

Le corps dérobé The Hidden Body

Serge Fisette

Numéro 24, été 1993

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/10130ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

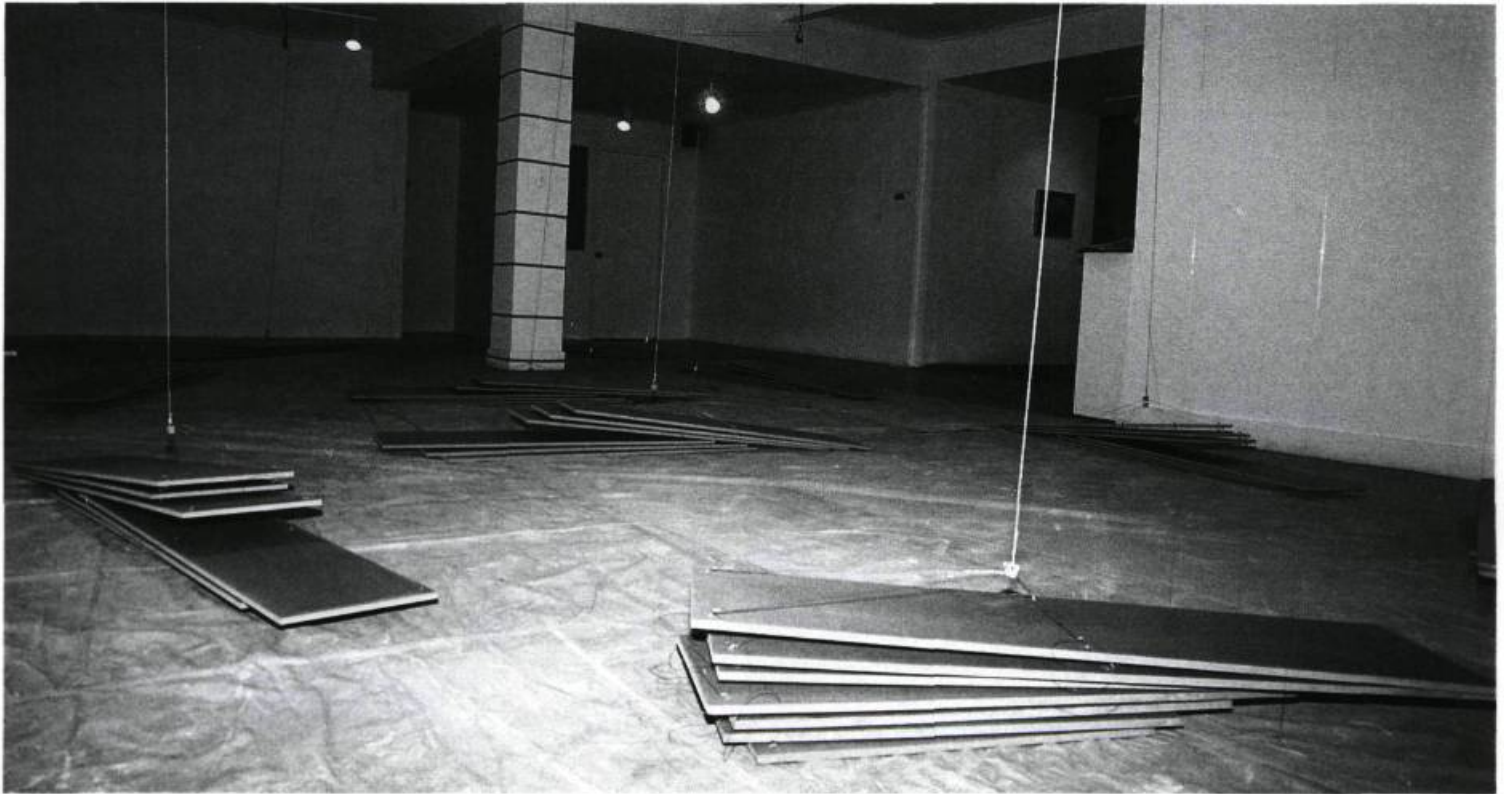
Citer cet article

Fisette, S. (1993). Le corps dérobé / The Hidden Body. *Espace Sculpture*, (24), 6-9.

