

Intervention



Snow Mobile

Yves Bédard

Number 24, Summer 1984

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/59285ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Intervention

ISSN

0705-1972 (print)

1923-256X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bédard, Y. (1984). Snow Mobile. *Intervention*, (24), 60–61.

Snow Mobile

YVES BÉDARD

60

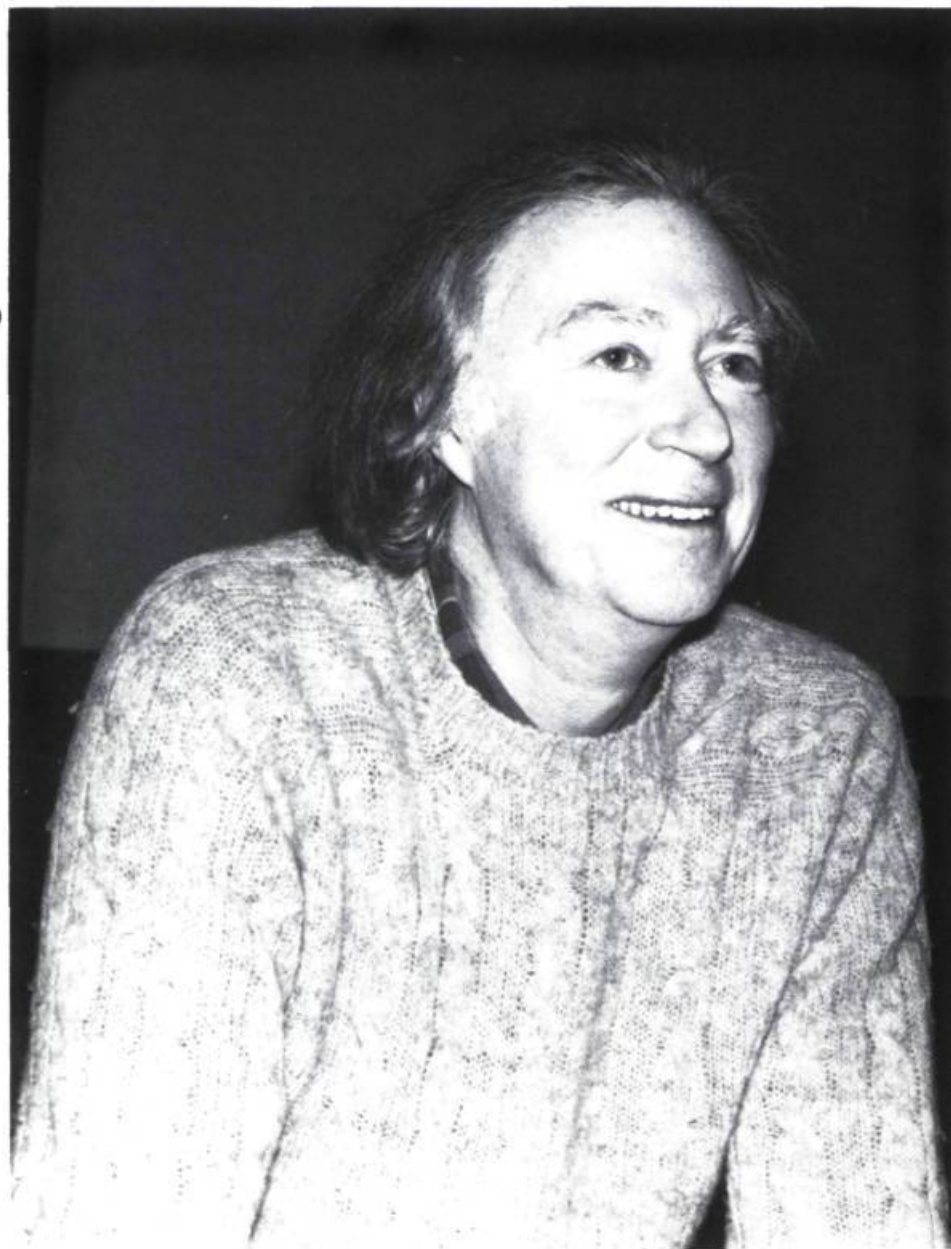


Photo: Gérald Baril

Pour Michael Snow, l'invitation lancée par Obscure dans le cadre de son événement *This Is Snow/Voici la neige* constituait la première occasion de venir présenter ses travaux à Québec. À l'exception de Montréal, et bien que ses oeuvres fassent l'objet, depuis une vingtaine d'années déjà, de sélections canadiennes et d'expositions un peu partout dans le monde, Snow est généralement peu ou mal connu au Québec, contrairement au Canada anglais et aux États-Unis où une diffusion suivie s'est organisée autour de ses travaux.

