

Pièces /pièges de Joëlle Morosoli

Louise Letocha

Volume 7, Number 1, Fall 1990

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9865ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

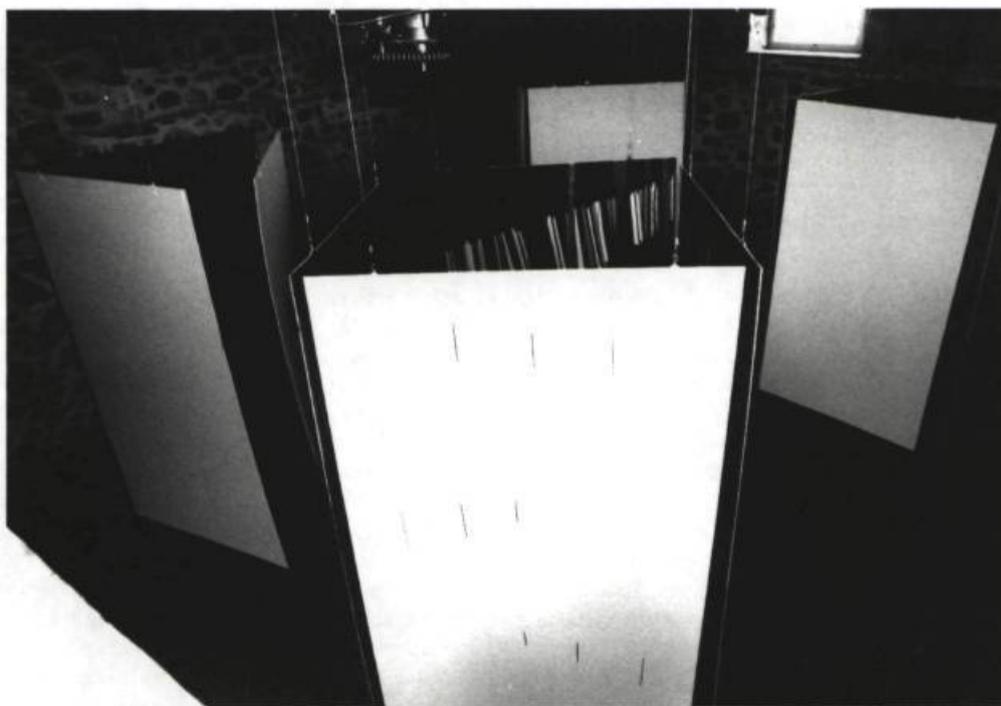
Cite this article

Letocha, L. (1990). *Pièces /pièges* de Joëlle Morosoli. *Espace Sculpture*, 7(1), 17–19.

Pièces / pièges de Joëlle Morosoli

Louise Letocha

Quoi de la pièce est piège, les figurations stylisées, les battants qui s'ouvrent et se ferment, ou quoi de la pièce est piégé, qui de nous-mêmes est enfermé, pourrions-nous nous interroger en traversant les quatre espaces conçus par Joëlle Morosoli pour un des pavillons du Musée de Lachine, le printemps dernier.



Musée de Lachine
April 1 - May 13, 1990

Joëlle Morosoli, *Pièces/ pièges*, 1990. (Pièces fermées). Bois, métal, moteur. 2, 10 x 8 x 8 m. Musée de Lachine.

Is the Work a ruse, deceiving us with its stylized figurative imagery, its opening and closing doors? Or is it a trap that physically encloses us...we wonder, as we cross the four spaces conceived and constructed by Joëlle Morosoli in one of the pavillions of the Musée de Lachine last spring.

L'occupation de ce lieu historique (une ancienne poudrière) constitue un des projets les plus importants qu'ait réalisés cette artiste, à part *Plafond en mouvement*, une intégration au Palais des Congrès de Hull en 1981 et *Déchirure* en 1989, présentée lors de l'exposition *Artluminium* à la Galerie Lavalin.

Non seulement la conception spatiale de cette composition est-elle ambitieuse par son envergure - et il faut louer le travail du directeur Jacques Toupin qui offre à de jeunes praticiens des possibilités de réalisation exceptionnelles - mais ce déploiement à une échelle plus grande du travail de cette artiste nous offre une occasion de mieux observer la recherche que mène Joëlle Morosoli sur la fonction du mouvement dans ses sculptures, et sur le rapport qu'elle établit entre l'image et le mouvement dans sa conception sculpturale.

