

ETC



*Imbrication (machines à réduire le temps)*, de Diane Morin

Élène Tremblay

Numéro 99, juin–octobre 2013

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/69806ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Tremblay, É. (2013). Compte rendu de [*Imbrication (machines à réduire le temps)*], de Diane Morin]. *ETC*, (99), 50–53.



*Imbrication*  
(machines à réduire le temps), de Diane Morin



Une salle plongée dans le noir, un mur-écran sur lequel on découvre un paysage spectral en mouvement, autant d'éléments d'un cinéma qui se déploie ici sous nos yeux sans que l'artiste ait eu recours à un projecteur ou à une image captée sur pellicule ou par voie numérique. En visitant *Imbrication (machines à réduire le temps)*, de Diane Morin, à la Galerie Circa, en février 2013 à Montréal, plusieurs auront déjà constaté que cette installation fascinante joue à la fois de la création de l'illusion d'une image en mouvement et de sa déconstruction.

En inventant sa propre « machine à images », Diane Morin revisite les principes qui ont mené à la naissance des dispositifs de l'image projetée et animée. D'abord le théâtre d'ombres en Asie, et, par la suite, le zootrope et le praxinoscope, au 19<sup>e</sup> siècle. Le théâtre d'ombres utilisait une source lumineuse et un écran, tandis que le zootrope et le praxinoscope exploitèrent le mouvement et l'intermittence.

Alors que les producteurs d'images utilisent aujourd'hui le pouvoir technique des « machines » à images numériques pour générer des captations précises du réel (HD), le travail de Diane Morin propose une rupture du flux de la fabrique médiatique des images, pour revenir sur la genèse de l'image en mouvement. Effectuant un retour vers cette période charnière qui a vu naître le cinéma, l'artiste en reconfigure les conditions avec des technologies anciennes et nouvelles. De ces conditions, qui ont été décrites par Friedrich A. Kittler dans son livre *Gramophone, Film, Typewriter*<sup>1</sup>, nous retiendrons, avec Zglinicki, que « le cinéma n'aurait pas pu être inventé si les chercheurs n'avaient pas été occupés à travailler sur les conséquences de l'effet stroboscopique et de la persistance rétinienne<sup>2</sup> ». C'est de cet effet stroboscopique fondamental dans l'illusion du mouvement que joue Diane Morin à partir d'objets immobiles et de sources lumineuses intermittentes.

Malgré ses nombreuses similarités avec le dispositif cinématographique, *Imbrication (machines à réduire le temps)* agit pourtant fort différemment. Si les appareils de projection qui ont été inventés à travers l'histoire pour mettre en mouvement l'image ont fait bouger des images imprimées sur divers supports devant une source de lumière unique et fixe, à une vitesse prédéterminée, Diane Morin travaille ici à l'inverse. Par le biais de la programmation, elle fait s'allumer les unes après les autres des sources lumineuses multiples placées sur une ligne derrière des objets immobiles, et ce, selon diverses séquences rythmiques et configurations stroboscopiques.

Environ deux cents petits arbres, fixés à distance égale les uns des autres sur trois rangées, sont éclairés par un dispositif programmé animant 198 petites lumières DEL<sup>3</sup>, qui projettent leurs ombres sur un mur-écran. L'impression produite est celle d'un voyage en train le long d'une allée d'arbres plantés sagement à équidistance les uns des autres. Une analogie renforcée par le fait que les lumières sont en ligne sur un rail et que cette évocation du train n'est pas sans rappeler le rôle historique qu'ont joué la vitesse et la mécanique au 19<sup>e</sup> siècle dans l'invention de machines à images ayant la capacité de produire une impression de mouvement.

Les rythmes variés de ces séquences lumineuses produisent des segments où la vitesse rapide d'apparition des ombres génère l'illusion d'un mouvement quasi continu et d'autres segments plus lents, où la vitesse découle d'une succession d'images fixes. Comme l'a fait remarquer le philosophe grec Zénon<sup>4</sup>, le mouvement d'un objet est formé de diverses positions de cet objet dans l'espace, positions que l'on peut percevoir individuellement comme des points fixes dessinant une trajectoire. C'est le degré zéro du mouvement, qui correspond, dans l'œuvre de Morin, à ces moments où les lumières demeurent allumées plus longtemps au même endroit et projettent, de ce fait, des images fixes.