L'événement aura donc permis au public de prendre connaissance d'une partie de son travail cinématographique, musical et, grâce à la participation du Centre Vu, de pièces photographiques récentes.

La présence de Snow aura par ailleurs révélé un engouement profond pour la musique. Dire qu'elle l'absorbe serait sans doute plus juste. La musique, et en particulier celle qu'il joue avec le CCMC¹, lui sert sans cesse de référence et semble littéralement nourrir son esprit, comme si ce dernier participait des mêmes principes de modélisation. Improvisée, sans être, à strictement parler, du jazz, la musique du CCMC construit un univers à la fois toujours identifiable par sa sonorité d'ensemble et pourtant en transformation perpétuelle.

On pourrait en dire autant de l'oeuvre cinématographique de Snow. Car au-delà des différences qui distinguent le cinéma de la musique, on sent le même type d'esprit derrière les films: de l'un à l'autre, on reconnaît en effet une démarche qui, partant de quelques principes esthétiques fondamentaux, s'applique à s'exercer dans la diversité des mises en forme.

En présentant entre autres ses deux plus récents films, *Presents* (1980) et *So Is This* (1982), *This Is Snow/Voici la neige* aura permis de confirmer cette constante. La forte individualité de ces productions nous entraîne, dans ce mouvement incessant qui caractérise son oeuvre, vers des modélisations jusque-là inconnues et imprévisibles. La persistance de cette tendance mérite d'être soulignée car elle a survécu à une période d'inactivité dans la production cinématographique de Snow, *Presents* ayant été réalisé au terme d'un silence qui durait (si l'on excepte *Breakfast* (1976), conçu et tourné en 1972) depuis six ans.

Presents est un film hybride. Ses modalités de génération d'images s'articu-

lent autour de trois déterminations nettement différenciées et le film en entier est traversé par des séries de relations et d'oppositions (intérieur/extérieur, documentaire/fiction, statisme/mouvement, caméra fixe/mobile, plan-séquence/montage rapide, etc.) qui lui donnent une texture complexe et serrée. Chacune de ces déterminations formelles est sous-tendue par cette préoccupation fondamentale: marquer la place du processus de production de la représentation à l'intérieur même de sa vision. Il en résulte un film qui se fait le lieu d'une continuelle tension entre l'illusion et la réalité, le potentiel représentatif de l'image ne s'accomplissant jamais dans la transparence totale.

Les trois sections du film posent cette problématique à leur façon, suivant la détermination qui est à leur source. La première est définie par l'utilisation d'une caméra fixe enregistrant une image vidéo. Celle-ci, initialement constituée uniquement d'une ligne blanche, passe par une série de transformations (dilatations et condensations) pour former l'image d'une femme nue, étendue sur un lit. La manipulation électronique permet de contenir toutes les informations de l'Image pendant ces transformations de sorte que la séquence entière hésite entre la force figurative de l'image et la désignation de sa production, l'artificialité des moyens utilisés étant elle-même mise en représentation.

La seconde partie est déterminée par les relations entre une caméra mobile, mais fixée à un trépied, et une fiction. La séquence débute sous le signe du réalisme, mais bascule vite dans le signalement de sa facticité. Au moment où la femme de la première partie se lève pour faire entrer un visiteur, le décor commence à se remuer, les comédiens grossissent leur jeu, la piste sonore laisse entendre les indications de tournage, le personnel technique apparaît dans le champ et la caméra entre dans l'action, bousculant et détruisant les objets sur son passage. L'illusion de réalité que Snow subvertit passe ainsi par deux niveaux d'agression: l'un, interne, provenant du monde de cet embryon et récit et l'autre, externe, originant de l'équipe de production.

