

Espacer le temps

Autour d'*Architecturer le temps* de Joëlle Morosoli

Manon Regimbald

Number 64, Summer 2003

Hochelaga-Maisonneuve

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9145ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Regimbald, M. (2003). Espacer le temps : autour d'*Architecturer le temps* de Joëlle Morosoli. *Espace Sculpture*, (64), 39–40.

Espacer le temps. Autour d'Architecturer le temps de Joëlle Morosoli

MANON REGIMBALD

L'écart est une opération.

— MARCEL DUCHAMP

À simplement marcher, un individu peut bouleverser la balance correctement équilibrée d'une pièce.

— KURT SCHWITTERS

JOËLLE MOROSOLI,
Lézardes, 2000.
Gatorfoam, mécanique, structure, moteurs et ombres.
2,64 x 4 x 4 m.
Photo : Michel Dubreuil.

Joëlle Morosoli espace le temps avec perspicacité tout comme elle l'écarte avec éclat, provoquant d'innombrables flux et reflux face auxquels nous nous situons, au milieu desquels nous nous déplaçons. Entre-deux inconfortable. Mouvements équivoques. Processus dialectique. Nous marchons à l'abri pendant que l'œil broute l'espace mobile, à notre image. Mais un mouvement douloureux se dessine également. Dans notre faible humanité, la vie est proche de la mort, la paix de la guerre. *Violence virtuelle*. Ainsi le refuge peut donc devenir piège : la périphérie menace le centre qui nous échappe. Autour de lui, des ombres tranchantes désarticulent l'objet et redoublent l'espace pris d'assaut. En contretemps, les ombres portées s'exposent comme une armée d'automates. Écriture de lumière automatique.

Mettre en mouvement la représentation nous entraîne dans des mondes en projection. L'objet oscille entre sa fiction et son rapport ambigu au réel : arraché partiellement à la réalité en même temps que forgé par la mentalité qui l'a choisi. En fait, il n'y a plus d'objet ; celui-ci se convertit sous le choc des ondes. Mobile de bois. Chorégraphie cinématique. Tension électrique. Aluminium motorisé. Les pièces sont décortiquées pour mieux se reformer lentement, de façon calculée, savamment maîtrisée à travers le sillage des modulations qui basculent et se répètent alternativement. Néanmoins, la séquence isomorphe du mécanisme se superpose aux couches de mémoire, historiées. Image à la fois multiple et unique où se joue l'ensemble de la démarche de Morosoli.

L'art cinématique déjoue l'immobilité des signes. La sculpture les délie

in praesentia, les déplaçant au gré du temps mettant en abyme le regard du spectateur, s'imprégnant de son mouvement et *vice versa*. Mais aux regards du dehors auxquels s'associe la procédure d'enregistrement de ses articulations, il y a aussi tous ces mouvements intérieurs qui nous enferment, nous enveloppent et nous enrobent. Mouvements qui nous habitent où déferlent des marées troublantes de mémoire car « l'espace et en général la perception », nous a appris Merleau-Ponty, « marquent au cœur du sujet le fait de sa naissance, l'apport perpétuel de sa corporéité, une communication avec le monde plus vieille que la pensée »². Méandres réguliers et récurrents : ça descend et ça remonte. Le corps s'éprouve au fur et à mesure des progressions et des dépressions qui s'activent dans ce champ complexe d'énergie. En même temps que l'œil gravite autour des fragments de l'œuvre disséquée par ces battements et que le mouvement se fait et se défait, une fois après l'autre, saccadé, hachuré au rythme des moteurs électriques, sans qu'il n'y ait ni véritable chute ni ascension puisque cela va et vient sans cesse comme si c'était le mouvement même de l'entropie, le mouvement des mouvements que révéleraient les strates de la fameuse *cité*