LE CORPS

d é r o b é

Serge Fisette



« Si les feuilles des arbres ne remuaient pas,
comme les arbres seraient tristes, et nous aussi. »
— Edgar DEGAS, *Lettre à Henri Rouard*

Joëlle Morosoli poursuit à vrai dire une démarche artistique paradoxale. Contemporaine assurément, elle se situe pourtant en dehors des modes et des courants, tout en s'inscrivant dans une importante filiation historique, celle du cinétisme.

« C'est autour de 1912, écrit Frank Popper, que Larionov, Balla, Archipenko et Duchamp essaient d'introduire le mouvement réel, soit par manipulation, soit à l'aide de moteurs électriques ».² Un type d'expérimentation qu'avait déjà amorcé Umberto Boccioni dans ses sculptures *futuristes*, et qui empruntera de multiples voies par la suite : des tiges d'acier animées que Naum Gabo réalise dès 1920 aux modulateurs d'espace de Laszlo Moholy-Nagy ; des oeuvres à effets optiques de Vasarely jusqu'aux machines baroques et bruyantes de Tinguely ; des objets de Takis mus par des forces magnétiques aux recherches "luminody-

namiques" de Nicolas Schöffer.

Au Québec, des précurseurs comme Ulysse Comtois, avec ses oeuvres manoeuvrables, annoncent l'essor que prend la sculpture en mouvement à partir des années soixante. Une époque de pure effervescence où l'on entend bousculer les catégories traditionnelles de l'art, « transcender le statisme traditionnel de l'objet à trois dimensions »,³ notamment en faisant intervenir la technologie de pointe. Les oeuvres s'ébranlent, s'activent, elles qui étaient « toujours apparues comme immuables, statiques, sacrées, distancées, intouchables ».⁴ D'aucuns élaborent des automates hybrides abracadabrants, comme *La nourrice* de Serge Cournoyer qui transforme en eau l'humidité ambiante pour nourrir une plante à intervalles réguliers, tandis que d'autres construisent des installations interactives et ludiques directement ins-

Joëlle Morosoli, *Cité engloutie*, 1993.
Gatorfoam, toile, mécanisme,
moteur/Gatorfoam, linen, mechanism, motor.
2 x 9 x 6 m. Installation en mouvement.
Galerie Horace. Photo : Stéphane Lemire.

pirées de la cybernétique. Placé devant des claviers et des écrans lumineux, le spectateur est ainsi propulsé dans des univers cosmiques qui font écho aux aventures spatiales de l'époque, aux premiers astronautes marchant sur la lune!

Aujourd'hui, près de trente ans plus tard, les premiers engouements technologiques s'étant quelque peu émoussés, seuls quelques rares artistes continuent d'explorer ce champ d'investigation particulier qu'est le cinétisme. Un type de sculpture des plus exigeants qui nécessite d'amples moyens, des connaissances et des habiletés susceptibles de décourager plus d'un adepte, même les plus tenaces.

La démarche de Morosoli est subtile et complexe sur le plan conceptuel. Elle nécessite de la minutie, de la patience, de savants calculs et la précision méthodique d'un maître horloger⁵. Assistée techniquement par Rolf Morosoli, elle réalise des oeuvres uniques et autonomes ou des "environnements psychologiques" dont l'objectif est de traquer le spectateur et de lui faire vivre une expérience émotionnelle intense. La mécanisation mise au service des affects. Il ne s'agit pas, comme d'autres l'ont fait déjà, de questionner la machine contemporaine en dévoilant ses rouages internes, les animant comme des squelettes frénétiques. Chez Morosoli, au contraire, les moteurs, bielles, engrenages et autres composantes qui génèrent le mouvement ne sont pas montrés. Ils s'effacent devant les éléments plastiques et leur pouvoir d'évocation. Ce que l'on perçoit c'est la structure de l'oeuvre qui se déploie, non pas la structure de la mécanique, les conséquences et les effets du mouvement, non pas la cause.