Le soutien de la coloration dans l'ensemble des sculptures de Joëlle Morosoli constituait une indication par laquelle elle nous signalait que sa conception de la sculpture n'était pas entièrement fondée sur une redevance à un enseignement

formaliste. Le propos sculptural était conjugué entre la forme et le mouvement et maintenait un lien avec une présentation iconique. Même le mouvement imposé à la sculpture par un support mécanique poursuivait la formation d'une image donnée à la sculpture pour laquelle le titre évocateur servait d'introduction à un univers figural inspiré d'une nature animale et végétale.

Dans *Pièces/pièges*, la dimension de l'espace dont disposait l'artiste lui a permis de laisser libre cours à son imagination et de nous proposer un ensemble spatial plus complexe. Le propos narratif est organisé à partir d'une double articulation spatiale et figurale. La spatialisation du récit, entre quatre lieux enclos et ouverts à la fois, est poursuivie dans une image schématisée et peinte qui confirme la thématique choisie par l'auteure. Et le mouvement, dans cette conception d'ensemble, est l'élément "moteur" du déroulement du récit et du parcours du spectateur dans ce déambulateur. La temporalité, accusée par le mécanisme d'ouverture et de fermeture des panneaux formant enclos, produit un effet cathartique au delà de l'exercice de déambulation qu'effectue le spectateur, et qui est recherché par l'auteure. La durée d'ouverture et de fermeture des panneaux formant les quatre lieux n'est-elle pas prévue sur un moment d'une minute pour mettre le spectateur en situation d'enfermement? Par cette astuce temporelle, Joëlle Morosoli nous précise sa conception du mouvement qui, jusqu'alors, pouvait être interprétée comme une simple animation de la sculpture dans

certaines des pièces antérieures. Dans l'organisation de cette théâtralité, Joëlle Morosoli marque, en effet, une distance par rapport à une tradition sculpturale dans laquelle le mouvement imputé aux formes de la sculpture recherchait surtout une cinétique, ou encore, cherchait à alléger la sculpture du poids de sa matérialité. Elle nous montre qu'elle se rapproche plus d'une conception tinguelienne où le mouvement, déployé par une mécanique mise en évidence, entretient un propos idéologique.

Une fois engagé dans la première pièce de *Pièces/pièges* puis enfermé, votre vision, obstruée par les quatre panneaux, est pourtant retenue par une figuration schématique, scandée en gros plan, d'un mur de clôture dont la suggestion d'ouverture s'accroît avec le quatrième panneau pour offrir une percée sur le ciel. La figuration accentue notre sentiment de cloisonnement et redouble l'impression de l'idée de fermeture sur notre vision. Après une minute, les panneaux pivotent et forment les corridors vous donnant accès à la deuxième pièce. Cette dernière est aussi composée de quatre panneaux qui illustrent une forêt dense dans la nuit, éclaircie par des lueurs de faisceaux lumineux, vous laissant entrevoir des yeux de bêtes fauves qui vous fixent. La progression du parcours nous entraîne dans la troisième pièce, rectangulaire celle-là où, selon l'auteure, «une mâchoire stylisée semble s'ouvrir pour crier». Par l'accession à la dernière chambre, vous êtes éconduits du «cercle infernal de l'emprisonnement» bien que la figuration, qui

The project, created for this historic site (an old *poudrière*), represents one of the most important works by this artist, with the exception of *Plafond en mouvement* (Ceiling in Motion), an architectural integration created in 1981 for the Hull Convention Centre, and *Déchirure* (The Rip) presented in the exhibition *Artluminium* at the Galerie Lavalin in 1989. The spatial conception of this piece is ambitious (and in that regard, it is important to acknowledge the exceptional opportunity provided to young artists by Musée de Lachine director Jacques Toupin). *Pièces/pièges* (Trap Rooms) is ambitious in two ways: first in its complexity, and second in the fact that, since it represents a work of a much larger scale by this artist, we are able to better grasp the role of movement in Joëlle Morosoli's sculpture, as well as the relationship that she establishes between image and movement within the context of her sculptural vision.

