ce double mouvement vie/mort est toutefois d'une telle beauté plastique qu'il en est autant l'illustration que la dénégation.

La bande sonore de ce *Lavoisier* est tout aussi captivante. Formée pour l'essentiel d'un long crépitement fantasmagique de feu, elle est parfois coupée de plages de silences pesants, d'une sorte de trou sonore sépulcral, en particulier dans cette séquence (formée d'un seul plan en plongée verticale) du pianiste, jouant sans être entendu, performance d'une musique morte, *non enregistrée*. Ce qui fait comprendre que la décomposition chimique de la pellicule est en même temps celle de la bande sonore. La phonographie aussi est mortelle, qui s'est déroulée un instant dans la finitude.

Seule la dernière séquence de *To Lavoisier* est visuellement

traitée en mode «normal» de pellicule non dégradée. Mais Michael Snow veut tout simplement exprimer autrement la même idée. Ici, un petit décor d'un bloc architectural formé de colonnes et de divers praticables géométriques. Image d'abord stable, calme, dans une beauté non touchée. Tout à coup, à l'amorce d'un travelling avant, cette sorte de temple se met à trembler, à bouger, une colonne tombe, puis l'ensemble s'effondre. Le travelling avant devient lui-même violence, il bouscule littéralement la construction, l'annihile comme ferait un bulldozer, sur une trame sonore de bruits destructifs.

Cette même symbolique matérialiste du travelling avant démolisseur, Snow l'a déjà employée à deux autres occasions. D'abord dans *Breakfast/Table Top Dolly* (1972-76), puis dans *Presents* (1981). Dans le premier film, plan-séquence d'une table montée pour le petit déjeuner — comme une nature morte —, le travelling avant petit à petit tord la nappe, brise les oeufs, renverse la pinte de jus de fruits, plie les assiettes et les verres de carton. Cette démolition lente par un mouvement de caméra, pris *à la lettre*, est accompagnée par un crescendo sonore d'une composition bruitiste tout aussi hallucinante dans ses cycles phonographiques répétés, graduellement amplifiés.

Dans *Presents*, la seconde séquence, d'une drôlerie et d'un tragique habilement agencés, montre un décor d'appartement où une jeune fille ouvre sa porte à un homme qui lui apporte des fleurs. La femme fait jouer un disque, Janos Starker interprétant



Michael Snow sur le tournage de *La région centrale*.

des suites pour violoncelle solo de Bach. Imperceptiblement d'abord, puis de manière de plus en plus évidente, le décor se met à bouger, la caméra aussi, qui va faire des *dolly* avant et arrière. Sur le plan sonore également, le tourne-disque accompagne ces soubresauts: l'aiguille glisse, gratte, saute, avance et recule, s'accroche dans un sillon. Finalement, le décor est détruit, défoncé par les travellings (Snow explique qu'il a réussi cet effet en plaçant une vitre épaisse devant la caméra; furtivement, on voit de temps en temps l'équipe travailler, en reflet dans cette vitre). L'électrophone et le disque aussi sont broyés, mettant fin à la bande sonore de cette séquence.

### Une totalité des combinaisons sonores

Une des caractéristiques de l'écriture sons/images des films de Snow est que le cinéaste-compositeur sait multiplier et varier les matériaux comme les procédés. Ondes radiophoniques, sons ambiants, voix et dialogues, musiques préenregistrées instrumentales, concrètes, électroacoustiques... Toujours dans *Presentations*, par exemple, la troisième et dernière séquence (qui dure une heure) est formée d'une suite étourdissante de brefs plans tournés caméra à l'épaule et en mouvements très vifs. Ces nombreux plans ne sont pas sonorisés. La seule intervention sonore que choisit Snow est un bref coup de percussion à chaque coupe. Exemple unique, sans doute, d'une sonorisation systématique de la coupe franche, d'une rythmique auditive du montage visuel. Dans le

même esprit, le film ( $\leftrightarrow$  *Back and Forth*, 1969), une longue composition de panoramiques gauche-droite et droite-gauche à vitesses variables, contient une structure sonore fondée sur des coups placés à chaque fin des pans.

Snow travaille par ailleurs la conception sonore filmique avec les silences. Certains films sont entièrement non sonorisés, comme *One Second in Montreal*, ou encore *So Is This* (1981), un jeu ironique rythmique sur le langage, fondé uniquement sur la visualisation des mots et des phrases, et traité comme un film d'animation. Ailleurs, Snow fait alterner les séquences sonores/musicales et celles des silences, comme dans *New York Eye and Ear Control* ou dans *To Lavoisier*.

D'autres fois, le cinéaste va puiser dans l'électroacoustique, mixé ou non avec d'autres types de sons, comme dans *La région centrale*, dans *See You Later/Au Revoir* (1990), ou dans *Wavelength* (1966-67). Pour ce dernier film, explique Snow:

«... Il y a un glissando qui dure environ quarante minutes de sa note la plus basse à sa plus haute [50 cycles par seconde à 12 000 cycles par seconde]. C'est un son produit de façon électronique, qui est le parallèle ou l'équivalent du zoom en termes acoustiques. C'est un son très abstrait, je dirais, ou encore un son concret.»

