

Sculptures du temps Patience et longueur d'espace

Sculptures of Time Patience and Elongated Space

Nycole Paquin

Number 37, Fall 1996

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9851ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Paquin, N. (1996). Sculptures du temps : patience et longueur d'espace / Sculptures of Time: Patience and Elongated Space. *Espace Sculpture*, (37), 23–27.

Sculptures

SCULPTURES DU TEMPS *Patience* et longueur d'espace

SCULPTURES OF TIME *Patience* and Elongated Space

Connaissez-vous Laurent, Mathilde et Berthe? Le frère, la soeur et la gouvernante? Ce sont d'étranges personnages qui déambulent dans le roman de Joëlle Morosoli *Le Ressac des ombres*¹. Prenez le temps, venez faire leur connaissance. L'auteure² a installé dans l'écriture des rebondissements percutants avec ses oeuvres plastiques où la même respiration profonde et lente bat la mesure des formes.

Les êtres fébriles du roman portent en eux des souvenirs trop pénibles pour être dits et trop vifs pour être tus. Sous l'oeil noir de la gouvernante, témoin de leur petite enfance, à chaque jour, laborieusement, le frère et la soeur remontent leur vie afin de rattraper l'un par l'autre les espaces perdus, espérant que la parole pourra libérer les spectres.

Se souvenir ensemble, pour mieux individuellement oublier les douleurs sourdes. Altérité, pour un temps, bien futile, car à force de rapiécer le tissu de leur existence par des descentes fracassantes au fond d'eux-mêmes et des remontées hystériques, chacun reste écartelé entre le présent et le passé, abîmant déjà l'avenir. Chaque nuit, alors que Berthe sommeille, insouciant, Laurent et Mathilde s'épuisent à rabâcher leurs angoisses. Chacun entend l'autre se débattre, mais se cantonne dans sa propre aventure à rebours de la vie, si bien que l'espace de l'autre, celui d'avant, celui de maintenant, n'est qu'un mirage.

À force d'énervements et d'affaisements, d'épuisement du coeur et du corps, de terribles secrets sont dévoilés, et entrent en scène des images brouillées d'un passé à la fois semblable pour tous et différent pour chacun. À peine partagés au travers des mots cinglants, les souvenirs douloureux se transforment, pour Berthe, la gouvernante qui a tout vu du passé, n'a rien fait et n'en dit rien, en mesquinerie exécration dans un quotidien banal; pour Mathilde, la

Nycole Paquin

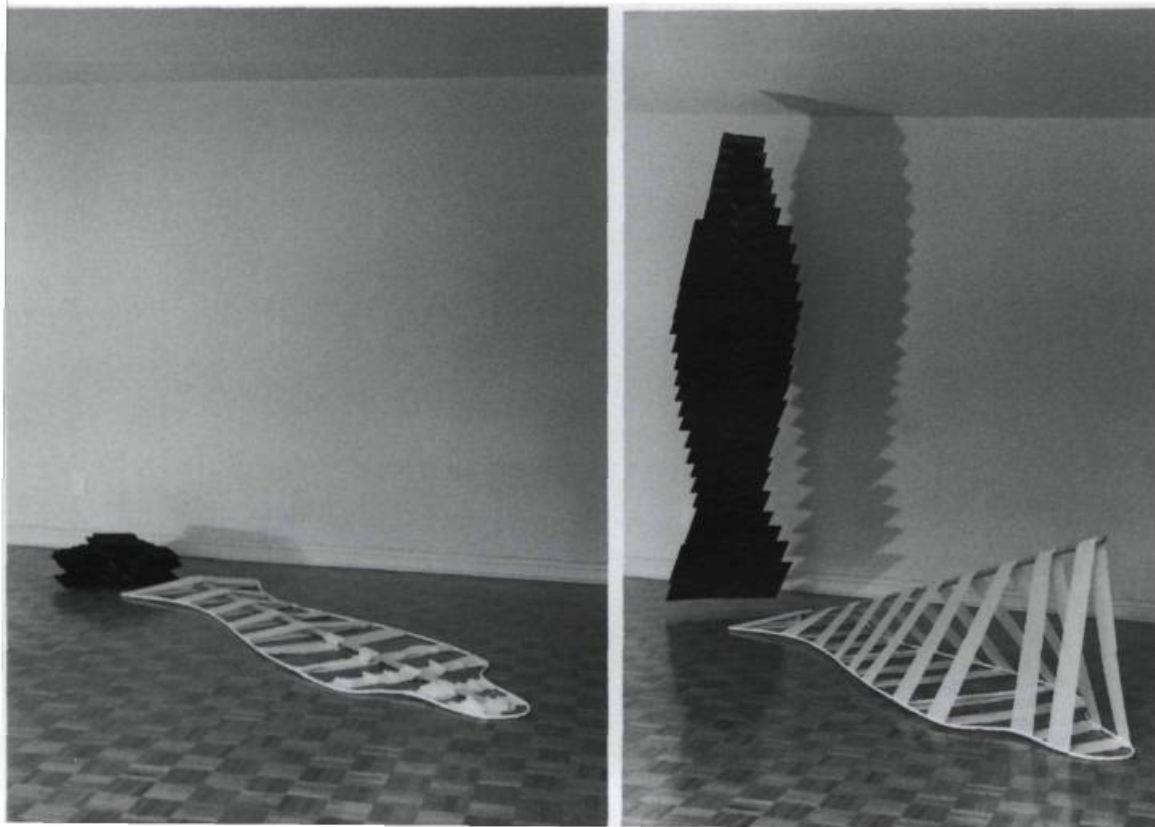
Do you know Laurent, Mathilde and Berthe? The brother, the sister and the governess? They are the strange characters who inhabit Joëlle Morosoli's novel *Le Ressac des ombres* (*Undertow of Shadows*).¹ The author² has integrated into her writings resonant aspects of her sculptural works in which the same deep, slow breath pulses the tempo of the forms.