Through the element of colour,

this artist indicated in earlier works that her notion of sculpture was not entirely based on an indebtedness to a formalist training. Her sculpture merged form and movement, maintaining a certain tie to pictorial representation. In addition to the evocative titles assigned to each piece, titles that functioned as a point of entry into an entire universe inspired by animal and vegetal forms, even the work's mechanically controlled movements contributed to the creation of an image.

In *Pièces/pièges* the vastness of the space available to the artist allowed her to give free rein to her imagination, resulting in a spatial composition that is more complex. The source of the narrative is bipartite; spatial and figural. The spatialization derived from the four rooms, the four sites that are simultaneously without exit yet open, is further developed in a series of schematized painted images that serve to intensify the artist's thematic depiction. Within this conceptualized whole, movement is the "motor" behind the unfolding of both the narrative and of the course upon which the viewer proceeds through this sculptural ambulatory.

The temporal aspect of the work, accentuated by the opening and closing movement of the panels (which ultimately fold in upon themselves) creates a catharsis that extends beyond the movement imposed upon the viewer by the sculpture. Is the

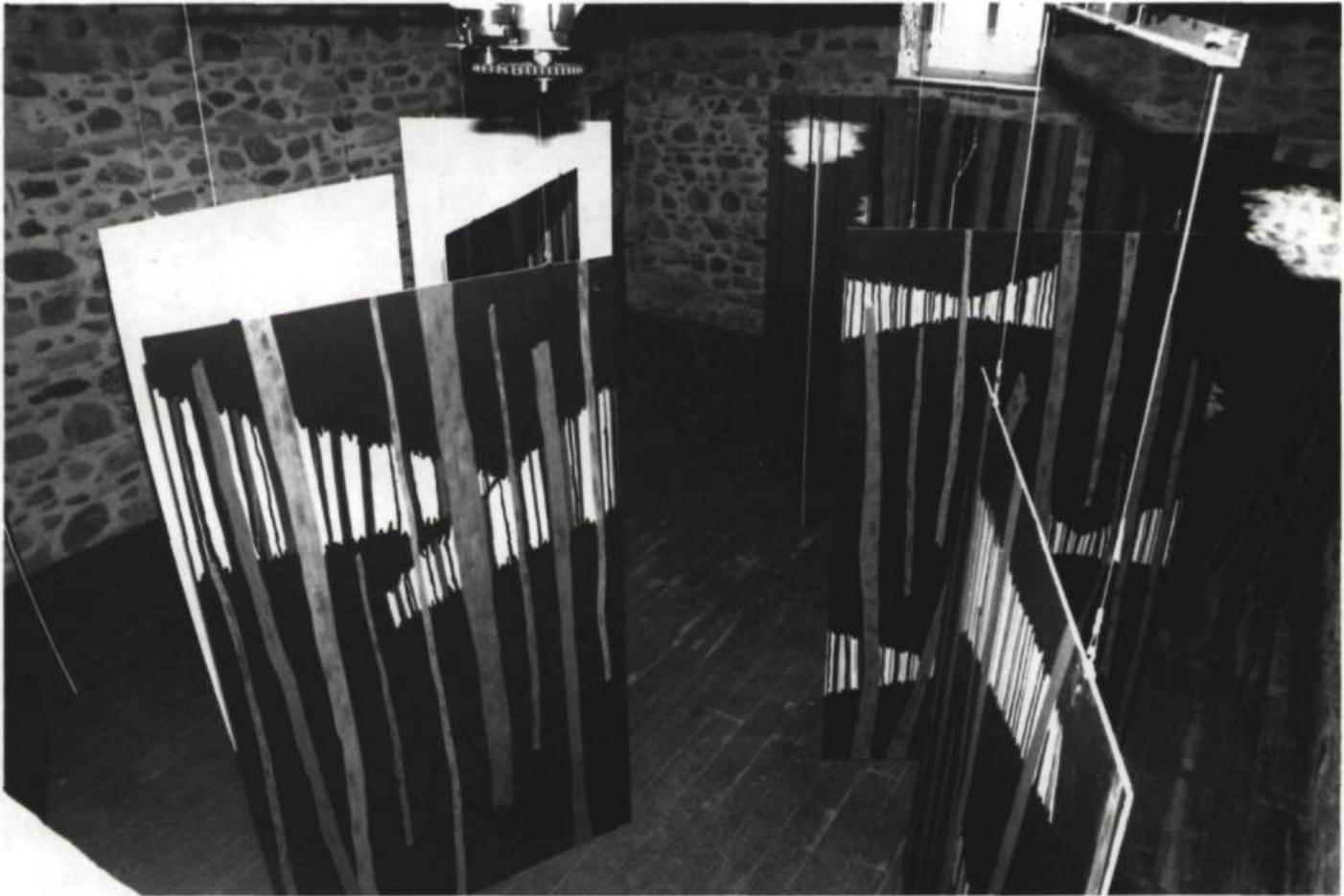
duration of the opening and closing of the panels not timed at precisely one minute, in order to imprison, to immure the viewer? Through this astute manipulation of time, Joëlle Morosoli, in effect, distances herself from a sculptural tradition in which movement aspired toward a certain kinetism, toward a lightening of sculpture, an attempt to release it from its material weight. She follows, instead, a more Tinguelian approach, one wherein movement, effected by a clearly visible mechanical structure, embodies an ideological discourse.