Puisant dans le vocabulaire architectural, l'artiste l'investit d'un mouvement pour, ici édifier un mur inquiétant qui se lézarde, là des pans qui s'ouvrent et se referment sur eux-mêmes, capturant le spectateur dans un étai, une prison, un piège. Cette fois, c'est une cité ancestrale qui est engloutie et renaît inlassablement. Le temps de l'oeuvre renvoie directement à la notion du temps qui passe et entraîne tout sur son passage: le fugace, le périssable, le transitoire de toutes choses ici-bas.

La cité est symbolisée par deux ensembles juxtaposés. Le premier regroupe huit sections dont les éléments vont de 1 m à 1,80 m de longueur et forment une enceinte semi-circulaire qui s'élève jusqu'à une hauteur de 2,20 m; le second présente deux structures côte à côte qui deviennent un passage central. L'oeuvre est fabriquée de lattes superposées les unes sur les autres. Elles sont reliées par d'invisibles câbles au mécanisme qui les surplombe et les anime, comme à une centrale électrique distribuant l'énergie. Les éléments se soulèvent du plancher simultanément, selon un rythme prédéfini, érigent autour de nous une ville éphémère. Une ville qui bientôt s'évanouit sous nos yeux, s'effondre petit à petit.

Nous perdons pied, comme dans un rêve. Nous n'avons plus de prise sur le réel, il nous échappe. Nous sommes happés, hypnotisés par ces fragments qui, lentement, inexorablement se hissent en lattes et nous encerclent. Et tandis qu'au départ nous déambulons dans un espace "vide", nous voici peu à peu emmurés, entourés d'arches et de parois, devenus citadins d'une ville/champignon, avec ses parcours parallèles et ses portails.

En quelques minutes, l'espace s'est métamorphosé. Là où il n'y avait rien, voici que se dressent des murailles qui nous dépassent, puis une ville nomade à arpenter, de nos cent pas, de long en large comme un site initiatique. Un labyrinthe surgit du sol et nous capture. Nous sommes pris à l'intérieur de lui. Une brèche s'est ouverte qui enclenche un déplacement. Nous sommes inclus dans ce processus d'édification, dans cette succession.

L'oeuvre n'est jamais finie, fixe, elle se déroule, se refait sans cesse, comme un leitmotiv réitéré, lancinant. Rien n'est plus immuable, rassurant. L'oeuvre bouge, respire, instable, fuyante

devant nous. Elle s'esquive, se dérobe à toute définition, à toute conclusion. Elle devient un non-objet, n'existe plus comme forme plastique, comme oeuvre d'art, mais en tant qu'énergie immatérielle en transformation constante. L'art se dématérialise et «se met en représentation».⁶ Un acte se joue. Nous sommes conviés à ce spectacle, participons à cette mutation, à cette vibration. Un univers s'édifie puis s'écroule comme un château de cartes au ralenti.

Morosoli avec ses sculptures contrôle notre espace et notre temps. L'oeuvre se succède en séquences imperceptibles, dans une lenteur qui étire le temps. Non pas le temps subjectif du mouvement virtuel, celui que l'on contrôle et que l'on peut prolonger à sa guise selon ses déplacements, mais bien le temps objectif du mouvement réel, décidé par l'artiste, parfaitement ajusté, programmé en une donnée prévisible et sans hasard. Nous sommes pris dans cet incessant mouvement: un rituel, la danse frénétique d'un derviche tourneur étourdissant.