The febrile beings of the novel carry with them memories too painful to be spoken and too alive to be eradicated. Under the sombre eye of the governess who witnessed their childhood, the brother and sister laboriously revisit their lives in order to recapture, one by one, the empty spaces of time - hoping that words will be able to free their demons. They remember together in order to forget the dull ache each of them individually feels. A certain sense of each other is briefly attained, but in futility, for in their attempt to mend the fabric of their existence through tumultuous descents into the very deepest parts of themselves, and through equally hysterical ascents, each one remains torn between the present and the past, thus sabotaging the future. Each night, while Berthe calmly sleeps, Laurent and Mathilde exhaust themselves through their constant revisiting of their pain. Each one hears the other struggle, yet they are so caught in their own private turmoil against the current of life, that the psychological space of the other, that of before, that of now, is but a mirage.

Through building and receding tensions, exhaustion of heart and body, horrible secrets are revealed, and confused images appear from a past similar to all but different for each. As soon as they are bitterly expressed, the painful memories are reconstructed: for Berthe, the governess who watched everything without acting or saying anything, they are transformed into a despicable smallness of being in the day-to-day. For Mathilde, the sister who saw very little but who has by now heard too much, they manifest as a frantic flight to a yet impossible elsewhere. Finally for Laurent, the brother who has seen and done too much, but never said enough, the memories become a "melancholy of sweet agonies".³

Morosoli draws out these fleeting memories with a breath oscillating between long tirades and brief, terse exchanges. Behind these verbal risings and fallings, the anonymous narrator takes the time to meticulously describe the setting, creating different atmospheres: some sinister and filled with strange silhouettes inside the family home, others magnificently framed by flourishing exteriors which nevertheless produce the most explosive of dramas. Twelve chapters, twelve long breaths concluding with the image

Joëlle Morosoli, *Spectre d'ombres*, 1994. Foam-core, tissu, métal, mécanisme, moteur/Foam-core, textile, metal, mechanics, motor. 3 x 2,30 x 2,30 m. Photo illustrant les positions extrêmes de l'installation en mouvement/Photograph illustrating extreme positions of the installation while in movement. Photo: J. M. A Space Gallery, Toronto.



soeur qui n'a presque rien vu mais qui vient d'en entendre trop, en une fuite effrénée vers un ailleurs déjà impossible; et pour Laurent, le frère qui a vu et fait trop de choses mais qui n'en dit pas assez, en «mélancolie des morts douces»³.

Ces images fugitives, Morosoli les dessine tranquillement dans un souffle oscillatoire entre de longues tirades et des échanges brefs et lapidaires. Derrière ces montées et ces descentes verbales, le narrateur anonyme prend le temps de minutieusement décrire les lieux, créant ainsi des atmosphères, certaines sinistres et chargées de silhouettes étranges à l'intérieur de la maison familiale; d'autres, glorieusement éclairées dans la nature florissante où se produisent néanmoins les drames les plus fracassants.

Douze chapitres, douze longues respirations se terminant par l'image de Laurent au moment où elle se grave dans le givre de la fenêtre. Image spéculaire, image de l'Autre suspendue, accrochée au miroir pour un certain temps, jusqu'à...

