

Joëlle Morosoli — Sous la surface La sculpture tranquille

Elisabeth Wood

Volume 35, numéro 139, juin-été 1990

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/53764ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

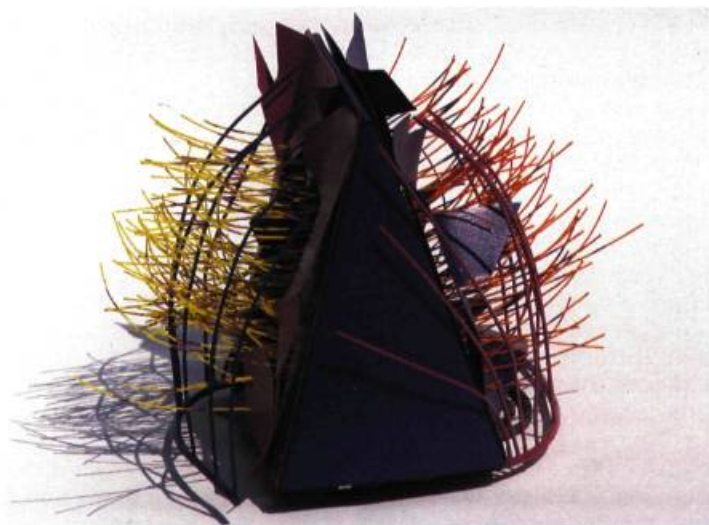
[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Wood, E. (1990). Joëlle Morosoli — Sous la surface : la sculpture tranquille. *Vie des arts*, 35(139), 40–43.

JOËLLE MOROSOLI

Sous la surface: la sculpture tranquille



Frémissement, 1987.
Aluminium et moteur;
31 x 31 x 31 cm.

Elisabeth Wood

La sculpture contemporaine se re-définissant continuellement, les sculptures mobiles de Joëlle Morosoli continuent de refléter cette transformation: de façon subtile, mais explicite, elle dissectent cet espace nouveau et changeant. Ces sculptures n'appartiennent qu'à elle, et transforment leur environnement dans le même temps où elles sont elles-mêmes transformées. Ce qui suit est un examen intime de *Mouvance marine*, une série-charnière de pièces qui ont été montrées pour la première fois à Montréal, en 1988, et ont été, ou seront exposées par la suite au Musée régional de Rimouski, été 1989, à l'Imagier, à Aylmer, en octobre 1990, et au Musée Pierre Boucher, à Trois-Rivières, en 1991. Morosoli s'est manifestée récemment en de nombreuses occasions.

Des Pièces Pièges, au Musée de Lachine, en avril 1990, proposait une sculpture «environnementale» d'intérieur. Les panneaux mobiles de Des Pièces Pièges évoluaient insensiblement pour constituer quatre «lieux» clos dans lesquels le spectateur était en définitive capturé et tenu momentanément

prisonnier de l'art. Pour Déplacements, en mars 1990 à la Maison de la culture Frontenac, Morosoli avait créé quatre «socles» lesquels, littéralement, s'ouvraient et grandissaient devant les yeux du spectateur... et finissaient par «devenir» des sculptures. Ces «sculptures-socles» jettent un «clin d'œil à l'installation par la répétition et le déploiement au sol de fragments». Elles mettent en question le rôle du socle, abandonné par la sculpture contemporaine qui a choisi, à la place de se réclamer de l'espace, de se fondre dans l'environnement en rejetant la nécessité tabou du piedestal. Et finalement une puissante murale de grandes dimensions, titrée *Déchirure*, a été exposée à Artluminium, en septembre 1990. *Déchirure* est faite d'un mur mobile, de près de cinq mètres de long, et à partir duquel certaines sections se déploient ou se rétractent sous les yeux du spectateur. Ce mur symbolise, pour Morosoli, «la limite de soi, la répression, l'incapacité de communiquer». De qui donc est la voix que ces travaux muets, «malgré eux», continuent de faire entendre?...

Mouvance marine: illusion ou réalité?

Les sculptures mobiles de Joëlle Morosoli sont d'abord perçues comme de simples taches de couleurs vibrantes qui transpercent l'espace vide. Un examen plus attentif révèle cependant une composition beaucoup plus délicate et complexe. Des fils fins, soigneusement intégrés et presque invisibles, pendent des minces structures de métal. Les sculptures, élégantes bien qu'un peu encombrantes, avec leur double aspect de fragilité et de solidité, témoignent des préoccupations de Morosoli pour la dialectique inhérente au combat mené par l'homme, et révélée par les émotions humaines. Joëlle Morosoli décrit son propos principal comme étant «l'expression, par le biais du mouvement, de toute la gamme des émotions» et, pour elle, le mouvement lui-même représente l'essence de l'émotion. L'harmonie des mouvements dans les mondes de la vie animale, végétale ou aquatique lui sert de point de départ.