*Wavelength* est un long, lent zoom avant dans un loft de New York, qui commence en plan général et se termine en très gros plan sur une photo en noir et blanc épinglée à un mur,



One Second in Montréal, 1969.

représentant les vagues de la mer (*Atlantic Ocean*). Durant ce travelling optique, se déroulent inopinément quelques scènes, qui entrent dans le champ de manière inattendue, dont un homme qui meurt, une femme téléphonant à la police, etc. De sorte que le long glissando électronique est mixé de quelques bruits ambiants et de bribes de paroles.

Dix ans plus tard, dans *Rameau's Nephew...*, Michael Snow a construit une bande sonore davantage basée sur du matériel sonore ambiant synchrone, qui comprend beaucoup de dialogues. Mais le cinéaste, ici, ne veut pas se contenter de la synchronicité «naturaliste» du *lip-sync*. Il joue sur ce dialogue préenregistré en tout sens: distorsions, coupures de certains mots, ajouts de sons étrangers, masques, asynchronisation de phrases, etc. Il en résulte une distanciation volontaire (forcenée) entre la bande-son et l'image, qui fait apparaître les dialogues comme ceux d'une langue étrangère, qui serait tellement incompréhensible qu'on ne peut plus, souligne Snow dans une très belle formule, l'écouter comme langage (véhicule de sens informatif) mais comme musique: «Il y a des modifications que l'on peut apporter à un son qui le feront bifurquer vers la musique plutôt que vers l'information.» (interview citée de *Ear*).

Son avant-dernier film, *See You Later/Au Revoir* (1990), témoigne d'une fascinante musicalité filmique. Ce court métrage n'est formé pratiquement que d'un seul mouvement de travelling circulaire, au ralenti extrême, qui suit un employé de bureau à la fin de sa journée de travail. L'employé regarde sa montre, se lève, prend son imper, passe devant le pupitre d'une collègue qu'il salue, se dirige vers la porte et sort.

Ce long cycle visuel, dont les couleurs du décor, des costumes, des accessoires et des éclairages varient subtilement et presque imperceptiblement, comme pour produire d'autres cycles plus restreints (dans la monographie de la Cinémathèque québécoise, Snow parle de l'expérience, dans *La région centrale*, où se combinent des cycles dans les cycles: «Il y a des cercles à l'intérieur des cercles, et des cycles à l'intérieur des cycles»), est

accompagné d'une série de plages sonores qui répètent un noyau musical de base — avec peu de modulations — à la manière des formes circulaires d'un disque.

Le module sonore de base est introduit par une série de coups/bruits de percussions, de manière linéaire, avant que d'autres sons ne forment plusieurs boucles comme des cercles. Les diverses reprises de ce module, au fur et à mesure que se déploient dans le long travelling circulaire les fragments de gestes et de mouvements, font penser à un disque programmé qui se répète jusqu'à l'épuisement des cycles visuels. Ainsi, cette formule d'une musique spécifiquement *phonographique*, visualisable mentalement comme les sillons du vinyle, fait corps avec la giration visuelle (quoique de façon asynchrone dans les mouvements), qu'elle supporte et alimente jusqu'à son terme.

### L'étirement dans le temps d'un poème en son synchronisé<sup>2</sup>

Dans l'éventail très divers des sons filmiques, ce qui intéresse visiblement (auditivement) Michael Snow c'est, tout en gardant son autonomie et sa spécificité à la bande sonore, de ne jamais distraire le spectateur de la matérialité des multiples matériaux soniques, non plus que de leur réalité phonographique, leur propriété de sons enregistrés. Dans cette optique, un des ouvrages les plus intéressants de la filmographie de Snow est son *Side Seat Painting Slides Sound Film* (1970), dont le titre même décrit pragmatiquement les éléments audiovisuels du film.

La bande sonore est tissée d'un enregistrement continu de la voix *over* de Snow qui décrit le catalogue de quelques-unes de ses œuvres plastiques en diapositives. À un moment donné, après quelques minutes, le ruban magnétique se met à ralentir, la voix de Snow s'enlisant progressivement dans le grave, jusqu'à l'extinction des phonèmes et le seul rendu sonore de cordes vocales ayant perdu l'articulation langagière (la trame visuelle suit cette décélération jusqu'à la sous-exposition). Après coup, le mouvement inverse va être opéré — rechargement des batteries du magnétophone — et s'accroître en vitesse telle que la voix de Snow grimpe jusqu'au suraigu, et l'image jusqu'à la surexposition, avant que le tout ne revienne à une certaine normale.

Encore ici, Michael Snow, jouant des aléas matériels de l'enregistrement, manipule l'ironie cynique et le tragique de la mémoire vive, en même temps que la dégradation de la totalité de son œuvre où, sur le support film, se retrouvent les productions plastiques, la sculpture d'un écran dans l'écran, la photo diapositive, enfin l'enregistrement phonographique de sa propre voix. Artiste présent-absent, travaillant en posture inconfortable mais vivante, ne refusant aucun média audiovisuel, ni aucune de ses variables mécaniques.

Michael Snow passionné et froidement lucide, toujours brillamment attentif à chacun de ses films, jamais dupe du cinéma. ■

1. Quelques fragments de ce texte sont extraits de l'essai *Parcours québécois et canadiens en cinéphonographie*, publié dans la revue *CinémaS* (automne 1992) sur le thème Cinéma et musicalité. Ils sont repris ici avec l'autorisation de l'éditeur.

2. «This is a sync sound temporal poetry stretching». Michael Snow, *Music/Sound*, p.28.

Traduction des citations: Elaine Potvin