Upon entering the first room of *Pièces/pièges* where we become entirely confined, our vision, spatially obstructed by the four panels, is nonetheless captured by a figurative life-size rendering of a fence wall. The bare suggestion of a slitted opening expands as the viewer progresses toward the fourth panel. There, finally, a ray of sky penetrates. This figuration emphasizes the feeling of imprisonment and intensifies the notion of the reduction of our vision. After one minute, the pivoting panels open to form corridors that allow access to the second room. This, too, is composed of four panels, however in this case a dense nocturnal forest is depicted, illuminated by subtle rays of light that allow us to discern the wild beasts' eyes that stare down upon us. The placement of the works leads us through to a third triangular room where, according to the artist, «a stylized jaw seems to open in

offrait une ouverture sur le ciel dans la première pièce, se rétrécisse et confine votre vue à un carreau de cellule de prison par où le ciel et un nuage réapparaissent. Nous n'avons pas la liberté d'échapper à cette vision figurale, si ce n'est qu'après l'écartement des panneaux, qui n'est pas sans une insistance sur une symbolique de fermeture et d'emmurement.

Le programme narratif de *Pièces/pièges* est orchestré de manière à faire appel aux sentiments relevant du comportement ainsi qu'au sens de la vue du spectateur. La figuration, comme le mouvement, se conjuguent dans cette machine pour

s'aligner sur un seul et même référent : la fermeture, la clôture. Pourtant, l'un et l'autre s'ouvrent et se referment pour nous renvoyer à notre propre perception après ce passage dans la fiction. Ici, la conception spatiale fait ressortir, dans une articulation entre le plat de la figuration et la spatialité des pièces, une question plus soutenue, celle de la relation entre le monde extérieur et le monde intérieur, celle de l'intériorité et de l'extériorité. D'une plastique à l'autre, la figure iconique est en conjonction avec la figure spatiale de la pièce pour nous faire vivre, sous un mode quasi classique dans sa présentation, une poétique du mur. ♦



order to scream». With our entry into the final room, we come face to face with the «infernal circle of imprisonment» as the visual imagery, having provided an opening toward the sky in the first work, shrinks to the simple window of a prison cell through which the sky and a single cloud appear. We have no choice but to look at this imagery, escaping its grasp only when the panels have opened. This can be seen as an affirmation of a symbology accentuating enclosure and confinement.

The narrative aspect of *Pièces/pièges* calls upon both the emotions related to the experience, as well as upon the spectator's visual comprehension. Here, figuration and movement coalesce, pressing toward a single referent, that of closing, of termi-

nation. Yet each in turn re-opens and closes again in order that, having traversed this world of fiction, we return to our original perception. In the dialogue between the two-dimensionality of the figurative surface and the spatiality of the works themselves, an even more critical question is raised, that of the relationship between the exterior world and the interior, between interiority and exteriority. From one medium to another, in a quasi classical presentation, the iconic figure merges with the spatial nature of the work, leading us to experience a poetic reflection on the symbolic wall. ♦

Translation: Elizabeth Wood.

Joëlle Morosoli, *Pièces/pièges*, 1990. (Pièces fermées). Bois, métal, moteur. 2, 10 x 8 x 8 m. Musée de Lachine.