Nous sommes des acteurs, des danseurs dans l'oeuvre de Morosoli. Nous sommes piégés, déplacés malgré nous. L'oeuvre qui s'active entraîne notre "solicitation dynamique".⁷ C'est au corps que l'artiste s'adresse, c'est lui qu'elle met en scène, en situation dramatique pour le fracturer, en arracher des profondeurs les émotions vives et secrètes. Morosoli entrouvre des brèches, fracture le corps, l'agite et le désarticule. Ce mur qui se lézarde, nous lézarde à son tour, cette cité nous engendre à la fois qu'elle nous aspire. Nous voici plongés dans un au-delà des apparences, où tout ce qui était normalement solide et stable, continu et immobile, se craquelle, se fissure. La réalité convenue bascule et nos certitudes avec elle.

Morosoli nous agresse, nous accule au mur. Rien n'est plus acquis dorénavant: l'espace est ébranlé comme soudain le sont nos habituelles perceptions, nos avoirs et nos êtres certains. L'oeuvre nous arrache à notre quotidien rassurant et réveille en nous ces peurs et des forces enfouies, insoupçonnées.

Car ces structures qui bougent c'est notre carapace qui se fendille et laisse affleurer cet ailleurs caché en nous. Celui qui se terre lointain et que nous protégeons de notre mieux pour nous défendre ou nous accommoder, nous adapter aux circonstances, aux autres, à la communauté. Mais là, soudain, nous rendons les armes et laissons tomber les inefficaces boucliers. Nos forteresses inexpugnables et nos tours d'ivoire sont prises d'assaut, nos tactiques sont devenues inopérantes désormais. Nous sommes mis à nu, mis à vif, sans défense. Et surgissent alors les mystères ancestraux. Nous les voyons, les ressentons à nouveau.

En capturant notre corps, comme dans un filet, c'est notre idée que capture Morosoli. Elle nous tient à sa merci. Tels ces morceaux de ville attachés à un fil, nous devenons aussi des marionnettes ficelées, articulées/désarticulées.

Nous sommes dépossédés de notre temps unique. Nous participons à celui de l'oeuvre, à ses

machinations, coïncidons à ce temps et à cet espace mécanisés, robotisés. Nous devenons l'oeuvre elle-même: cet «objet défini par son mouvement et qui n'existe pas en dehors de lui».⁸

Si les feuilles des arbres ne remuaient pas, comme les arbres seraient tristes!⁹ ◆

NOTES

1. Guérin, Marcel, *Lettres à Degas*, Grasset, 1931. Cité dans/Cited in: Frank Popper, *Naissance de l'art cinétique*, Gauthier-Villars, 1967.
2. Popper, Frank, *Naissance de l'art cinétique*, Gauthier-Villars, 1967, p. 116.
3. Saint-Martin, Fernande, "Introduction", catalogue d'exposition/Exhibition catalogue *Trois générations d'art québécois 1940, 1950, 1960*, Musée d'art contemporain de Montréal, 1976, p. 16.

4. Béland, Luc, *L'art bouge : un regard sur les "seventies"*, catalogue d'exposition, Maison de la Culture Côte-des-Neiges, 1990, p. 5.
5. Un horloger suisse, assurément! Comme sont Suisses d'origine les Morosoli./A Swiss clockmaker, most likely! Just as Morosoli comes from Swiss origins.
6. Bordier, Roger, *L'art moderne et l'objet*, Éditions Albin Michel, 1978, p. 225.
7. Chevalier, Denys, "Art constructif, art visuel, art cinétique", catalogue d'exposition *Art et mouvement*, Musée d'art contemporain de Montréal, 1967, sans pagination/Unpaged.
8. Sarte, Jean-Paul, "Situations III" (Gallimard), cité dans : Bordier, Roger, op. cit., p. 227.
9. L'article est extrait du catalogue d'exposition/This article is reprinted from the exhibition catalogue.

