TRAJECTOIRE
Lynn Bannon

« En puisant dans les racines de son être, dans ce terreau de frustrations, de culpabilités et de restructurations, de deuils réussis, [l'artiste] parvient à créer des œuvres accomplies »[1].

Joëlle Morosoli

Au plus profond de soi

Lorsqu'on examine la liste des artistes qui constituent l'histoire de l'art québécois, force est d'admettre que certaines productions se démarquent en raison, entre autres choses, de leur qualité esthétique et de leur constance. C'est le cas de l'œuvre de Joëlle Morosoli, une artiste reconnue pour ses sculptures mobiles qui se particularisent par leur lenteur et la régularité de leur mouvance cyclique générée par des mécanismes discrets réglés au quart de tour. De prime abord exceptionnelles en considération de leur cinétisme et de leur temporalité interne, les pièces de Morosoli le sont également par leur contenu sémantique, lequel fait durablement écho aux thèmes chers à la sculptrice : l'enfermement, l'envahissement, la « déchirure » et la nature. Cette opiniâtreté formelle et thématique atteste du fait que son parcours ne soit pas fait de pointillé. Il est à l'inverse pétri de persévérance et de quêtes, principalement identitaires, et gouverné par une ambition obstinée qui consiste à se dépasser pour s'émanciper tout autant qu'à exprimer l'indicible par le biais de l'expression artistique.

Il faut dire que le nœud de son travail créateur repose sur un besoin inassouvi de façonner des objets par l'entremise desquels elle matérialise une part de son individualité ainsi dévoilée, ceci pour mieux affronter son chaos profond. Si la mise en forme d'installations s'avère pour l'artiste une façon de trouver un équilibre entre sa personnalité et sa créativité, il reste qu'elle est une sorte d'agression qu'elle s'impose à elle-même pour contrer la limite de son inventivité, laquelle elle souhaite toujours renouvelée. Son impulsion créatrice se nourrit, voire s'autoalimente grâce à l'exécution de sculptures qui, une fois terminées, sont délaissées. De cet abandon s'ensuit le besoin d'engendrer d'autres objets. D'ailleurs, la dynamique instinctuelle entre les trois actes que sont la construction, la destruction et la reconstitution est symptomatique de son univers créateur mobilisé par ses émotions qu'elle traduit « à travers » le mouvement inhérent à ses réalisations sculpturales, qu'elle revêt au demeurant de formes et de couleurs pour attirer l'œil qui se pose sur elles[2].

---

[1] Joëlle Morosoli, *L'installation en mouvement. Une esthétique de la violence*, Trois-Rivières, Éditions d'art Le Sabord, 2007, p. 218.
[2] *Ibid.*

Contraindre le récepteur dans sa corporalité occupe une place prépondérante dans l'art de cette artiste arrivée au Québec en 1961 depuis Strasbourg. Compte tenu de leur cadence quasi insoutenable qui dérègle le cycle des aiguilles de l'horloge et qui égraine de minute en minute celui du corps qui les contemple, les pièces de Morosoli perturbent le rythme des sensations-perceptions. Ses installations « immersives » font intentionnellement vaciller les habitudes perceptuelles, les attentes et les attitudes vis-à-vis les normes de conduite esthétique. En fait, leur préhension doit s'opérer semblablement à la manière dont elles ont été produites, c'est-à-dire de l'intérieur, de façon psychologique. En résonance au travail d'introspection effectué par les plasticiennes contemporaines Louise Bourgeois et Rebecca Horn qu'elle cite à témoin, l'artiste encourage le regardant à entrer en lui-même, dans le but de l'encourager implicitement à puiser dans ses pensées, ses réminiscences, ses sensations préalablement vécues, pour qu'il puisse ainsi colorer subjectivement l'exégèse de ses sculptures, convocation reconduite dans ses œuvres littéraires où les phrases s'enchaînent comme autant de respirations profondes.

Cette exhortation est cependant retorse, dans la mesure où la lenteur intrinsèque des créations de Morosoli invite le récepteur à se faire violence en modérant le bouillonnement interne qui régit ses pulsations corporelles. En témoigne l'installation *Chaos pénétrable – Trame funeste* (2017) constituée de pans qui s'ouvrent et se referment sur eux-mêmes pour écrouer le regardeur et le solliciter tacitement à se laisser absorber dans les abysses de ses pensées, de ses craintes, de son imaginaire. Comme le dit avec justesse Serge Fisette, « l'œuvre nous arrache à notre quotidien rassurant et réveille en nous [des] peurs et des forces enfouies, insoupçonnées »[3]. Et c'est précisément cette situation tout à la fois malaisante et stimulante que l'artiste cultive depuis l'amorce de ses études au Baccalauréat spécialisé en arts plastiques à l'Université Laval, où elle fut initiée au mouvement par le biais des enseignements d'Ulysse Comtois, puis au Certificat de 1er cycle, sciences et éducation à l'Université du Québec à Hull et ensuite au Doctorat en esthétique, sciences et technologies des arts à l'Université Paris VIII, cette même institution où elle a préalablement complété son diplôme de Maîtrise.

