

ETC



De l'architecture à l'affect

Joëlle Morosoli, *Écran paranoïaque*, Galerie Observatoire 4, Montréal. Du 4 mai au 1^{er} juin 1996

Jocelyne Connolly

Number 36, December 1996, January–February 1997

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35549ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

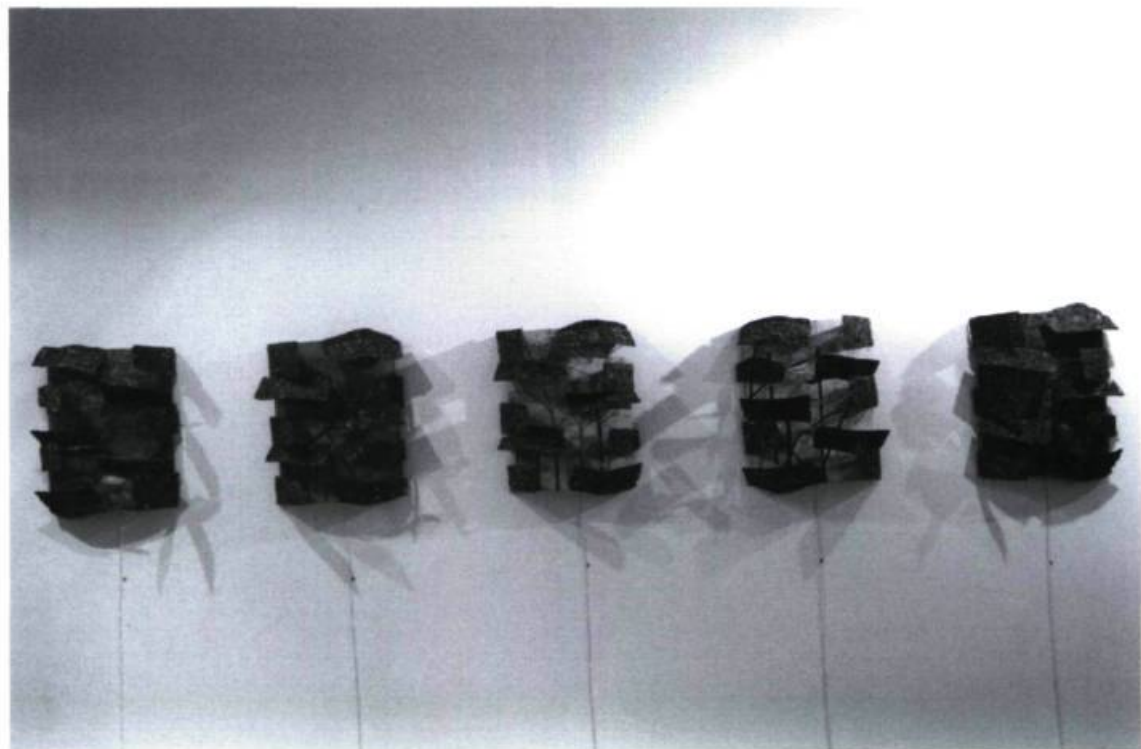
[Explore this journal](#)

Cite this review

Connolly, J. (1996). Review of [De l'architecture à l'affect / Joëlle Morosoli, *Écran paranoïaque*, Galerie Observatoire 4, Montréal. Du 4 mai au 1^{er} juin 1996]. *ETC*, (36), 48–51.

MONTREAL DE L'ARCHITECTURÉ À L'AFFECT

Joëlle Morosoli, *Écran paranoïaque*, Galerie Observatoire 4, Montréal. Du 4 mai au 1^{er} juin 1996