The Hidden Body

*"If the leaves on the trees do not move,
the trees are sad, and so are we."*

— Edgar DEGAS, *Letter to Henri Rouard*¹

Joëlle Morosoli pursues what can truly be said to be a paradoxical artistic approach. A contemporary one, to be sure, yet situated outside of current modes and fashion, following an important historical offshoot, Kineticism.

«It was in 1912», writes Frank Popper, «that Larionov, Balla, Archipenko, and Duchamp sought to introduce actual movement through manipulation, with the aid of electric motors.»² It was an experiment which Umberto Boccioni had already begun in his *Futurist* sculptures, and which borrowed from a number of subsequent examples: the moving steel poles created by Naum Gabo in 1920, the *Space Modulators* of Laszlo Moholy-Nagy, Vasarely's work with optical effects, Tinguely's baroque and noisy machines, Taki's magnetically actuated objects, and finally the "Luminodynamic" research of Nicolas Schöffer.

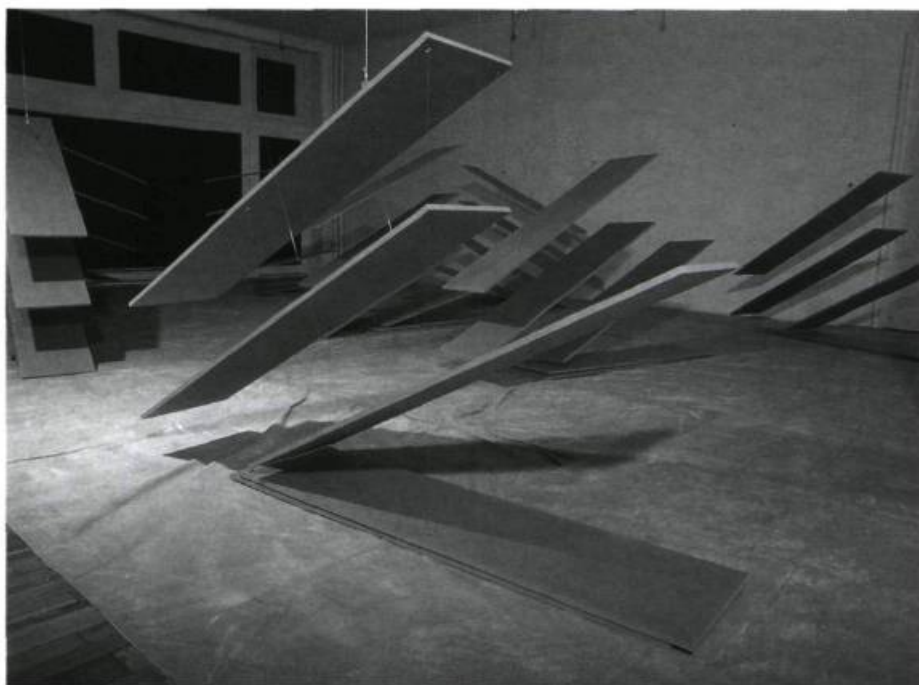
In Quebec, precursors such as Ulysse Comtois, with his changeable constructions, announced the direction moving sculpture was to take at the start of the 1960's. The pure effervescence of this time upset the traditional categories of art, «transcending the traditional static-ness of the three-dimensional objects»,³ notably through use of the latest technology. Works shook and moved about which had previously «always appeared immovable, static, sacred, distant, untouchable.»⁴ No one else made automatic abracadabric hybrids as elaborate as Serge Cournoyer's *La Nourrice* (The Wet-nurse) which condensed ambient moisture in order to water a plant at regular intervals, though many constructed interactive and playful installations were directly inspired by cybernetics. Installed in front of keyboards and glowing screens, the viewer was propelled into a cosmic exploration which echoed the outerspace adventures of the

time, when the first astronauts walked on the moon.