Lenteur du temps ; éveil à l'espace

Le même déploiement lent, tellement lent, suspendu pour quelques secondes à chaque ressac, meut les oeuvres plastiques de Morosoli, laissant les parois environnantes (murs, plafond et plancher) capter l'image déformée des blocs animés par des mécanismes de poulies et de câbles savamment réglés. Telles des marionnettes soumises à la manipulation d'un maître absent et tout puissant, — le temps...? —, les images matérielles et spéculaires se gonflent et se replient sur elles-mêmes pour reprendre leur élan au rythme soutenu et répétitif des manoeuvres mécaniques.

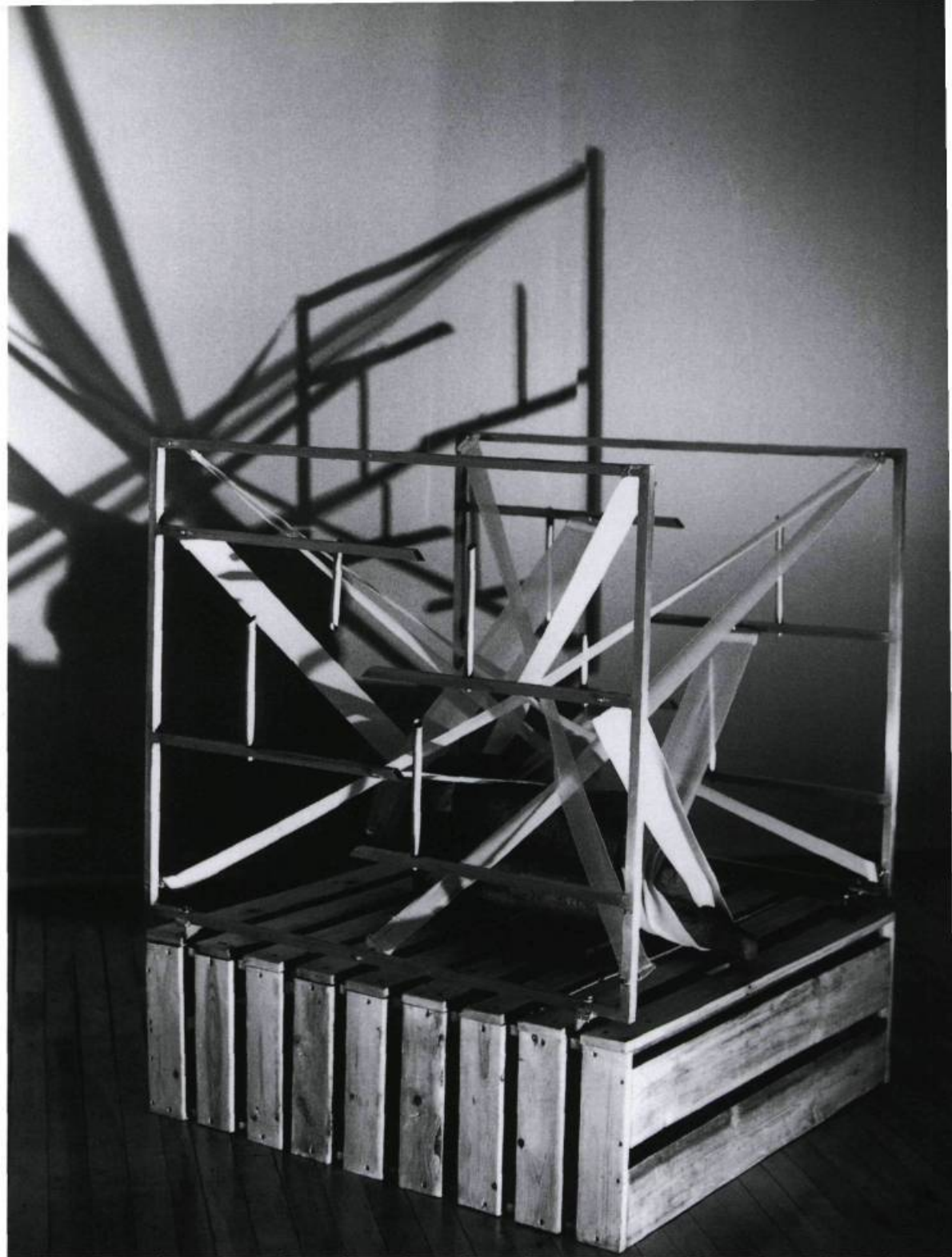
Incarnés et réunis dans *Spectres d'ombres*, Laurent, Mathilde et Berthe habitent la *Cité engloutie* dont le mouvement obéit à un réglage quasi intolérable, tellement le temps de la sculpture étire abusivement celui de la vie, celui du corps qui la regarde.

