

Diane Morin, états provisoires (Vertebrata)

Sylvain Campeau

Number 122, Spring 2019

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/91361ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Campeau, S. (2019). Review of [Diane Morin, états provisoires (Vertebrata)]. *Espace*, (122), 96–97.

Diane Morin, *états provisoires (Vertebrata)*

Sylvain Campeau

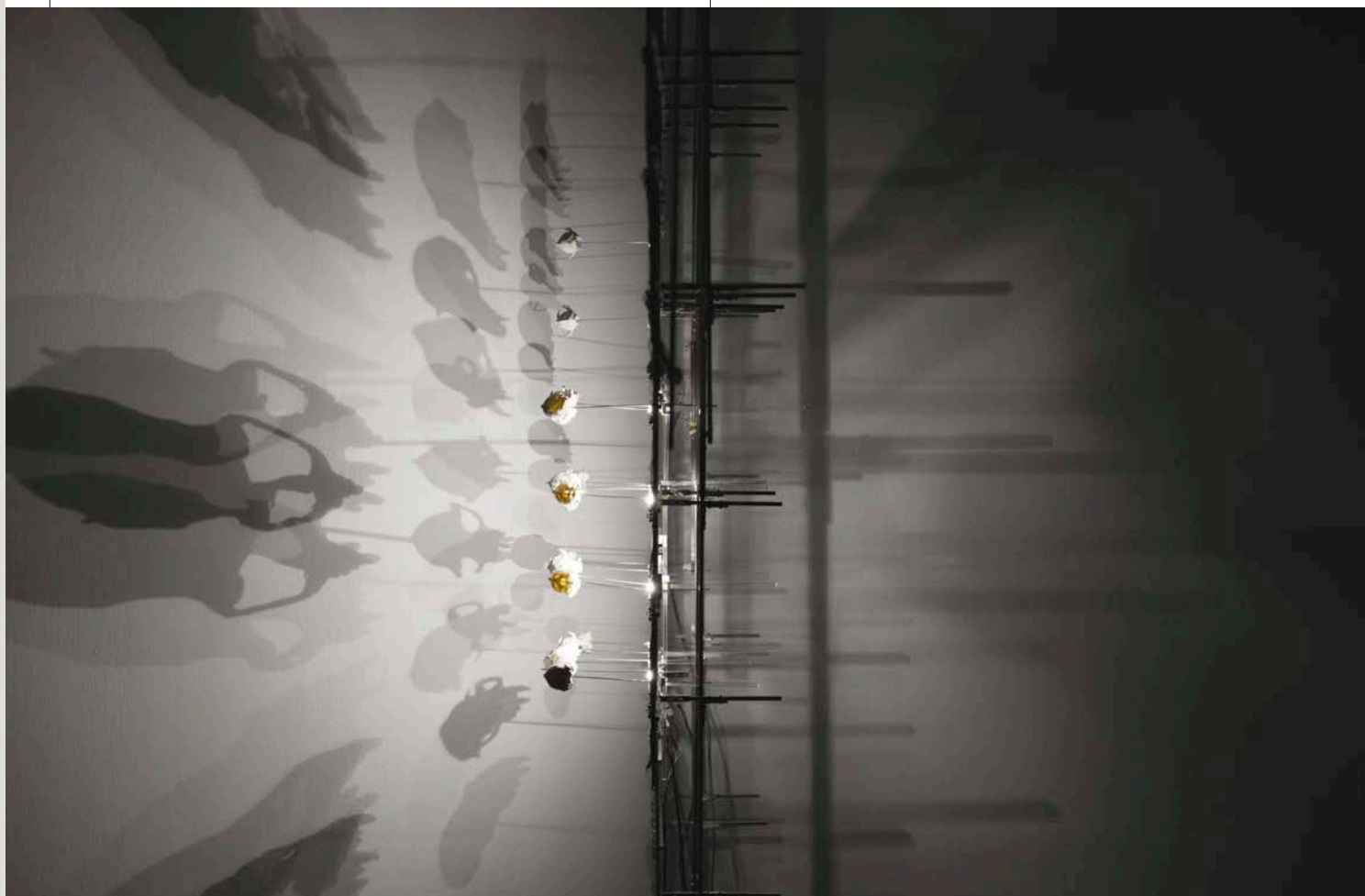
OBORO
MONTREAL
2 FÉVRIER –
9 MARS 2019

Cybernétique et biologie se rencontrent dans cette exposition de Diane Morin. Les deux alimentent son intérêt marqué, reconduit d'une exposition à l'autre, pour la création de dispositifs de projections d'ombres portées, selon une durée donnée, donnant lieu à des expositions d'images rappelant le montage vidéo et son image animée. En cette occasion particulière, le point de départ de l'installation qui occupe les deux espaces de la galerie repose sur cette idée que l'évolution des espèces animales se ferait selon des formes limitées et non infinies dans le cadre d'un champ de possibilités.