engloutie qui remonte jusqu'aux infimes glissements des plaques tectoniques. Ça remue. *Le sablier de l'angoisse*. Mais à quel rythme ? selon quelle échelle l'écart opère-t-il ? Deux secondes, deux jours, deux mois d'intervalle ? Des centaines d'années peuvent sembler bien éphémères au regard de la nuit des temps de l'univers. Flux et reflux cosmologiques. *Trame létale*. Vaste ballet mécanique où ça flotte et ça frotte. Vague spectrale du macrocosme au microcosme. Les failles et les fentes nous déplacent sens dessus dessous. Nous voilà déportés d'un asile à l'autre. *Déchirure*. Les volumes craquent ; la surface se *lézarde* complètement fragmentée, rompue et accidentée. La puissance du mouvement gonflé par *L'Écheveau du temps* qui se resserre de plus en plus violemment peut aussi nous écraser. *L'étau de la peur*. Tractions perpétuelles, qui font de notre monde cet espace de dislocation. Résistances millénaires. Éphémère frayage ? D'un côté : la survivance de paysages entropiques et, de l'autre, la dynamique du désir. De la *Roue de bicyclette* à l'apothéose du *Grand Verre*, Duchamp a embrayé le mouvement cinématique qu'il met de l'avant ; ça « développe le moteur-désir, conséquence du rouage-lubrifié », écrit-il, misant sur « cet épanouissement — effet de la

mise à nu électrique [qui] doit, graphiquement, aboutir au mouvement d'horlogerie », ce qui n'est pas sans rappeler dans les notes de la *Mariée mise à nu par ses célibataires, même* dans la *Boîte verte*, la précision apportée par Duchamp au sujet des ready-made : « l'important est alors cet horlogisme, cet instantané... c'est une sorte de rendez-vous »³.

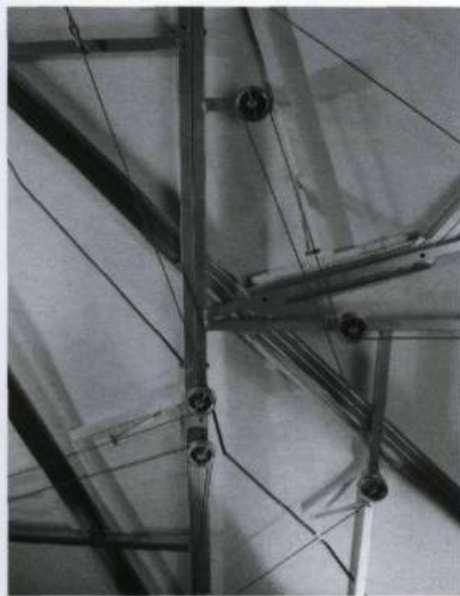
Ainsi Morosoli met en scène le double-jeu du mouvement et de ses articulations. Non pas uniquement leurs traces mais plutôt la trame mouvante où elles apparaissent et disparaissent ; Morosoli déchaîne les flexions dévoilant le potentiel machinal des corps par la déconstruction géométrique. Il n'y a plus de corps au repos. Tout cela n'est plus que friction. Ça n'en finit pas et ça s'élanche vers l'infini, attirant le regard ainsi mis en jeu et relancé toujours entre deux poussées, celles du temps et de l'espace qui s'arc-boutent réciproquement. Survient ici la distinction entre ce qui, d'une part, se meut par soi-même et, de l'autre, ce qui bouge grâce à une motion extérieure. Ce qui nous renvoie à l'antique dualité entre nature et artificialité. De prime abord, nous pourrions croire que l'œuvre de Morosoli traite des mécaniques artificielles mais déjà, technique et art constituent des manières humaines de produire. Ainsi Morosoli enquête sur le



mouvement à même la frontière où se départagent des instruments de la mécanique, d'une part et de l'autre, le temps des êtres animés. D'un point de vue phénoménologique, Merleau-Ponty insiste : « ce qui donne à une partie du champ valeur de mobile, à une autre partie valeur de fond, c'est la manière dont nous établissons nos rapports avec elles par l'acte du regard... La relation du mobile à son fond passe par notre

nous voyons est toujours à certains égards non vu : il faut qu'il y ait des côtés cachés des choses et des choses "derrière nous", s'il doit y avoir un "devant" des choses, des choses "devant nous", et enfin une perception », avançait Merleau-Ponty⁵.