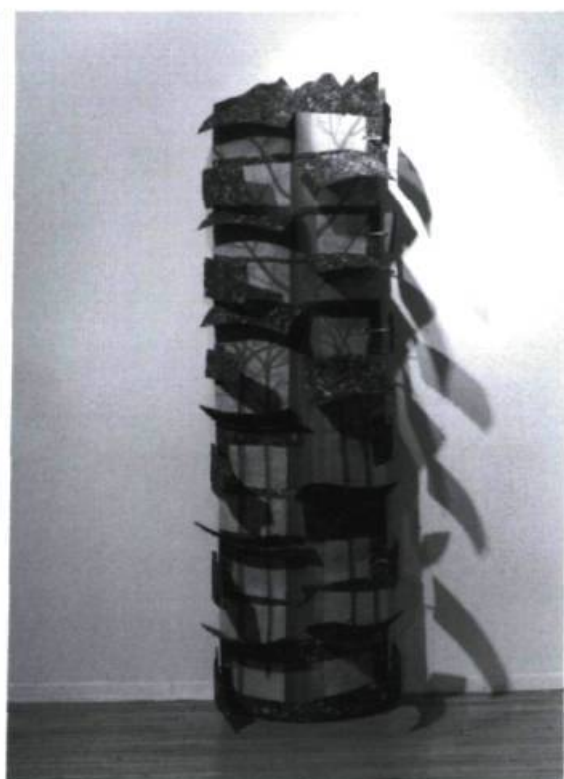
Joëlle Morosoli, *Écran paranoïaque*, 1996. Bois, écorce d'arbre, peinture, moteur, 250 x 50 cm.

L'*Écran paranoïaque* montre, dans l'itinéraire de Joëlle Morosoli, une étape utile à l'analyse de particularités marquant ses dernières années de pratique. On se référera donc à quelques travaux-paradigmes de cette période, alors que trois notions émergent de notre interprétation : la forme architecturée, la représentation du mur comme ouverture au monde et la représentation de la nature comme esthétique de l'affect. *Écran paranoïaque* synthétise les trois notions mais révèle particulièrement la dernière, fréquemment associée aux productions actuelles du champ des arts visuels.

Intentions et cinétisme

Le concept de cinétisme est lié à la démarche de Joëlle Morosoli. Cependant, comment l'idée de mouvement opère-t-elle ? Situons historiquement la question dans différentes approches formelles et idéologiques du cinétisme plastique. Brièvement, la technologie cinétique du Bauhaus, dans les années vingt et trente, répond idéologiquement en tant que révolution industrielle. Les travaux constructivistes, dans une visée d'intégration de l'art à la vie, utilisent la

dimension cinétique et montrent le temps réel. Idéologie de démocratisation esthétique. Les travaux de Nicolas Schöffer issus du courant du « spatiodynamisme », créé par l'artiste en 1948, visent également l'industrialisation du concept plastique. Dans les années soixante, les recherches du sculpteur Jean Tinguely visent à mettre en évidence le caractère mécanique et cinétique de ses objets. Au Québec, l'historienne d'art Francine Couture souligne la « complicité entre l'artiste et la machine » dans les recherches des années soixante¹. Dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, cette « complicité » ou ce rapport entre l'art et la technologie s'effrite. Le cinétisme ne tient plus lieu de négation critique du caractère autonome de l'art², mais se présente en tant que matériau, bien que technologique, de l'œuvre. Par exemple, chez Robert Saucier — nous avons commenté récemment l'aspect technologique de son travail — paradoxalement, des mécanismes sophistiqués sont intégrés à des objets, afin de poser un discours critique sur le rôle hégémonique du champ des communications et son caractère hyper-technologisé dans la société actuelle³. Chez Joëlle Morosoli, le mouvement agit en tant que forme, sans revendiquer l'ouverture au monde technologique. Toute-



Joëlle Morosoli, *Écran paranoïaque*, 1996. Bois, écorce d'arbre, lavis, moteur; 210 x 80 cm. Illustration des deux mouvements extrêmes de la même œuvre.

fois, l'ouverture se situe à un monde mental. La technologie, pour cette artiste, ne serait pas le signifiant de l'œuvre mais bien un moyen de faire opérer des signifiants. Le paradigme du mouvement réel s'intègre dans l'ensemble formel.