Mouvance marine comprend cinq pièces autonomes dont les hauteurs va-

rient approximativement de 36 pouces à 96 pouces. Chacune est dotée d'une structure de support centrale, à laquelle sont attachées des morceaux de tôle découpés, peints de couleurs brillantes, leurs formes rappelant les pétales d'une fleur, ou les ailes d'un insecte. L'énergie et les couleurs s'harmonisent et s'opposent alternativement; les sculptures sont légères et exubérantes, mais aussi profondément méditatives. A la différence des sculptures cinétiques telles que les mobiles, dans lesquels le mouvement est induit par une source extérieure, l'eau ou le vent, ici chaque pièce est équipée

Une subtile évolution

Le tissu souvent complexe des émotions humaines est élégamment exprimé dans ces sculptures qui mettent en relief les disparités de l'existence, annulant la distance entre la douceur et la brusquerie, la réalité et ce qui en est perçu. Si on y regarde de plus près, ces sculptures légères et inoffensives se transforment en des assemblages compliqués, avec des pointes acérées, des appendices en forme d'araignées, des structures métalliques dressées comme des roseaux qui s'abritent sous de délicats moyeux mobiles. Des fils sans vie, pendant passivement des



d'un petit moteur qui lui impartit un mouvement rythmique régulier et à peine perceptible.

La progression se développe sans effort d'une pièce à la suivante. Dans la première pièce, les éléments mobiles sont entièrement séparés de la structure de support plus massive. Dans la seconde, c'est la totalité de la sculpture qui se déplace, ou, plus exactement, c'est le mouvement lui-même qui devient sculpture. Dans la troisième, la structure et le mouvement sont intégrés, et finalement, dans la quatrième et la cinquième, une très forte structure centrale supporte les éléments mobiles, tout en restant indépendante d'eux. Chaque pièce est autonome mais est proche parente des autres, créant ainsi une série de variations sur un même thème. A l'intérieur de la série, l'évolution des transformations structurelles vient rehausser l'autonomie et l'indépendance de chaque pièce, infusant ainsi à l'ensemble de l'exposition un caractère d'unité.

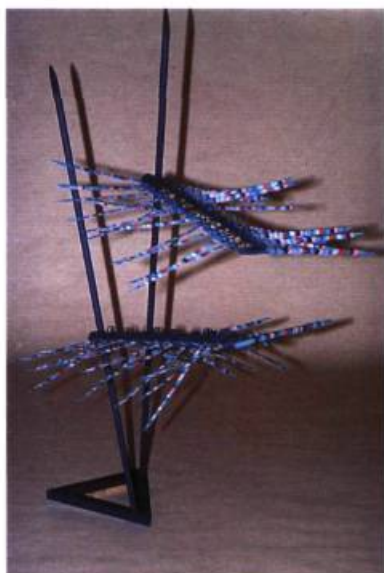
broches à peine mouvantes où ils sont accrochés, semblent s'abandonner à un courant invisible. Les couleurs qui, au premier regard, semblaient s'harmoniser joyeusement, sont frémissantes d'énergie et de tension. Une sculpture, dont les couleurs principales sont le bleu et le vert, est traversée par un rouge vibrant, et est encadrée par une partie qui surprend le spectateur en se mettant soudain en mouvement! Ce qui donnait de loin l'impression d'un ensemble robuste, se révèle au regard proche comme une construction complexe de fragments remarquablement reliés les uns aux autres. Alors qu'elles ressemblent presque à des jouets, ces sculptures sont dangereusement alertes et leurs déplacements imprévisibles sont inquiétants.

Fondements historiques

Les perceptions initiales sont mises en défaut au moment où Morosoli soutient que les apparences sont trom-

Déchirure, 1989.

Aluminium et moteur; 220 x 487 x 230 cm.