Enfin l'art — et plus manifestement l'art cinématique — incarne l'idée de mouvement, sa vicariance. En fait, l'œuvre complexe de Morosoli rescape le temps à même l'espace, lui donnant lieu à travers toute une série de motions qu'elle fracture et recompose inlassablement. Lieux de séjour et de passage qu'elle fait être, qu'elle bâtit. Nous voilà retrouvant le sens du bâtir qui veut dire aussi habiter, comme le démontre Heidegger⁶. « Bâtir est déjà, de lui-même, habiter », nous assure le philosophe — selon l'histoire sémantique, avant d'ajouter : "je suis", "tu es", veulent dire : j'habite, tu habites... être homme veut dire : être sur terre comme mortel, c'est-à-dire habiter⁷ ». Ainsi le regardeur séjourne dans cette architecture du temps qu'il arpente nécessairement. Corps en marche qui errent, exilés, déportés. (R)appelés. Question d'être. Entre passer et demeurer, nous nous déplaçons dans ce lieu non seulement où nous sommes mais qui nous habite et nous meut. ←



JOËLLE MOROSOLI, *Lézardes*, 2000. Détail. Photo : Michel Dubreuil.

corps⁴ ». En raison de quoi, nous ne saurions perdre de vue la place du spectateur dans l'œuvre, telle que l'a soulevée Duchamp et retracée délibérément Robert Morris dans ses fameuses *Notes on sculpture* alors qu'il l'inscrivait spécifiquement dans la mise en situation de l'objet d'art ouvrant la voie, entre autres, à l'art de l'installation.

Mais revenons au théâtre d'ombre. Travailler directement avec l'ombre des corps rend visible leur projection dans l'espace alors qu'elles s'avancent vers nous *in situ* et s'étalent sur les murs. La réalité et la représentation sont tendues sous le poids des ombres portées ; la matière sculptée se transforme en objets d'illusion en proie aux leurres médiatiques qui prétendent pourtant à la réalité. Mirages spectaculaires. En même temps que l'immobilité est perdue, la ressemblance qui nous rassure est ébranlée par ces reflets qui dédoublent l'apparence ainsi mise en doute. L'œil du regardeur qui bouge réfléchit la scène et il en est la réflexion. Le dedans et le dehors se renversent perpétuellement allant du réfléchi au projeté. Le regardeur aperçoit l'épaisseur du corps, derrière lui. Ici, le paradigme du regard qui arpente est doublement présent. Mou Vance anthropologique. « Réciproquement, ce que

NOTES

1. L'exposition *Architecturer le temps* (1989-2002) de Joëlle Morosoli a été présentée au Centre d'exposition du Vieux-Palais, à Saint-Jérôme, l'hiver dernier. Joëlle Morosoli. *Architecturer le temps* — *Architecturalizing Time*. Une publication parue aux Éditions d'art Le Sabord accompagne cette rétrospective. Le texte est partagé en deux temps : Jocelyne Connolly porte un regard analytique fouillé sur l'exposition tandis que Joëlle Morosoli commente fort judicieusement sa production, au fil des œuvres reproduites.
2. Maurice Merleau-Ponty, *La phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 294.
3. Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, Flammarion, Paris, 1975, p. 49.
4. Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 322.
5. *Ibid.*, p. 321.
6. C'est dans « Bâtir habiter penser » que Heidegger réunit les sens de ces trois termes de même qu'il fait se rencontrer « être » et « habiter ». En allemand, rappelle-t-il, « bâtir » signifie non pas uniquement « bâtir » mais de plus « cultiver » tout en désignant « habiter ». Martin Heidegger, « Bâtir habiter penser », *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1958.
7. *Ibid.*, p. 173.