Un art animé

Rare sont les femmes qui entreprirent d'édifier leur démarche créatrice sur des paramètres combinant l'art, la science et la technique. En cela, la production de Morosoli est exemplaire. Considérée à l'aune de la généalogie artistique, sa production s'enchâsse dans une longue lignée d'artistes (Alexandre Calder, Joaquín Torres Garcia, Jésus-Rafael Soto, Carlos Cruz-Díez, Julio Le Parc, Jean Tinguely et Jean-Pierre

[3] Serge Fisette, « Le corps dérobé », *Espace Sculpture*, no 24, Été 1993, p. 7.

Gauthier, pour ne donner que quelques exemples) qui, durant les années soixante en Europe et ensuite en Amérique du Nord, se sont consacrés à l'art cinétique. Nombre d'entre eux estimaient que cette nouvelle façon de créer était un gage de liberté à l'égard des régimes normatifs en arts visuels, plus encore, qu'elle était favorable à l'exploitation de vectorialités pluridirectionnelles propices au dépassement de la staticité traditionnelle de l'œuvre d'art. Ils appréciaient en outre la dimension utopique liée à ce procédé sculptural traversé par des aspects mécaniques novateurs et misaient sur leurs potentiels participatifs et collectifs fondés sur l'échange[4]. Il s'agissait en effet d'un moyen porteur pour utiliser « les rythmes cinétiques comme formes essentielles [des] perceptions en temps réel »[5]. Pour rebondir sur ce que nous mentionnions plus haut,

> « en conférant un rôle inédit au spectateur, par sa participation « active » dans le processus de création et de signification de l'objet d'art, l'art cinétique propose […] un déplacement de l'intérêt artistique vers l'activité du [regardant] portant particulièrement sur ses capacités perceptives et sensori-motrices et sur ses facultés mémorielles et combinatoires »[6].

Or cette collaboration avec le récepteur retentit dans l'œuvre de Joëlle Morosoli, qui s'ingénie à le prouver depuis bientôt cinquante ans.

Mouvement, temps et contrainte : une triade tenace

Au diapason de sa promptitude personnelle, le parcours artistique professionnel de la sculptrice démarra sur les chapeaux de roue avec sa série-charnière *Mouvance marine*, exposée à Montréal en 1988, avant de poursuivre sa route au Musée régional de Rimouski (1989), à l'Imager à Aylmer (1990) et au Musée Pierre-Boucher à Trois-Rivières (1991). Le ton était donné pour ce qui allait devenir le fondement de sa pratique artistique dominée par une imagination foisonnante bien servie par des expositions continues dans divers lieux de diffusion nationaux et internationaux, dont l'énumération comblerait à elle seule les limites d'espace qui nous sont imparties. Plus intéressantes et éclairantes sont les assises de son art échafaudées, on l'a dit, sur le mouvement languissant par l'intermédiaire duquel elle cherche à communiquer une pluralité de sentiments et à « sculpter » le temps, avec l'objectif avoué de générer un maximum de tension pour piéger le récepteur.

---

[4] Emanuele Quinz, « Pour une archéologie de l'Art cinétique », *Critique d'art*, no 50, Printemps/Été 2018, p. 114-118.
[5] Michèle Deschênes, « L'art cinétique : un double point de vue », *Espace Sculpture*, no 26, 1994, p. 16.
[6] *Ibid.*

C'est ce qu'illustre éloquemment *Violence virtuelle* (1999). L'installation est composée de vingt-trois lances réparties autour d'un spectateur enfermé physiquement et psychiquement par ces piques, qui plus est, saisit par les ombres portées, qui évoquent en filigrane la genèse de l'image tracée suivant les pourtours d'une forme humaine, plus précisément l'allégorie de la caverne associée au pouvoir des images présentée par Platon dans le livre VII de *La République* écrit entre 384 et 377 avant notre ère. Ces pertuisanes « assujettissent le regardant dans une forme d'hypnose qui l'oblige constamment à renégocier sa place et son pouvoir d'interprétation et de jugement »[7]. Symbolisant aussi l'unité sociale, la répartition circulaire des piques n'est pas sans rappeler les barbaries longuement accolées aux belligérances entre les différents clans que l'on croyait révolues par l'individualisme rampant qui s'est imposé avec le temps, mais dont les réverbérations sont encore palpables dans nos sociétés dites civilisées.