L'artiste a donc utilisé les données tomographiques disponibles au American Museum of Natural History, à New York, numérisations en provenance de la collection de primates et de crânes de différentes espèces de chauve-souris, aussi appelée chiroptère. De ces images numérisées, on retrouve des impressions au jet d'encre dans la

petite galerie d'Oboro. Ce sont des captures d'écrans de données tomographiques de spécimens de chiroptères. À l'autre extrémité de cette installation, dans la grande salle, on peut admirer les pendants tridimensionnels de ces représentations. Des crânes sont en effet disposés sur une grille, dressée à la verticale, de la forme d'un carré. Ces reproductions sont au nombre de 19 et elles sont disposées de manière à former un carré en rangées de quatre, à l'horizontale, quatre à la verticale et trois qui semblent excédentaires. Elles sont fixées à une tige et s'écartent ainsi quelque peu de cette grille, quadrillée de diodes qui s'allument suivant un ordre qui paraît aléatoire. Selon la localisation et la distance du mur adjacent de la diode illuminée, on obtient des ombres qui dépendent, dans leur dimension et leur intensité, de la position des crânes reproduits. On aura donc des silhouettes projetées sur le mur, de plus ou moins grande amplitude et plus ou moins distordues, s'étendant plus ou moins loin, selon l'angle de la source lumineuse qui les projette.

Ces ombres portées encadrent les deux extrémités de cette installation : les numérisations du début, ou presque, et à la fin, ces ombres portées. Entre celles-ci, un réel faisceau d'opérations se module tant de façon symbolique qu'active, le long de fils qui vont d'une galerie à l'autre, et portant des signaux qui commandent des actions mobilisant l'installation. Au départ, dans cette même salle où l'on retrouve les captures d'écran, en face de leur montage au mur, un ensemble s'anime par un mécanisme conçu par l'artiste. Il est composé de quatre dispositifs bien singuliers. La pièce importante, qui déclenche les actions, semble bien être au bas de chacun des petits mécanismes. Il y a là deux éprouvettes dans lesquelles se trouve un peu de liquide. Un mécanisme fait tourner



ces ensembles de doubles éprouvettes. Leur course provoque un événement dont on n'a pas connaissance puisqu'il se produit dans l'autre pièce. Un ensemble de fils, au nombre de quatre, part des ensembles-éprouvettes et plane d'une galerie à l'autre, se répercutant sur les murs environnants jusqu'à ce qu'ils atteignent leur destination finale : la grande galerie.

Ces éprouvettes sont scellées par une pièce de caoutchouc. Elles forment, par deux, une sorte de ligne puisqu'elles sont aboutées, en quelque sorte. À travers ces bouchons passent des tiges de métal qui conduisent l'électricité. Lorsque les éprouvettes sont basculées par les engrenages, l'eau de mer permet à l'électricité de passer d'une tige à l'autre, et les tubes font ainsi office d'interrupteurs à eau. Une connexion s'établit alors entre ceux-ci et les interrupteurs des relais électromécaniques au sol, formant des « portes logiques¹ ». Leur activation permet de déterminer la séquence que suivront moteurs et diodes électroluminescentes au sol de la grande galerie. Dans celle-ci, outre la grille des reproductions de crânes, se trouve aussi le lieu d'aboutissement des fils conducteurs. Ce sont eux qui relaient l'énergie créée par les interrupteurs à eau et le mécanisme qui les anime. Alors qu'avec les grilles des crânes, les diodes sont d'une puissance lumineuse suffisante pour créer des ombres portées, celles au bout du processus permettent à peine de deviner les formes reconnaissables de haut-parleurs dressant leur silhouette conique depuis le sol. Le grésillement des sons, de ceux qu'on associe justement au courant électrique, jaillit de ceux-ci. Plus que les silhouettes confuses des pièces de cette installation, c'est ce son qui retient l'attention du spectateur. On s'avance vers lui, précautionneux, craignant de donner du pied sur une quelconque pièce. L'environnement sonore vient lui aussi de l'action des éprouvettes à bascule de la petite salle, car il faut, pour que les contacts se fassent dans les tubes à eau comme dans les relais, un certain voltage ainsi qu'une polarité du courant alterné. Tout ceci cause des vibrations qui, devenues sons et captées par des