Today, almost thirty years later, the early craze for technology has for the most part faded, except for those rare artists who continue to explore the particular area that is Kineticism. It is a very demanding form of sculpture using many techniques, calling for a level of knowledge and skill liable to discourage many practitioners, perhaps even the most stubborn.

Morosoli's approach is subtle, and complex in its conceptual plan. It requires patience in an artist, attention to detail, clever calculation, and the methodical precision of a master clockmaker⁵. With technical assistance from Rolf Morosoli, she creates unique individual works whose "psychological environments" pin the spectator down and call up an intense emotional experience. Mechanization is made to serve the effect. Unlike others, Morosoli does not take the approach of having the modern machine display its internal workings ticking away like a frenetic skeleton. Instead, the motors, connecting rods, gearboxes and other bits which generate movement are not shown. They are hidden behind the plastic elements which have their own evocative powers. What we perceive is the structure of the work, not the structure of a mechanism; the consequences and effects of movement, not its cause.

The artist frames this movement within an architectural vocabulary, building a restless cracked wall, pieces of which open and close by themselves to capture the



spectator inside a vice, a prison, a trap. It is an ancestral city, engulfed and reborn ceaselessly. The work's cycle refers directly to the notion of time passing, and all that its passage implies: the fugitive, the perishable, the transitory and everything like it.

The city is symbolized by two juxtaposed groups. The first consists of eight sections whose elements measure 1-1.8 metres in length, forming a surrounding semi-circle rising to a height of 2.2 metres; the second presents two structures placed side-by-side to form a central passage. The work

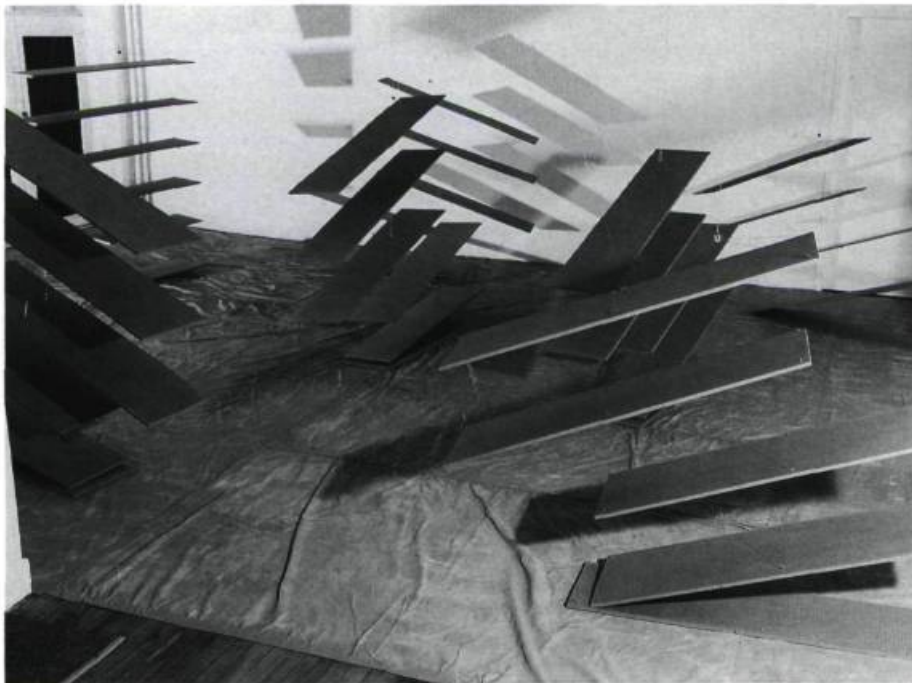
Joëlle Morosoli, *Cité engloutie*, 1993.
Gatorfoam, toile, mécanisme,
moteur/Gatorfoam, linen, mechanism, motor.
2 x 9 x 6 m. Installation en mouvement.
Galerie Horace. Photo : Stéphane Lemire.

is made of boards arranged one above the other. They are linked by invisible cables to a mechanism which hangs above and animates them like a power station sending out current. The elements are simultaneously raised and lowered, according to a predefined rhythm, erecting in front of us an ephemeral city: a city which, collapsing bit by bit, soon vanishes before our eyes.