L'architecture

Depuis les années soixante-dix et surtout dans les années quatre-vingt, les références architecturales traversent les œuvres, soit en insérant directement des éléments architecturaux dans les représentations — motifs dessinés, peints ou sculptés — soit en assemblant des éléments architecturaux, le plus souvent réels, dans une topologie donnée, soit par le biais du concept de bricolage. Si les références architecturales renvoient à l'histoire des formes, l'assemblage architecturé montre une visée de construire les représentations, attitude plastique que René Payant oppose à la vague néo-expressionniste des années quatre-vingt⁴. Il y a dans le travail de Morosoli une idée de structuration de la représentation : le mouvement, méticuleusement réglé et rigoureusement fonctionnel, participe au construit. La mé-

ticulosité s'affirme d'ailleurs par le recours de l'artiste à un spécialiste des techniques scientifiques, Rolf Morosoli, à qui elle confie la part technologique de l'objet.

Le mur : structure et ouverture

Depuis 1989, la notion de l'architecture opère dans le travail de Joëlle Morosoli par le biais de la représentation du mur. Ces objets structurés portent cependant une double référence. Tout en renvoyant au construit historique et esthétique, tout en montrant la rigueur de la science dure, il y a simultanément ouverture vers des sphères extérieures au champ formel : les références à soi et à un état psychosocial du monde. Les connotations fournies par les *murs* de Morosoli sont « la limite de soi, la répression, l'incapacité de communiquer [...], l'impuissance, la colère [et] la mélancolie⁵ ». Ces références psychologiques se vérifient particulièrement dans *Déchirure*, 1989, *Pièces/Pièges*, 1990 et *Écran paranoïaque*, 1996.

Déchirure — représentation d'un pan mural se morcelant au moyen de mécanismes — est conçu temporellement en concomitance de la destruction du mur de Berlin.



Joëlle Morosoli, *Carcan de plumes*, 1996. Diapositives, aluminium, corde, bois, cuivre, moteur. Sculpture : 100 x 100 x 130 cm; environnement : 300 x 300 x 300 cm.

Cette *Déchirure* ne montrerait-elle pas, elle aussi, tel que l'Allemagne de 1989 le symbolise, la construction idéologique du monde actuel, qui n'est plus interprété suivant la bipolarité gauche-droite, communiste-capitaliste. Le concept politique est bel et bien morcelé en une multitude de gauches et de droites teintées de la couleur de chaque interprète des structures sociales. *Pièces-Pièges* communique de façon directe au visiteur qui s'introduit à l'intérieur des exiguës pièces installées, les sensations d'enfermement et d'incommunicabilité auxquelles se réfère Morosoli.

Nature et affect

Les récents travaux — 1993-1996 — tout en réitérant les notions de l'architecturé et du mur comme discours psychosocial (*Écran paranoïaque*), investissent le champ référentiel de la nature. Si *Cité engloutie*, 1993, tient lieu de synthèse sur le plan de l'apport du cinématisme lié à une structuration formelle des plus rigoureuse et minimale, elle introduit, dès 1993, le référent de la nature : une île vue en Bretagne, sur laquelle un cromlech est construit, en constitue le déclic. Les plans de stratifié en mouvement, du sol vers le plafond et vice versa, donnent lieu à l'évolution et à l'effacement de masses dans l'espace. Selon l'intention de l'artiste, le mouvement est celui de la marée et de ses effets sur la vision d'une cité connotée, vu sa situation géographique, par la nature. La référence à la nature ne s'érige pas en commentaire écologique (c'est le cas chez plusieurs artistes

dans les années quatre-vingt), mais vient d'un type d'appréhension du motif (site mégalithique, cromlech, île, mer et marée) qu'il est pertinent d'interpréter comme relevant de l'affect, attitude fréquemment décelable, pensons-nous, dans les représentations actuelles faisant intervenir des motifs naturels. La notion de l'esthétique de l'affect s'applique aussi à *Carcan de plumes*, 1996. Alors que la technologie cinématique est évacuée du dispositif, l'idée de mouvement réel est relayée par celle du mouvement virtuel d'un motif d'oiseau au moyen de l'effet d'une ombre sur un paysage — un boisé — projeté sur le mur. Le paradoxe fermé-liberté se montre donc récurrent, cependant ce sens est partagé avec celui de la nature comme affect.