Pour lire Morosoli, il faut être patient et se laisser porter par l'écriture qui se déploie par longues lames. Il faut la même longanimité pour regarder ses sculptures bien rangées, bien sages, construites sans bavures, doucement étirées, qui, cependant, par la lenteur de leur mouvement, pincet en nous des cordes sensibles habituées à un rythme plus accéléré.

S'il y a malaise, il est fonction d'un fond viscéral, transculturel et infra-symbolique hérité de l'évolution, et qui transporte dans la perception des mécanismes nerveux reliés à une rythmique vitale. On a depuis longtemps démontré que dans des conditions habituelles, nous recherchons des *tempi* correspondant au rythme de notre coeur et que, jusqu'à un certain seuil de tolérance, nous préférons un rythme accentué à un rythme abusivement ralenti⁴. La lenteur tue.

Autre mal être. Malgré un réglage dans la durée des mouvements, ces sculptures se déploient par longs spasmes subitement suspendus. Pour quelques instants, à chacune des ouvertures et des fermetures, la sculpture retient son souffle. Pour ces quelques secondes, le temps s'est arrêté. Quelque chose en nous s'impatiente à l'attente du temps de l'autre.

Retenir son souffle, ralentir à volonté le battement du coeur et la circulation du sang, contrôler la douleur et les sécrétions



of Laurent at the moment when he leaves his impression in the frost upon a window. A ghost-like image, that of the Other suspended in time, remains on the mirror for a while, until...

The Slow Pace of Time: Awakening Space

The same slow procession, time briefly suspended with each wave of awareness, permeates Morosoli's sculptural works, letting the surrounding structures—walls, ceilings and floors—catch the deformed image of the units animated by carefully controlled pulleys and cables. They are like marionettes, manipulated by an absent and all-powerful master... Time? The material and shadowed images expand and retract upon themselves, only to begin their cycle again to the exact and repetitive rhythms of the mechanical operations. Embodied and united in *Spectres d'ombres* (Shadow spectrum), Laurent, Mathilde and Berthe inhabit *Cité engloutie* (Engulfed City), whose movements obey an almost intolerable regularity, so much so that the time of the sculpture abusively stretches out that of life, that of

Joëlle Morosoli, *L'écheveau du temps*, 1996. Tissu, bois, styrofoam, aluminium, cuivre, mécanisme, moteur/Textile, wood, styrofoam, aluminum, copper, mechanics, motor. 2 x 1,30 x 1,50 m. Photo : J. M. Galerie Occurrence, Montréal.

endocriniennes sont autant d'exploits exceptionnels auxquels bien peu d'entre nous sont habitués à moins d'apprentissages difficiles.

Si le corps souffre de la lenteur et des arrêts intermittents de ces sculptures, il est d'autant plus conscient de l'espace. Grâce à un appareil perceptif symbolique complémentaire au fond infra-symbolique, le corps est apte à changer de registre, à transformer les sensations en symboles. C'est le système qui, sans se substituer à l'autre dont il a besoin, nous conduit à cadrer, à contextualiser nos sensations, nos pensées, nos connaissances et nos actes. Pour reprendre les termes de Meschonnic, dans la conjonction de ces deux systèmes, le rythme et le "je" sont indissociables⁵. Par là, l'expérience esthétique se loge dans les pulsations du corps qui opte toujours pour le simple et le périodique, en un mot pour la régularité de soi devant les choses.

Gonflement de l'espace ; désir de temps

Comme pour la majorité des œuvres de l'artiste, les premiers moments de contact avec la *Cité engloutie* déterminent tout un scénario particulier et la régularité du mouvement ne s'installe dans la perception qu'à la fin d'un cycle complet. Chaque visiteur entre dans le jeu à un moment précis qui n'est pas nécessairement celui des autres, comme s'il pénétrait accidentellement un lieu vivant de ses propres ressources, pour toujours, et parfaitement immunisé, capable de tolérer tous les intrus.