Colibri I, 1989.
Aluminium et moteur; 180 x 140 x 140 cm.
Toronto, Galerie Leo Kamen.

peuses, que tout n'est pas saisi dans le premier regard, que ce qui apparaît comme étant en harmonie peut cacher, en réalité, une situation de profond conflit, dont l'impact est encore augmenté par la subtilité de sa présentation. Ce conflit ne devient tangible que par le biais de son expression, quand le spectateur fait directement l'expérience de ce que Morosoli savait inconsciemment et que son travail révèle de façon concrète. Ce processus est d'une importance critique. On peut y discerner un fondement, originellement philosophique, qui remonte au XIX^e siècle, avant lequel le rôle de l'art était essentiellement celui d'un miroir réfléchissant la réalité – une réalité uniforme perçue par l'artiste et projetée dans le monde par son œuvre. Pendant la période romantique les artistes commencèrent à exprimer des choses qui n'existaient que dans le fait même de leur expression. Pour la première fois une expression, une énergie ou une idée se traduisait dans un langage qui la révélait, dans le même temps, à l'artiste et au public. La dernière moitié du XIX^e siècle fut donc caractérisée par la prolifération de l'expression individuelle et l'augmentation de l'importance accordée aux émotions. L'artiste vit son rôle grandir durant cette période, et l'expression artistique devint le sujet de recherches et de théories formelles.

Influences philosophiques

Le philosophe Ernst Cassirer né, en Pologne, en 1874, présenta et développa des théories dans le domaine de l'expression symbolique. De nombreuses recherches critiques se sont appuyées sur ses travaux. Cassirer écrit que l'unité intérieure de l'homme «ne peut pas être découverte à moins qu'elle ne se manifeste dans les structures concrètes des langages et des mythes dans lesquelles elle s'est incarnée, et où on peut la retrouver et la faire monter au jour par un procédé de réflexion logique.» (Language and Myth, 1946, p. 83). Il affirme que ce qui est caché dans l'homme se manifeste dans l'expression symbolique et, seulement alors, peut accéder au niveau de la connaissance consciente.

Malgré que bien des études aient été faites dans ce domaine depuis les initiatives de Cassirer, les esprits contemporains ne cessent de s'interroger sur l'origine et la notion de l'expression symbolique. Pour le philosophe canadien Charles Taylor, toutes les expressions symboliques, quelles que soient leur forme, sont des langages. Il définit deux types d'expression symbolique: le

désignatif et l'expressif (Human Agency and Language: Philosophical Papers 1, 1985, p. 215-247). Dans le langage désignatif, dont les racines plongent dans l'empirisme de la révolution scientifique, un objet se rapporte directement à un autre objet, et le nom n'a qu'une raison d'être utilitaire. Au contraire, dans le symbole expressif, plus dynamique, une expression se rapporte à une autre. Le message est ainsi créé, révélé et transformé dans le processus même de son expression. Taylor affirme que le langage expressif est le plus significatif des deux.

Sculpture philosophique?

Pour revenir à la démarche de Morosoli, il devient clairement évident qu'elle s'inscrit dans l'évolution actuelle, telle qu'elle avait été prévue par Cassirer au début de ce siècle, et telle qu'elle continue d'être étudiée par des spécialistes comme Taylor dans les théories récentes sur les symboles et l'expression. «Mes émotions trop vives, dit Morosoli, se voient refoulées dans mon subconscient qui les transforment en mouvements lents et lourds. Ces émotions demeurent présentes mais se font indéfinissables. Puis, soudain, confrontées à un mouvement extérieur, ces émotions redevennent palpables et serviront à l'élaboration d'une sculpture.»

L'existence humaine, qui est en fait le sujet de l'œuvre de Morosoli, est caractérisée par des aspects négatifs qui, brutalement et sans discrimination, s'imposent et, ce faisant, demandent à être exprimés. La notion hégélienne que la croissance positive à ses racines dans la lutte n'est pas nouvelle dans notre société; «Ce n'est pas que les conflits et les mots soient les simples produits d'une imagination négative, ils sont bien réels; mais ils sont, au regard de la sagesse, des étapes sur le chemin de l'accomplissement et du bien. La lutte est la loi de la croissance; le caractère se forge dans les orages et les difficultés du monde; et un homme n'atteint sa pleine grandeur qu'à travers les contraintes, les responsabilités et les souffrances. La douleur elle-même a sa raison d'être; elle est un signe de vie et un stimuli pour reconstruire...rien de grand dans le monde n'a été accompli sans passion.»¹

Que cette lutte et ses conflits précèdent la solution est aussi vrai aujourd'hui qu'à aucun autre moment de l'histoire, et les possibilités d'expression de ce processus sont infinies. Ce qui est particulier cependant dans le travail de Morosoli c'est que, tout en affirmant les complexités et les contradic-

tions qui cohabitent dans la réalité, aussi bien individuelle qu'universelle, il exprime cette affirmation dans un langage de la célébration.