Le transitoire : ce maître tout puissant

Vu leur mobilité, leur temporalité et leur structures relativement minimalistes, les œuvres de Morosoli sont propices à la méditation, à la réflexion et à éveiller des sentiments parfois inhibés qui, une fois ressortis, accèdent à la conscience. C'est en fait la voie qu'elle a choisie d'emprunter pour affirmer son moi-créateur et partager avec autrui des impressions profondément humaines, valsant entre « le conscient et l'inconscient, le réel et la réalité, à l'éternelle dialectique inhérente à l'existence »[8]. En atteste l'importance qu'elle accorde aux ombrages et à leur insaisissable immatérialité, des tracés sombres qui souvent se réfléchissent sur les parois murales pour happer et métamorphoser les éléments structuraux des espaces environnants. À ceux-ci se greffe le motif de la fissure, qu'elle entrevoit comme une brèche rayonnante en référence à la pulsion de voir et au concept d'ouverture. À ce sujet, les installations *Déchirures* (1989), *Lézardes* (2001) et *Débâcle* (2001) sont éloquentes, car les entailles qu'elles contiennent se métamorphosent en fêlures, en lacérations, en d'autres mots des lézardes desquelles surgit la lumière qui transperce le mur parfois obscur de nos vies pour permettre l'émergence du soi.

À d'autres occasions, l'artiste se penche sur l'impermanence de la nature, sa fugacité, son caractère transitoire, comme en fait foi *Menace sublimée* (1997), une création insufflée par le mythique monument mégalithique situé dans le comté du Wiltshire au sud de l'Angleterre composé de monolithes ordonnés en forme circulaire, que l'artiste pu observer *de visu* lors d'un séjour en Grande-Bretagne. Cet attrait n'avait rien d'inaccoutumé puisqu'on le retrouve déjà dans *Cité engloutie* (1993), une sculpture

---

[7] Karl-Gilbert Murray, « Astructuralité et enfermement psychologique / Architecturer le temps/*Architecturalizing Time*, de Joëlle Morosoli, Centre d'exposition du Vieux-Palais de Saint-Jérôme, du 10 novembre au 26 janvier 2003 », *Spirale*, no 190, p. 7.
[8] Elisabeth Wood, « Joëlle Morosoli. Sous la surface : la sculpture tranquille », *Vies des arts*, vol. 35, no 139, Été 1990, p. 43.

inspirée de la cadence de la mer qui, à marée haute, engloutit une île au large de la côte bretonne. La monumentalité de cette installation d'apparence fluide et de couleur sable a ceci de notable qu'elle synthétise l'apport métaphorique que sous-tend l'univers créateur de Morosoli. Pour la définir brièvement, cette pièce est constituée de panneaux superposés disposés en demi-sphère de manière apparemment inerte sur le sol avant de surgir du plancher à l'aide d'un mécanisme fixé au plafond. Ce dispositif soulève (jusqu'à deux mètres de hauteur) les planches substituées en figures architecturales semblables à des arcs branchiaux. C'est donc la stabilité d'ordinaire associée à l'horizontalité, au sol, autrement dit à des bases bien ancrées qu'interroge l'artiste pour mieux ébranler le regardant qui, en perte de repères, s'immobilise devant (dans) l'œuvre. Ce faisant, il se trouve confronté à ses certitudes les plus fondamentales, parmi elles le temps (arbitrairement construit par l'artiste et vécu par le regardeur) qui, dans ce cas précis, n'est plus linéaire mais évolutif.

Équilibre de la forme et performance de haute voltige

À la lueur de ces quelques exemples évoqués au pas de course, on ne peut ignorer la sollicitude de Joëlle Morosoli à l'égard des autres qu'elle ambitionne interpeller par l'art, une attention qui justifie son appétence inassouvie à créer des ponts entre ses sculptures et le public. À preuve, elle est continuellement dédiée à la réalisation d'œuvres d'art public réparties aux quatre coins de la province. Ayant bénéficié du Programme de l'intégration des œuvres d'art aux bâtiments et aux lieux publics depuis 1981, elle s'ingénie à (re)façonner la robe extérieure et intérieure de divers bâtiments ici comme à l'étranger. Cette régularité est de surcroît notable lorsqu'on tient compte des difficultés relatives à ce type de créations majestueuses.