Ouverte, tel un gigantesque poumon transparent dont les bronchioles se refléteraient sur les parois environnantes, surtout au sol, *Cité engloutie* aspire et expire l'ombre de notre corps à la cadence de ses plis et ses replis. Une fois les blocs affaissés sur eux-mêmes, le corps devrait se sentir relâché, libéré, retourné dans son espace autonome. Trop tard. Pris au piège, il ne peut plus oublier sa propre continuité respiratoire et attend celle de l'autre. Les quelques instants d'arrêt émoussent la sensibilité déjà aiguillonnée par la longue durée de la descente. Quand elle remonte, la *Cité* laisse tranquillement réapparaître des colonnes de lattes superposées les unes au-dessus des autres, et tenues ensemble par des fils de nylon dont la tension diffère d'un bloc à l'autre. Il s'ensuit qu'en expansion, certains blocs se détendent à l'oblique, vers la gauche ou vers la droite, d'autres se décontractent à l'horizontale, chacun selon son axe, brisant l'homogénéité chromatique et texturale.

Malgré l'agencement d'axialités disparates, *Cité engloutie* trouve son propre équilibre par intégration de la coquille du site habitée par un graphe spéculaire. Ombre d'elle-même sur les murs et sur la toile de support, au plus haut point de son ascension, la sculpture se redresse et trouve sa plénitude, et c'est alors qu'elle expose les tensions maximales de ses structures : celle, physique, des fils qui retiennent les lattes entre elles ; celle, spatiale, des chassés-croisés entre les lignes matérielles et immatérielles étirées au point de s'entrechoquer les unes les autres.

Métaphores en rebondissement

Morosoli pousse la *Cité* à la limite de l'espace où les croisements irrésolus des plans atteignent une tension maximale pour un instant suspendue, jusqu'à ce que le mécanisme relâche progressivement les câbles supportants et permette aux disparités géométriques de s'estomper.

Une tension semblable se produit entre les personnages du roman quand ils se côtoient à l'extérieur, dans la nature aux frontières repoussées. Seul le retrait momentané de l'un et de l'autre les sauve d'une fusion heurtante et mortelle.

Quand elle se contracte, la sculpture laisse choir au sol ses dix monuments dans un bruit sourd. La descente des pièces heurte le site et occasionne des vibrations qui ouvrent la voie à toutes sortes de métaphores : celle du ressac de la terre sous le poids d'un effondrement cataclysmique ou, par analogie au roman, celle de la descente troublante des personnages au fond d'eux-mêmes, et qui ébranle tout leur être charnel et affectif.

Le titre lui-même métaphorique de la *Cité engloutie* réfère à

the body which is watching it.

Reading Morosoli, one must be patient, and allow oneself to be carried forward by the writing which unfolds in waves. The same forbearance is required when observing her well-ordered, restrained, flawlessly constructed, gently stretching sculptures which, through the slowness of their motions, nonetheless strike inside us that sensitive chord that is accustomed to a much more accelerated tempo.

If we feel discomfort, it is the result of the genetically-inherited, visceral, trans-cultural and infra-symbolic essence which is carried within the collection of nervous system mechanisms tied to our vital rhythms. It has long been known that, under normal circumstances, we seek out those tempos which correspond to the rhythm of our heart-beat and that, up to a certain threshold, we prefer accentuated rhythms to those that are severely slow-paced...⁴ Slowness kills. Another discomfort: despite a regularity in the duration of the movements, these sculptures unfold in sharply halting spasms. For a brief moment, before each cycle of opening and closing, the sculptures hold their breath. For these few seconds, time stops. Something inside of us grows impatient while we wait for the resumption of time. Holding one's breath, stopping at will the beating of one's heart and the circulation of blood, controlling pain and the workings of the endocrine system, are exceptional exploits that very few among us are accustomed to, except as a result of very difficult training.

If the body suffers from the slowness and the intermittent pauses of these sculptures, it is all the more conscious of the space. Due to a symbolically perceptive capacity complementary to the infra-symbolic substrata, the body is capable of changing levels, of transforming sensations into symbols. It is this system which, without replacing the other (which it needs) allows us to frame, to contextualize our sensations, our thoughts, our awarenesses and our acts. To use Meschonnic's terms, at the meeting point of these two systems, rhythm and the "I" are inseparable.⁵ In this way, the aesthetic experience becomes lodged in the pulses of the body which always opt for the simple and the recurrent, in short, for the regularity of the self before all things.