Toute la troisième partie est terminée, quant à elle, par l'utilisation d'une caméra tenue à la main et dirigée vers le monde réel. Ici, Snow fait primer le processus de production des images sur leur capacité de représentation en soumet-

tant cette longue section au mouvement et au montage. La durée des plans n'excède pas une dizaine de secondes et chacun comporte soit un mouvement de caméra, soit un mouvement dans l'image, soit les deux à la fois. Leur juxtaposition, soulignée par un battement de tambour, obéit à des associations de divers types. Les motifs des enchaînements n'étant pas constitués par la poursuite d'une continuité entre les contenus, les associations d'images vont s'opérer à partir des lignes de force, positions, formes, angles, vitesses et trajectoires pour former des réseaux qui, au fil du temps, se renvoient l'un à l'autre par l'intermédiaire de récurrences. L'impression d'ensemble laissée par la caméra nous rapproche, comme le dit Snow, d'une toile où apparaissent les coups de pinceaux simultanément à la représentation du sujet.

Presents procède donc d'une volonté explicite d'amener le regard hors du système clos de la représentation. En cela, Snow ne se distingue pas de la plupart des cinéastes expérimentaux dont l'entreprise a généralement consisté à souligner la matérialité de leur moyen d'expression (Anger, Deren, Brakhage, etc.) ou à l'inscrire comme appareil générateur du sens (Gehr, Frampton, Conner, Sharits, etc.). C'est plutôt par sa nature composite que le film affirme son originalité: les trois sections possèdent leur manière propre de modéliser ce qui constitue à la fois la source d'énergie du film et son principe unificateur: le mouvement.

La problématique existait déjà dans la filmographie de Snow qui a toujours insisté sur l'ordonnement de la perception par la caméra. L'exploration des différentes facettes des mouvements de caméra a souvent constitué l'argument de base de ses films: *Wavelength* (1967) avait poussé au maximum l'expressivité du zoom-in; *Standard Time* (1967) (1969), celle des panoramiques; *La région centrale* (1970-71), celle des mouvements sphériques et *Breakfast* (1972-76), avec un humour égal à celui de *Presents*, celle du travelling avant. Tous avaient cependant comme caractéristique d'être fortement homogènes, de s'organiser autour d'un principe de fonctionnement unique et constituant leur point focal. En faisant de *Presents* le lieu de multiples variations du mouvement, Snow poursuit son discours cinétique dans une perspective encyclopédique et amène, de ce fait, le débat à un autre niveau.

So Is This semble incarner une rupture radicale dans son oeuvre. Mais c'est davantage par rapport au cinéma lui-même qu'elle se situe. Constitué exclusivement de mots apparaissant un à la fois à l'écran, le film forme un long texte fortement auto-référentiel où l'auteur préside à une réflexion sur l'expérience cinématographique qu'il partage avec son auditoire. Le procédé est sans précédent au cinéma, du moins sous cette forme, mais les rapports avec les films de Snow sont évidents si l'on considère qu'il reformule, à partir des contraintes imposées par l'idée de départ, un aspect conceptuel fondamental dans son cinéma: la structuration du temps.

Pour lui, en effet, les opérations plastiques que réalise la projection de la lumière sur l'écran sont indissociables de la capacité du cinéma à structurer et à donner forme au temps. À ce titre, tous ses films comportent cette dimension de la temporalité enregistrée et inscrite comme acte conscient et *So Is This* repose largement sur le rythme qu'il impose à la lecture. En effet, contrairement au cas du texte littéraire, c'est l'auteur ici qui contrôle le débit et Snow use de ce pouvoir pour établir un jeu entre la durée d'exposition des mots et le contenu de ses énoncés, accélérant ou ralentissant la lecture au gré des relations qu'il veut créer. Tout le sens du film passe donc par ces interrelations entre le temps et le vocabulaire et des modifications au premier entraîneraient inévitablement un débalancement au niveau de la signification car celle-ci dépend de la structure que Snow donne au temps de lecture.

Avec *Presents* et *So Is This*, Michael Snow reprend donc des questions auxquelles il avait déjà répondu à propos du cinéma et de ses composantes essentielles. Pourtant les modélisations qu'il propose aujourd'hui constituent des réponses tout à fait neuves. C'est qu'elles proviennent d'un esprit qui fonctionne en déplaçant sans cesse sa perspective et pour lequel ces questions ne trouvent de résolution que dans la démonstration de leurs complexités.

1. Le Canadian Creative Music Collective est un ensemble de musique improvisée que Snow a contribué à fonder il y a une dizaine d'années et qui se produit encore chaque semaine à Toronto, dans les locaux de la Music Gallery.