Ces brèves observations sur le travail antérieur de Morosoli nous semblent utiles afin de commenter *Écran paranoïaque* selon les notions mises en évidence plus haut. Cet *Écran...* rassemble neuf pièces murales, sculptées et peintes. Sous la forme du bas-relief, l'adéquation mur-objet est manifeste. Ici, à nouveau, la notion d'enfermement opère simultanément à celle de nature. Une nature qui se découvre et se cache tour à tour par une lente ouverture-fermeture de petits plans. Les objets, installés en cinq îlots, se présentent inéluctablement comme métaphores de nature. À partir de photographies de scènes de la forêt, des détails de paysage sont peints d'un chromatisme audacieux — chaud et luxuriant — sur des supports de bois convexes. Les règles picturales y sont déjouées et c'est cette distance par rapport aux normes qui donne ici à la peinture son sens. Insérée dans le dispositif sculptural et cinématique, elle inter-



PHOTO : A SPACE, TORONTO

Joëlle Morosoli, *Cité engloutie*, 1993. Installation. Gatorfoam, toile, mécanique, moteur; 9m x 6m x 4m.

vient au niveau de l'affect, effet renforcé à ce chapitre, par l'iconographie de paysage. Ludique également, le chromatisme de détails de forêt peints, entre autres, de vermillon et d'émeraude. Si des mécanismes confèrent un mouvement réel à la représentation, l'idée de cinétisme se trouve atténuée par le fait que les éléments mécaniques sont totalement évacués de la vue et de surcroît, par la présence de matériau-bois (écorce d'arbre, matériau chaud opposé au rationnel des mécanismes technologiques) qui recouvre les petits plans mobiles. Ces écrans laissent paraître, en alternance, les zones du paysage, sortes de mises en abyme.

L'ouverture du travail de Morosoli à la périphérie de l'art, par le biais de la représentation du mur (agent de claustration psychologique) serait, pensons-nous, le vecteur du projet de cette artiste vers la sphère des affects. Elle en saisirait les fondements, actuellement, dans la nature comme matériau brut. De plus, devant cet *Écran paranoïaque*, on s'interroge sur les notions de perception, de temps et de référent qui y sont recelées. On réfléchit sur le rapport des disciplines plastiques à l'histoire et sur leur position dans un système de représentation ouvert sur une société en perte de symboles et tendant à rendre obsolètes les moyens de la penser. Cette dernière situation favoriserait un comportement plastique, l'appréhension de la nature par exemple, une phase qu'on pourrait identifier comme s'apparentant à la rêverie (entendue comme une liberté face à l'affect), phase utile à la connaissance. Cette attitude me semble

montrée dans le travail de Morosoli depuis *Carcan de plumes* : l'attention du visiteur, en plus d'être dirigée par le mouvement, bascule dans un état de rêverie. Enfin, le cinétisme ou le mouvement, chez Joëlle Morosoli, tendrait vers la métaphore de la rupture de la densité — du mur. Une attitude menant son travail actuel — dont *Écran paranoïaque* témoigne — à l'intégration de la nature au projet.

JOCELYNE CONNOLLY

NOTES

- 1 Francine Couture, « Art et technologie : repenser l'art et la culture », dans Francine Couture (dir.), *Les arts visuels au Québec dans les années soixante*, Montréal, VLB éditeur, Coll. « Essais critiques », 1993, p. 221.
- 2 *Ibid.*, p. 176.
- 3 Jocelyne Connolly, « Exhiber pour dénier », *Etc Montréal*, n°33, mars, avril, mai 1996, p. 35.
- 4 René Payant, « Travestissements architecturaux », *Parachute*, n°36, novembre 1984, p. 18.
- 5 Joëlle Morosoli, « Conférence sur ma production artistique, Morosoli 1996 », prononcée à A Space Gallery, Toronto, le 26 avril 96.