Expansion of Space; Time's Desire

As in the majority of the artist's works, the first moments of contact with *Cité engloutie* reveal a unique setting, yet the regularity of the movement is not perceived until the end of a complete cycle. Each visitor enters the sequence at a specific moment which is not necessarily the same for everyone. It is as if one accidentally penetrates a space perpetually living off of its own resources, perfectly immunized and capable of tolerating any and all intruders. Open, like a gigantic transparent lung whose bronchioles are reflected upon the surrounding walls, and especially on the floor, *Cité engloutie* inhales and exhales the shadow of our body, to the cadence of its own folding and unfolding. Once the blocks have collapsed upon themselves, the body should feel relaxed, freed, returned to its own space. Too Late. Caught in the trap, it can no longer forget its own respiratory demands and wait for those from the other. The few seconds of arrested motion dull one's sensitivity which had been spurred on throughout the long period of the descent. As the City ascends again, columns of boards superimposed one upon the other and held together by differing tensions of nylon cords calmly reappear. Upon expansion, certain blocks angle away towards the left or the right, while others slacken horizontally, each according to its own axis, breaking up the chromatic and textural homogeneity. Despite the arrangement of various axial bearings, *Cité engloutie* finds its own equilibrium, as it is integrated into the womb-like site inhabited by shadowed grids. Reflecting upon the walls and the supporting cloth, at the highest point of its ascension, the sculpture stands and achieves its fullness. It is then that it exposes the maximum tensions of its structures: the physical tautness of the cords which hold the boards apart, and the spatial tension of the complexity of the material and immaterial lines stretched to the point where they oscillate against each other.

la ville, tandis que les formes schématisées et la distance entre les blocs rappellent des bâtiments, des portes, des fenêtres, des arcs et des esplanades. Parallèlement, les renflements et les dépressions évoquent d'autres métaphores plus corporelles. Celle du poumon, par exemple. Ne dit-on pas d'ailleurs qu'une ville respire ?

Toutes ces inférences naissent de notre habilité à traiter simultanément différentes impressions : pouvoir nous déplacer ou rester stationnaires; sélectionner une posture et des ajustements nécessaires selon les circonstances immédiates; orienter et diriger le corps vers l'avant, l'arrière ou les côtés⁶; recourir à des sensations internes, telle la respiration. Toute métaphore reconduit les sensations et les vibrations du corps⁷ qui n'a pas nécessairement à se déplacer pour jouir ou souffrir de ce qu'il perçoit. Une mémoire sensorielle lui dicte la voie des transformations des formes regardées en images internes, cadrées pour l'occasion puis, dissipées comme des ombres dans un substrat flou qui se régénère.

Qui a peur de son ombre ?

Les ombres et l'occident n'ont jamais fait bon ménage. Platon les dénonçait (*La République*), l'imaginaire collectif en a fait des symboles maléfiques à travers les légendes où elles sont associées à Satan, au mal, à la mort, ...et la langue française en a tiré une jolie expression "porter ombrage" pour dire qu'on inquiète l'autre. De Pythagore aux scientifiques de maintenant, en passant par Léonard de Vinci, tous ceux qui ont tenté de percer les secrets de la lumière se sont heurtés à son double : cette terrible et sombre immatérielle pourtant visible qui nous poursuit, danse autour de nous et, qui plus est, a l'imposture de fondre notre réflexion à celle de ce qui nous entoure.

Ils sont effectivement déroutants ces reflets bi-dimensionnels qui déforment les volumes projetés. Tantôt plus grands, tantôt plus petits que nature selon la source lumineuse et la position du corps, ils siphonnent notre épaisseur corporelle réduite à un aplatissement. À travers eux, nous ne sommes que forme sur fond, espace sans profondeur, images abstraites de nous-mêmes. Superstitieux, prière de vous abstenir. Car, devant et autour de *Spectres d'ombres*, vous piétinez non seulement votre ombre (vous connaissez l'adage,) mais celle du diable plusieurs fois reprise sous différentes formes. Sortie d'un imaginaire qui a longtemps hanté bon nombre de cultures, la forme noire dépliée porte bien haut son auréole cuivrée⁸ et fait elle-même figure de spectre. Silhouette massive plutôt que représentation d'un corps, profil de visage plutôt que traits définis, elle absorbe la lumière par sa couleur et, grâce à l'éclairage ambiant, renvoie au mur et au sol des ombres pleines et sans spécificité interne.

Morosoli étourdit le diable et l'oblige à confronter la multiplicité de ses doubles : un, plus clair que sa propre matière miroite sur le plancher; un autre, gris, immatériel, érigé sur le mur, ombrage le sol de son propre reflet; un autre, blanc, matériel et permanent, s'ouvre péniblement de l'intérieur et déploie des rayons sur le sol. En érection, fier de ses scarifications alchimistes, Belzébuth ne porte plus sur terre et se voit maintes fois ravi (dans le sens d'usurpé, si on croit à la physique; enchanté, si on croit au Mal qui jouit d'avoir mal...).