Cette conception du mouvement ne suffit pas à expliquer son effet; au contraire, elle l'annihile. Pour produire l'impression de mouvement, il faut en plus, à savoir l'effet stroboscopique et la tendance du cerveau humain à combler les intervalles (l'effet *phi*). Et c'est ce que le dispositif inventé et imaginé par Morin recompose sous nos yeux par l'activation et la désactivation ultrarapides des lumières, produisant une succession d'images fixes, que notre cerveau interprète comme étant en mouvement.

C'est en ce sens que l'œuvre de Morin démontre sa réflexivité moderne et contemporaine, d'une part en laissant le dispositif visible et d'autre part, en proposant la déconstruction des processus de perception et de fabrication de

l'image en mouvement. Ces processus se révèlent lorsque le défilement des lumières est ralenti et que chacune des images apparaît brièvement comme fixe, et ils sont rendus à leur puissance d'illusion lorsque le défilement des lumières est accéléré. Morin nous rend ainsi intelligibles les différents états du procédé qu'elle explore ainsi que les automatismes perceptuels qu'il met en branle<sup>5</sup>. L'ensemble est théâtral avec ses moments de noir complet, ses courtes séquences animées surgissant brièvement et le bruit du mécanisme évoquant un décor en train de se mettre en place. Car, outre le dispositif visible et ses nombreux fils au sol, il est à noter que le bruit de grincement que produisent ces mécanismes fabriqués de plexiglas dans leur descente ou leur remontée vient ajouter à l'expérience du spectateur la conscience de la mécanique qui la supporte.

Morin introduit un autre élément venant complexifier sa proposition, celui de la profondeur de champ, par son utilisation de trois rangées d'arbres animées individuellement. Ce travail par couches change la relation des rangées d'arbres entre elles et vient produire des images avec des profondeurs variées où certains arbres sont plus petits, plus sombres et plus nets et d'autres plus grands, plus estompés et évanescents. Cette profondeur de l'image, Morin la recherche dans un désir d'accumulation des formes des arbres qui, tels des dessins, apparaissent sur le support-écran. Pourtant, de ces traces, il ne subsiste rien lorsque le dispositif s'éteint, puisque l'écran n'enregistre pas et qu'il n'est pas photosensible. Nous sommes devant un spectacle éphémère, en direct, qui contrairement au film et à la vidéo n'est pas issu d'une archive enregistrée et projetée chaque fois à l'identique. Ce qui rend le spectacle reproductible chez Morin, ce n'est pas l'archive sur pellicule ou numérisée, mais le dispositif et sa programmation. Tant que ce dispositif peut être réinstallé avec tous ses éléments et alimenté par une source électrique, il reproduit le « film » de Morin. Pour s'écarter de cette prédétermination de la programmation et par désir d'expérimentation continue, Morin s'est d'ailleurs rendue en galerie à maintes reprises pour changer le rythme des séquences et ainsi proposer aux spectateurs diverses versions de son « film ».

Le dispositif fabriqué par Morin parvient à raviver l'expérience filmique à partir de minuscules arbres de maquettistes composés de fil de fer et de mousse synthétique. Véritable fantasmagorie optique et lumineuse, son « film » séduit autant par sa dimension spectaculaire que par la déconstruction réflexive de son illusion et de ses effets.

Élène Tremblay

#### Notes

- 1 Friedrich A. Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford, Stanford University Press, 1999.
- 2 Friedrich von Zglinicki, *Der Weg des Films. Die Geschichte der Kinematographie und ihrer Vorläufer*, Berlin, Rembrandt-Verlag, 1956, p. 108. Cité par Friedrich A. Kittler dans *Gramophone, Film, Typewriter*, p. 119. Traduction de l'anglais au français par l'auteure.
- 3 Diodes électroluminescentes.
- 4 Henri Bergson souligne que cette description de Zénon D'Élée est insuffisante et tente de lui restituer sa mobilité dans *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, Les Presses universitaires de France, 1965. Cette question sera abordée par Deleuze dans *Cinéma 1. L'image-mouvement*, 1983 et *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Les Éditions de minuit, 1985.
- 5 Révéler le procédé tel que le propose Viktor Chklovski, dans « l'Art comme procédé », *Théorie de la littérature*, trad. T. Todorov, Paris, Seuil, 1965.



Diane Morin, *Imbrication (machines à réduire le temps)*, 2013.