We lose our footing, as in a dream. We have lost hold of the real, it has slipped away. We are caught up, hypnotized by these fragments which, gently, inexorably, are hoisted in sections and surround us. When they are gone we walk about in an "empty" space, and then gradually we are enclosed by miniature walls, faced by arches and partitions, made citizens of a mushroom/city with portals and parallel byways.

In minutes, the space is metamorphosed. Where before there was nothing, now walls spring up as we walk by, a nomad city for us to pace back and forth in, as if in a maternity ward waiting room. A labyrinth arises from the floor and captures us. We are trapped inside, enclosed. A breach opens up to move us along. We are made part of the process of building, part of the cycle.

The work is never finished or fixed; this endless rebuilding takes place like a repeating leitmotif, carrying on. Here, nothing anymore is unchanging, or reassuring. This work moves and breathes, unstable, ephemeral in front of us. It evades and conceals all definition, all conclusion. It becomes a non-object, no longer existing in a plastic form like a work of art, but as immaterial energy and constant



transformation. Art dematerializes and it "puts on a performance."⁶ The play commences. We are invited to the show, to participate in the mutation, in the vibration. A once solid universe slowly collapses like a house of cards.

With these sculptures, Morosoli controls our space and our time scheme. She moves the work along in an imperceptible sequence to gradually stretch time out; not the subjective time of virtual movement, which we control and can prolong on our terms according to its passage, but rather the objective time of real move-

ment, decided on by the artist, perfectly adjusted, programmed in a foreseeable way and not left to chance. We are caught inside the incessant movement: it is a ritual; the frenetic, dizzying dance of a whirling Dervish.

We are the actors, the dancers in this work by Morosoli. We are trapped, moving despite ourselves. The work calls upon our "dynamic solicitation."⁷ It is to the body that the artist gives attention, the place where the scene is set and that provides the dramatic situation of the fracturing, the deep wrenching of living, secret emotions. Morosoli opens the gaps, breaks up the troubled, disjointed body. The wall she cracks is ourselves cracking in turn, this corporeal city

we give rise to and at the same time to which we aspire. We are plunged out of the realm of appearances, where all is normally solid and stable, continuous and immobile; all of this fissures, cracks open. Reality agrees to fall, and our certitudes fall along with it.

Morosoli assaults us, puts our backs against the wall. From now on nothing is easily established; the space upsets our habitual perceptions, our resources and our certitudes. It wrenches us out of our everyday reassurance and awakens our fear of unsuspected and deeply buried forces. These structures which move are our own outer shells, which break and let those things inside us flow out. They are that territory deep down inside us which we protect as best we can, or adapt to circumstances, to others, and to the community. Here, suddenly, we drop our weapons and let fall our useless shields. Our impenetrable fortresses and ivory towers are open to assault, our tactics from now on rendered inoperative. We are left naked, open without defense. We submit to the ancient mysteries. We see them, we feel them anew.

To capture our bodies as if in a net is the idea which has captured Morosoli. It has her at its mercy. Just as these pieces of a city are attached to wires, we are also puppets on strings, jointed/disjointed.

We are dispossessed of our personal time scheme. Robotized, we participate in the work, in its machinations, and are made part of its time scheme, and its mechanical space. We become the work itself: the «object defined by its movement and not existing outside of it».⁸ If the leaves on the trees do not move, the trees are sad, and so are we!

Translation: Jack Ruttan

Joëlle Morosoli, *Cité engloutie*, 1993.
Gatorfoam, toile, mécanisme,
moteur/Gatorfoam, linen, mechanism, motor.
2 x 9 x 6 m. Installation en mouvement.
Galerie Horace. Photo: Stéphane Lemire.