Pendant ce temps, son ombre blanche s'éveille comme une momie vide, forcée, violée, par la pression d'une tige intérieure bien visible qui soulève les bandelettes de dessus et étire le pourtour d'un corps déjà retiré pour porter au sol un schéma aéré de vecteurs entrecroisées, comme si le reflet blanc du colosse noir fuyait la matière et sa propre forme pour se métamorphoser en pure géométrie où les corps se dissolvent. Pythagore⁹ avait peut-être raison, lui qui voyait dans les ombres les principes de toutes choses, la loi mathématique de l'univers, la loi du Bien.

Pliés au sol, les deux volumes empruntent des allures macabres. Tel le profil d'un corps assassiné, le fantôme blanc ne laisse derrière lui que la trace d'une substance absente et, à ce moment-là, à ses pieds, le diable dégonflé, anéanti pour quelques instants, s'est transformé en

Refracting Metaphors

Morosoli pushes the City to the limit of space where the unresolved crossing of planes attains a maximum strain for a suspended moment, until the mechanism progressively relaxes the supporting cables and permits the geometrical disparities to blur away.

A similar tension is produced among the characters of the novel when they meet outdoors, in the expanse of nature without borders. Only the momentary withdrawal of one or the other saves them from a brutal and mortal fusion. As it contracts, the sculpture lets down its ten sections with a thud. The descent of the pieces jars the site and causes vibrations which lend themselves to metaphorical integrations: that of shockwaves in the ground under the weight of a cataclysmic collapse or, as an analogue to the novel, that of the troubling descent of the characters into the depths of themselves, a journey which shakes them both emotionally and physically. The very title *Cité engloutie* itself metaphorically refers to the city, as the schematized forms and the distance between the blocks are reminders of buildings and doors, windows, arches and esplanades. In a parallel fashion, the protuberances and depressions evoke other, more bodily metaphors. Those of lungs, for example. Is it not sometimes said that the "city breaths"?

All of these inferences arise from our capability to simultaneously deal with different impressions: being able to move around or to remain stationary; to select a certain stance, making the adjustments necessary according to our immediate circumstances; to orient and direct the body forward or backward or sideways⁶; to draw on internal sensations such as breathing. Each metaphor renews the sensations and vibrations of the body⁷, which needs not necessarily move about to enjoy or suffer what it perceives. A sensorial memory dictates the means of transformations of the forms refracted in internal images, framed for the occasion and then dissipated like shadows in a hazy, self-regenerating substrate.

Who Fears His Shadow?

Shadows and Western Culture have never been a happy couple. Plato denounced them in his *Republic*, the collective imagination has made them into symbols of evil through the legends in which they are associated with Satan, with evil, with death ... and the French language has adapted the expression *porter ombrage* (from "ombre" for "shadow") meaning "to offend someone". From Pythagoras to today's scientists, including Leonardo da Vinci, all those who have tried to penetrate the secrets of light have clashed with its twin: that terrible, dark, yet visible immateriality which follows us, dances around us, and even more, has the indecency to melt our reflection into that of those things which surround us.

They are effectively disconcerting, these two-dimensional reflections which deform the projected volumes. At times larger, at other times smaller than ordinary, according to the light source and the position of the body, they siphon out the volume of our fleshly selves. Through them, we are basically forms on a background, space without depth, abstract images of ourselves. If superstitious, you are advised to stay away. For in front of and around *Spectres d'ombres*, you would not only step on your own shadow (recall the old adage), but also that of the devil himself in several different forms. Emerging from an imaginary world that has long haunted many cultures, the unfolded dark form carries its copper halo⁸ high and makes itself into a ghostly figure. A massive silhouette rather than the representation of a body, a face in profile rather than definitively marked, it absorbs light through its colour and, with the help of ambient lighting, reflects on the wall and floor its complete but internally indistinct shadows.

Morosoli confuses the devil and forces him to confront his many doubles: one, clearer than his own matter gleaming on the floor; another grey, immaterial, standing erect at the wall and casting shadows on the ground of its own reflection. Still another, white, material and permanent, opens with difficulty from the inside, sending beams across the floor. Raised to full height, proud of his alchemist markings, Beelzebub no longer touches the earth and is time and again delighted (in the



Joëlle Morosoli, *Carcan de plumes*, 1996.
Aluminium, corde, bois, feuille de cuivre, diapositive, moteur /
Aluminum, rope, wood, copper sheets, slide, motor. 2 x 1,30 x 1,50 m. Photo : J. M.
Exposition *Allégorie de la contrainte*, Galerie Occurrence, Montréal.

monticule de cartes noires, comme une pierre tombale à la mémoire de l'autre enfuie. Le géant troublant s'est volatilisé, reste de lui et devant lui une image blanche, "givrée", pour un certain temps. Jusqu'à...