microcontacts au sol, créent l'univers sonore du lieu. De plus, un autre de ces microcontacts installé au mur de la grande galerie retient, depuis cette position singulière, le son de ces mécanismes.

Une dernière pièce, sorte de boîte fermée, coiffée en son faite d'un écran pointant vers le ciel, montre l'opération de la numérisation balayant les crânes de bas en haut, auscultant ainsi le volume pour une reproduction la plus précise possible. L'installation tout entière repose sur une référence donnée en pâture et qu'on peut résumer comme suit : l'évolution des espèces ne signifie en rien qu'à chaque étape, il y a une infinité de possibilités pour décider la forme que prendra le vivant. À l'intérieur de cette constante, la forme varie tout de même. Ce caractère aléatoire des états biologiques est mis en accointance avec les transformations que l'artiste fait subir à un réseau cybernétique qu'elle bâtit, et ce, non sans célébrer en même temps une certaine contingence des procédés qu'elle trafique et met en œuvre. Les images qui demeurent sont donc une assez pâle copie, tout de même, des opérations qui permettent toute création.

1. C'est ainsi que me les a décrites Diane Morin dans une communication personnelle lors d'un échange par courriels.

Sylvain Campeau est poète, critique d'art et commissaire d'exposition. Essayiste, il a collaboré à de nombreuses revues, tant canadiennes qu'étrangères, et à plusieurs publications d'artiste. Deux essais ont vu le jour au cours des récentes années : *Chantiers de l'image*, en 2011, aux éditions Nota Bene, et *Imago Lexis. Sur Rober Racine*, aux éditions Triptyque en 2012. Un septième recueil de poésie, *Dire encore après*, doit voir le jour au début de 2019.

Patrick Neu : Échos

Camille Paulhan

**ABBAYE DE MAUBUISSON
SAINT-OUEN L'AUMÔNE
7 OCTOBRE 2018 –
17 MARS 2019**

On ne mentira pas en écrivant à quel point les salles de l'abbaye de Maubuisson sont difficiles à investir par les artistes invités à y proposer des expositions monographiques. Outre le fait que cette ancienne abbaye royale cistercienne du XIII^e siècle, située en banlieue parisienne, non loin de Pontoise, est chargée d'une histoire que l'on ne peut laisser de côté, les espaces se révèlent complexes : le carrelage bicolore vert et jaune, les larges piliers supportant des voûtes en croisées d'ogives, les pierres

apparentes sur les murs semblent interdire des pratiques discrètes. L'hiver, il y fait plutôt froid, et on imagine mal des dessins prendre place dans les imposantes salles aux hauteurs sous plafond plutôt théâtrales. Pour toutes ces raisons, on était légitimement en droit de s'inquiéter par avance pour celles de Patrick Neu, qui y sont actuellement présentées.

Et de fait, on ne peut s'empêcher de se demander, devant les premières sculptures qui nous accueillent, comment on aurait pu mieux les montrer dans une telle pièce : les socles blancs disposés sous son armure de cristal, sa camisole de force en ailes d'abeilles ou son émouvante cire figurant deux mains serrées l'une contre l'autre, lardées de tessons de verre, les isolent, mais ne leur rendent pas parfaitement hommage. Cette présentation quelque peu figée s'efface bien vite pour laisser place à ce qui constitue le cœur du travail de l'artiste : des formes qui ne s'imposent pas d'emblée et qu'il faudra aller chercher, aussi bien intellectuellement que physiquement. Dans le passage qui mène de la salle du parloir à celle des religieuses, l'objet se distingue à peine, bien qu'il se développe sur cinq mètres de long : un voile de cheveux, tissé au métier par l'artiste, délicat comme de la toile d'araignée qui s'avère impossible à embrasser visuellement dans sa totalité. Ce flottement