Angus Bungay

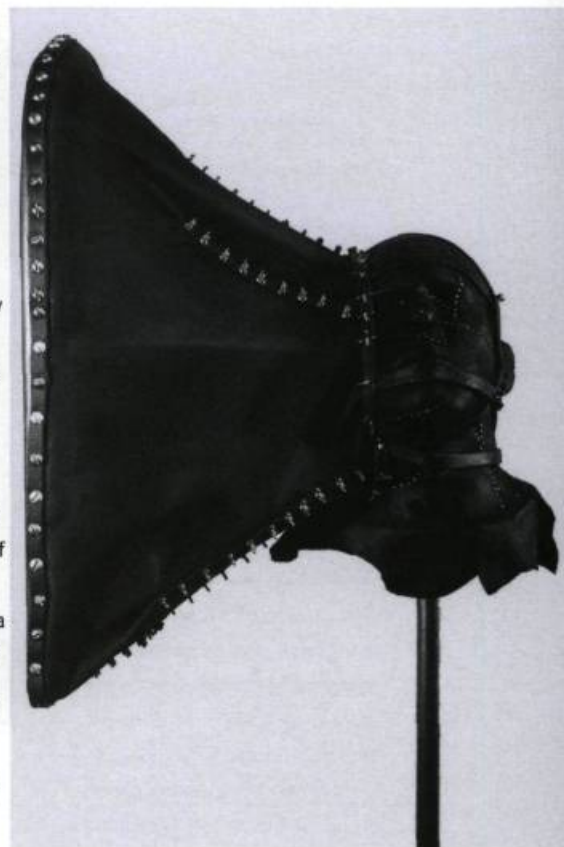
ED VARNEY

Artists aren't told what to do, they have to figure it out for themselves. Sure, other artists, gallery owners, critics, family and friends all have opinions, but most artists seem determined to go their own way, to create objects and ideas that well up out of their individual obsessions and that they themselves only partially understand. Perhaps it is this central ambiguity which makes it art — a transaction between the artist and the viewer that can't be summed up by words, a phenomenological experience that only comes out of direct apprehension of the work.

Angus Bungay's sculpture asks a lot more questions than it answers. Ambiguity and contradiction coax the viewer to allow their own prejudices to surface and to recognize that their response to the work is totally the result of what they bring to it, not what is latent in it. These sculptures use extremely subtle devices to allow our deepest emotions to bubble up to where we can turn them over in our psyches and examine them.

Bungay's sculpture has centered on life-size representation of the male human head and, occasionally, torso and arms. He often covers them with irregularly sized pieces of black leather, meticulously attached with small brass nails, and uses various found objects to suggest bizarre experiments, restraints, archaic medical apparatus, and prosthetic devices. The faces themselves are disturbingly unemotional, placid, despite what might seem to be painful manipulations and interventions. Are these the faces of madmen, who have to be contained and caged, or are they the faces of saints who, despite mutilation and torture, endure with an inner peace?

Bungay, a British expatriate who has lived in Vancouver for the past ten years, is a warm and gentle man. His sculpture, for the most part, would seem to emanate from a somewhat morbid sensibility, but closer examination



ANGUS BUNGAY, *Confessional*, 1997. Plaster, leather, found objects. 50.8 x 63.5 x 40.6 cm. Photo: Courtesy of the artist.

reveals that it is we, the viewers, who project our own interpretations onto the works. The cast faces are calm, caught in a peaceful and contemplative mode. There are various objects, such as household items, cones, horns, etc., attached to the heads with leather straps, harnesses, and chains. Although black leather and chains suggest punk and biker culture, bondage and sado-masochistic rituals, electroshock and other medical restraints from the 1800s, this range of possible associations itself points to the multiplicity of interpretations of the work.

Hammer Man (from the 1997 series *Leathered Heads*) presents a head and torso, clad in what looks like leather protective armor, standing in a sea of nails and holding a hammer. His face is also covered with black leather and there are various objects (which could be read as tools of torture) attached to the armor. He presents an ambiguous figure — is his muscular stance threatening or is he contemplating a job well done? Is the leather outfit some sort of pro-