Et Berthe, témoin silencieux ? Et nous ?

Il fallait parler ...pour exorciser l'image du mal et faire vivre la sculpture. ■

Joëlle Morosoli, *Allégorie de la contrainte*
Galerie Occurrence, Montréal
2 décembre 1995-20 janvier 1996

Joëlle Morosoli, *Écran paranoïaque*
Galerie Observatoire 4, Montréal
4-25 mai 1996

Joëlle Morosoli, *Shadow Spectrum, Engulfed City*
A Space Gallery, Toronto
27 avril-8 juin 1996

sense of being usurped, if one believes in Physics; enchanted, if one believes in Evil which delights in pain. ...). During this period, his white shadow awakens like a hollow mummy, forced, violated by the pressure of an interior shaft, clearly visible, which raises the bands from below and stretches them around an already lifted body, bringing down to the floor a well spaced schema of intertwining vectors, as if the white reflection of the dark giant had fled matter and his own form to transform into pure geometry in which bodies dissolve away. Pythagoras⁹ was perhaps right for seeing in shadows the principles for all things, the mathematical principle of the universe, and the rule of the Good. Tied to the earth, the two volumes take on a macabre appearance. Like the profile of an assassinated body, the white phantom leaves nothing behind him but the traces of an absent substance and, at that moment, dead on his feet, the deflated devil, momentarily annihilated, is transformed into a heap of black cards, like a gravestone in the memory of the other who fled. The disturbing giant has vanished; what is left of him and before him is a white image—frozen—for a short while. Until...

And Berthe, the silent witness? And ourselves? *It had to be said...* to exorcise the image of evil and to breathe life into the sculptural work. ■

Translation: Anthony Collins, Elizabeth Wood

Joëlle Morosoli, *Allégorie de la contrainte*
Galerie Occurrence, Montréal
December 2, 1995-January 20, 1996

Joëlle Morosoli, *Écran paranoïaque*
Galerie Observatoire 4, Montréal
May 4-25, 1996

Joëlle Morosoli, *Shadow Spectrum, Engulfed City*
A Space Gallery, Toronto
April 27-June 8, 1996

NOTES :

1. Joëlle Morosoli (1988), *Le Ressac des ombres*, Montréal, L'Hexagone.
2. En 1984, Joëlle Morosoli a également publié un recueil de poèmes/In 1984 Joëlle Morosoli also published a collection of poems *Trainée rouge dans un soleil de lait*, Sherbrooke, Éditions Naaman.
3. *Op. cit.*, p. 177.
4. Henri Lamour (1985), "Le rythme et sa didactique en motricité", *Corps, Espace, Temps*, Actes du Congrès International, Marly Le Roi, p. 137 à 144, Makoto Iwasaga (1995), "Relationship between heart rate and preference for tempo of music", *Perceptual and Motor Skills*, no 81, p. 435 à 440 et Paul Fraise (1988), *Pour la psychologie scientifique*, Liège, Pierre Margada, 379 pages.
5. Henri Meschonnic (1982), *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier, p. 85.
6. William H. Warren et Kenneth J. Kurtz (1992), "The role of central and peripheral vision in perceiving the direction of self motion", *Perception and Psychophysics*, vol 51, no 5, p. 443 à 454.
7. George Lakoff et Mark Johnson (1980), *Les métaphores dans la vie quotidienne*. Traduit de l'américain par Michel de Fornel en collaboration avec Jean-Jacques Lecercle, Paris, Les Éditions de Minuit, Propositions.
8. L'artiste a utilisé de la peinture de cuivre pour tracer la "colonne vertébrale" et l'auréole du colosse/The artist used copper paint to trace the "spinal column" and the halo of the giant.
9. Je recommande au lecteur l'ouvrage exquis d'Alain Nadaud (1984), *Archéologie du zéro*, Paris, Éditions Denoël, qui le transportera chez les Adorateurs du Zéro où il fera la rencontre d'un Pythagore insoupçonné/ I recommend to the reader Alain Nadaud's *Archéologie du zéro*, Paris, Éditions Denoël, which will transport he or she to the time of the Worshippers of the Zero to meet a never dreamed of Pythagoras.