Contexte contemporain

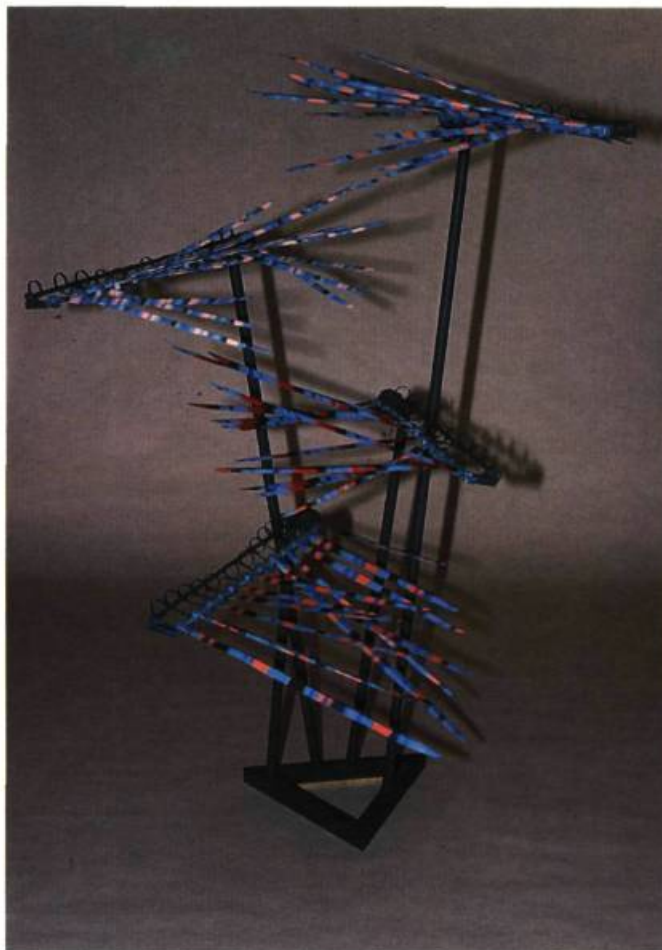
L'œuvre de Morosoli, en particulier sous son point de vue formel, se tient à l'écart des principaux courants de la sculpture. Bien qu'elle ne soit pas la seule à se soucier des situations conflictuelles, elle se distingue dans le fait que, tout en présentant une image plutôt menaçante de l'inconscient, elle le fait en se servant d'une esthétique raffinée et subtile.

L'emploi d'un langage approprié et efficace est extrêmement important dans l'expression visuelle, affirment des théoriciens comme Cassirer et Taylor. Le langage symbolique peut, tout aussi bien, éblouir, séduire ou réussir à convaincre le spectateur. Il constitue donc un immense pouvoir lequel, comme tous les pouvoirs, est susceptible d'être mal utilisé. Matériaux et présentation, contenu politique ou sujet à controverse peuvent créer une mise en scène qui devient elle-même le point de référence.

Aujourd'hui, l'efficacité, et ultimement le succès, d'une œuvre d'art sont souvent mesurés au degré où elle choque le spectateur. Cette mise en scène masque souvent la faiblesse du travail. Ce n'est pas le cas de Morosoli. Elle évite l'emploi d'un langage symbolique qui dénoncerait les maux de la société tout en étant lui-même, en fait, un des symptômes de son malaise. Morosoli s'intéresse à l'être humain et aux émotions, à l'opposition existant entre le conscient et l'inconscient, le réel et la réalité, à l'éternelle dialectique inhérente à l'existence. Sa production n'emprunte rien à cet intellectualisme agressif et ésotérique qui a caractérisé maintes œuvres de cette décennie. En restant fidèle à son propre moyen d'expression Morosoli propose une alternative à tout un pan de la sculpture contemporaine. Elle dissimule sous leur aspect positif, ce que les choses peuvent avoir de négatif, suggérant la dialectique plutôt que de la rendre étouffante. Au lieu de les noyer dans les excès, Morosoli invite celui - ou celle - qui regardent à pénétrer dans un jardin joyeux et coloré où, dans un mouvement à peine esquissé, l'émotion devient sensible, et où les conflits propres à l'existence de l'homme tardent un peu plus à se manifester. ■

1. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, (Lectures on) The Philosophy of History. (Prefaces Charles Hegel and translator J. Sibree. Introduction Carl J. Friedrich), Dover, New York.

(Traduction de Jean Dumont)



Colibri II, 1989.
Aluminium et moteur; 200 x 110 x 100 cm.