

Michael Snow

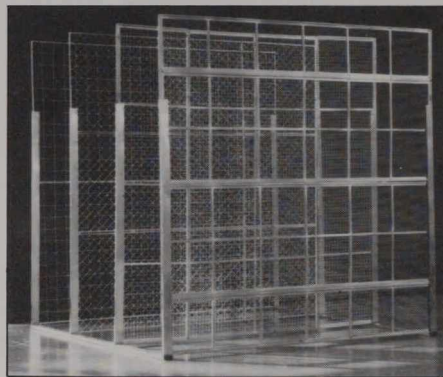
qui a lentement rapproché le spectateur des fenêtres, le fixera, à la fin du film, sur un détail : une photographie de vagues épinglée au mur du studio, qui peu à peu occupe tout l'espace. Un seul reproche, mince sans doute en regard de ce qu'il apporte, peut être fait à ce film : pourquoi avoir imaginé un embryon d'anecdote, non seulement superflu, mais arbitraire ?

Avec *Back and Forth* (1968-1969), le mouvement devient le sujet même du film. Des panoramiques latéraux et verticaux balayent une salle de classe. Ce film est sans doute, avec *La région centrale*, le plus plastique des films de Michael Snow, encore que la préoccupation esthétique ne soit pas absente de *Wavelength*, notamment lorsque l'artiste utilise des filtres colorés et qu'on passe d'un coup de l'image positive à l'image négative. A la fin de la projection de *Back and Forth*, en effet, la superposition des panoramiques verticaux et horizontaux et la vitesse du mouvement de la caméra transforment la salle de classe en une superbe image cinématique et abstraite où se déploient les roses, les jaunes, les verts et les bruns, tandis que le son évoque un train qui passe, toujours plus vite.

Avec *La région centrale* (1970-1971), Michael Snow a poussé l'expérience à son plus haut degré d'élaboration et de dépouillement. Dans le paysage sauvage et déshumanisé du nord du Québec, à cent cinquante kilomètres de Sept-Îles, une caméra installée sur un levier très complexe et reliée à un ordinateur filme, toute seule, hors la présence de Snow, l'espace qui s'offre à elle. Les mouvements de la caméra sont très travaillés grâce au levier (la « machine ») qui peut faire bouger la caméra dans tous les sens, balayant l'espace à des vitesses variées. L'effet est prodigieux. Il n'y a plus ni haut, ni bas, ni direction privilégiée sous l'impulsion de ces panoramiques qui se bousculent, mais une étrange vision du cosmos où le ciel touche la terre aussi bien au-dessus qu'au-dessous de lui, à droite qu'à gauche, où l'on distingue d'abord comme à la loupe chaque élément du sol et où l'on perçoit, plus tard, l'espace dans toute son

ampleur, où l'homme, inutile et absent, éprouve sa petitesse en face de cet univers où se marient le ciel et la terre. La caméra pose sur le monde le regard de l'Absolu. Troublé, médusé, le spectateur assiste pendant trois heures à un hymne au cosmos d'une rare beauté plastique.

La seconde partie de l'exposition s'ouvre sur une œuvre très curieuse, *Two Sides to Every Story* (1974), faite de la projection simultanée de deux films sur les deux côtés d'un écran suspendu au milieu de la salle, qui met en relief l'illusion de l'espace représenté. « J'essaie, dit Michael Snow, de souligner cette



Aveuglement, 1968. Sculpture en acier peint.

minceur qui résulte de la compression d'objets à trois dimensions, d'individus, sur un objet à deux côtés (...) Vue de côté, l'image devient de plus en plus plate, de plus en plus mince et on y voit plus d'illusion que de réalisme ».

Dans le même ordre de préoccupations s'inscrivent deux très belles œuvres photographiques en noir et blanc, d'une pureté exemplaire : *Of a Ladder* et *Glazes* (photographies respectivement d'une échelle et d'une grille). Par le cadrage dans la première, par l'angle de prise de vue et la variation du plan focal ainsi que de la lumière dans la seconde, Snow, rejetant l'esthétique réaliste, manifeste une fois de plus son souci de faire apparaître la relativité d'une image qui résulte de la compression d'objets à trois dimensions.

Plus tard (1977) est une séquence de vingt-cinq photographies en couleur représentant une salle de la Galerie nationale, à Ottawa, où sont accrochées les toiles des paysagistes canadiens du « Groupe des Sept ». Elle se situe dans la ligne de recherche de *Back and Forth*. Comme le regard

d'un visiteur traversant la salle du musée, qui se poserait sur les peintures exposées, le mouvement de la caméra fait voir les tableaux plus ou moins « bougés ». La perception, ici au deuxième degré puisqu'il s'agit d'une représentation photographique de peintures qui sont elles-mêmes des interprétations d'une nature-objet, apparaît bien comme une récréation.

Perception au second degré aussi dans *Painting (closing the drum book)*, photographie en couleur qui a la valeur plastique d'un tableau, de photographies de surfaces géométriques peintes. Les surfaces colorées n'ont pour nous d'autre existence que celle de l'image qui nous en est proposée. « Vous ne connaissez pas les dimensions des objets photographiés, dit Snow, ni vraiment leurs couleurs originales ; c'est un curieux problème de représentation, puisqu'il ne s'agit pas d'une peinture, mais bien de photographies de peintures ». Contrairement à *Plus tard*, l'œuvre ne se déroule pas dans la durée temporelle, et le contenu en est entièrement abstrait. Il en résulte qu'elle peut être lue dans n'importe quel sens.

L'exposition se termine sur trois sculptures qu'il n'est pas possible de décrire en détail ici, mais qui toutes trois « tentent d'intégrer immédiatement tout ce qui se passe devant leurs cadres ». *Blind* est constituée de quatre panneaux de métal, chacun d'eux étant fait d'un grillage dont les mailles n'ont pas la même densité, allant du plus serré au plus lâche ou inversement ; *Scope* est une sculpture complexe formée de cinq éléments d'acier et de miroirs. L'une et l'autre œuvres captent dans l'instant les images. Dans la structure de *Scope*, en outre, les ondes sonores se propagent dès que l'on touche à un des éléments, en sorte que la sculpture est aussi « musicale ».

A cela près que l'instant et la simultanéité remplacent, en raison du média utilisé, la durée et la succession, *Sight* se situe dans la ligne de *Wavelength*. Dans l'objet lui-même s'encadre par une toute petite fenêtre ménagée dans la sculpture l'image de la plaza ou le reflet de l'avant-dernière salle d'exposition suivant la position du spectateur. La fin de l'exposition renvoie au point d'origine.