Si la monumentalité qu'elle chérit se prête bien à l'environnement dans lequel ses installations s'émissent, il faut en convenir que ce type de pièces traîne dans son sillage un lot de contraintes associées à leur aménagement sur les chantiers. Toutefois, il importe de mentionner que leur fabrication s'effectue entièrement en atelier, cet espace de création dans lequel elle a précocement investi ses deniers dans l'intention de pourvoir son lieu de travail d'outils et de machines nécessaires à la matérialisation de ses amples installations, un appareillage technique manœuvré par son collaborateur de toujours, Rolf Morosoli, à qui revient la tâche de concrétiser les cogitations de sa partenaire.

C'est ainsi qu'au fil des ans, elle s'est évertuée à utiliser le paysage comme socle pour y amarrer des œuvres grandioses majoritairement nanties de leur propre et ingénieux dynamisme cinétique. Conformément à leur lieu de présentation, plusieurs créations

sculpturales sont inspirées du cycle de la vie, de la poésie de la nature, du souffle du vent, de la fugacité des nuages, de la délicatesse et du bruissement du feuillage. Quoique plusieurs œuvres d'art public qu'elle ait produites soient munies de pièces motrices, l'artiste dû faire face à de récentes restrictions émises par les organismes subventionnaires devenus frileux à l'égard des créations en mouvement. Ne reculant devant aucun obstacle, Morosoli s'est dès lors engagée à créer des sculptures fixes, mais dotées de formes courbes et fluides pour récupérer virtuellement la mobilité typique de l'ensemble de sa production.

Donner au suivant

Aux yeux de l'artiste, les obstacles qui l'ont parfois menés dans des chemins de traverse n'ont jamais été étouffants ni asséchants. Au contraire, ces aléas relatifs au métier d'artiste lui ont servi de tremplins imaginatifs et de leçons dont elle a fait part aux jeunes cégépiens à qui elle a enseigné. Pendant des années, elle s'est appliquée à attirer tantôt leur attention sur la dimension plastique des œuvres tridimensionnelles, tantôt sur les multiples voies que l'on peut emprunter pour générer et exploiter l'effet de mouvement en sculpture, tout ceci basé sur ses propres expériences jumelées à ses connaissances artistiques. Du fait de sa prédilection pour l'acier inoxydable, l'aluminium, de même que pour certaines matières plus malléables et affublées de textures propices à éveiller le sens haptique, particulièrement le tissu, le nylon, la corde et la styromousse, elle fut en mesure d'expliquer les résultats de leur utilisation pour créer des œuvres chargées d'une richesse matérielle probante. De plus, étant donné qu'elle a opté pour la polychromie en début de carrière avant de se tourner progressivement vers des teintes et des formes somme toute minimalistes, elle a su transmettre avec efficience les effets consécutifs des choix chromatiques.

Ces créateurs en devenir ont par ailleurs pu bénéficier de son expertise à propos de l'art cinétique qui contribua à la modernisation de la définition conventionnelle de la sculpture. Par excès de synthèse, disons que l'idée la plus répandue à propos des artefacts sculpturaux est généralement celle d'un bloc dégrossi posé d'ordinaire sur un piédestal qui hisse physiquement et symboliquement un objet tridimensionnel ainsi détaché du monde réel et résolument relié à son immuabilité. Il n'empêche, un simple regard braqué dans le rétroviseur confirme qu'avant même l'avènement des premières œuvres mobiles dans la première moitié du XXe siècle, certains créateurs avaient déjà entrepris de contrecarrer cette fixité, à commencer par Auguste Rodin (1840-1917) qu'elle pouvait évoquer en exemple. Comme elle le fera elle-même après lui, le sculpteur français s'était donné pour mandat d'engendrer des pièces aux formes

arrondies, spiralées, dominées par l'arabesque pour tâcher de dévier le regard de leur massivité et ce, afin de le rediriger sur leurs contours fluctuants.

Tout bien considéré, c'est dans cet héritage que s'enracine la riche production artistique de Joëlle Morosoli, qui se singularise par un va-et-vient continuel entre le formalisme, le cinétisme et l'histoire de l'art, cette genèse artistique qu'elle enrichit au moyen de ses œuvres qui, en fin de compte, touchent à ce qu'il y a de plus fondamental dans l'être humain. Conséquemment, ses créations sont et demeureront perpétuellement universelles et intemporelles.

Lynn Bannon

Lynn Bannon est docteure en sémiologie, professeure associée au département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal et commissaire indépendante. Ses recherches portent majoritairement sur la citation dans l'imagerie contemporaine, mais également sur l'art contemporain national et international. En plus des chapitres de livres auxquels elle a contribué, elle publie régulièrement dans les revues spécialisées en sémiotique (*Actes sémiotiques*, *Signata*, *Cygne noir*), ainsi que dans des périodiques consacrés aux arts visuels (*Vies des arts*, *RACAR*). Elle a également signé le catalogue de l'exposition (2019) « *Adad Hannah : reflets et réflexions* » présentée au Musée d'art de Joliette (2017-2018). Elle participe régulièrement aux conférences organisées entre autres par l'Association Internationale de Sémiotique Visuelle et l'Association Française de Sémiotique.

TRAJECTORY
Lynn Bannon

"In delving into the roots of his or her being, into this soil of frustrations, guilt and restructurings, of successful mournings, [the artist] succeeds in creating accomplished works."[9]

Joëlle Morosoli

A Deep Look Inwards

When you look at the list of artists who make up the history of Quebec art, it's clear that certain productions stand out for, among other things, their aesthetic quality and consistency. Such is the case with the work of Joëlle Morosoli, an artist renowned for her mobile sculptures, which are characterized by their slowness and the regularity of their cyclical movement generated by discrete and meticulously set mechanisms. At first

[9] Joëlle Morosoli, *L'installation en mouvement. Une esthétique de la violence*, Trois-Rivières, Éditions d'art Le Sabord, 2007, p. 218.

glance, Morosoli's pieces are exceptional for their kineticism and inner temporality, but they are also remarkable due to their semantic content, which enduringly echoes the themes dear to the sculptor: confinement, invasion, “rupture” and nature. This formal and thematic obstinacy attests to the fact that her career is not a jagged line. On the contrary, it is steeped in perseverance and quests, mainly for identity, and governed by an obstinate ambition to surpass oneself in order to emancipate oneself, as well as to express the unspeakable through artistic expression.

It has to be said that the crux of her creative work lies in an unfulfilled need to fashion objects by means of which she materializes a part of her thereby unveiled individuality, the better to confront her profound chaos. For the artist, creating installations is a way of finding a balance between her personality and her creativity, but it is also a kind of self-imposed aggression to counter the limits of her inventiveness, which she aims to constantly renew. Her creative drive feeds, even self-sustains itself through the creation of sculptures that, when finished, are abandoned. From this abandonment comes the need to generate other objects. Indeed, the instinctive dynamic between the three acts of construction, destruction and reconstitution is symptomatic of her creative universe driven by emotions that she translates “through” the movement inherent in her sculptural creations, which she dresses in shapes and colours to attract the eye that gazes upon them.[10]

Constraining viewers in regards to their corporality is a key element for this artist, who arrived in Quebec from Strasbourg in 1961. With their almost unbearable pace, which disrupts the clock hands’ advance and ticks off the life cycle minutes of the bodies who contemplate them, Morosoli's pieces disturb the rhythm of sensations-perceptions. Her “immersive” installations intentionally undermine perceptual habits, expectations and attitudes towards aesthetic behaviour norms. In fact, grasping them must occur according to a process similar to the one in which they were produced: i.e. unfolding from the inside, in a psychological way. Resonating with the introspective work of contemporary artists such as Louise Bourgeois and Rebecca Horn, whom she cites as influences, the artist encourages viewers to look inwards, implicitly inviting them to draw on their thoughts, reminiscences and previously experienced sensations, so that they can subjectively colour the exegesis of her sculptures, an invitation that is echoed in her literary works, where sentences follow one another like a succession of deep breaths.

This entreaty is tricky, however, insofar as the intrinsic slowness of Morosoli's creations invites viewers to make quite an effort to moderate the internal bubbling that governs

---

[10] *Ibid.*

their bodily pulsations. A case in point is the installation *Chaos pénétrable - Trame funeste* (2017), in which panels open and close in on themselves, trapping the viewer and tacitly inviting him or her to let themselves be absorbed into the abyss of their thoughts, fears and imagination. As Serge Fisette aptly puts it, “the work pulls us out of our reassuring daily lives and awakens buried, unsuspected fears and forces in us.”[11] And it's precisely this at once uncomfortable and stimulating situation that the artist has been cultivating ever since she began BFA studies at Université Laval, where Ulysse Comtois' teachings introduced her to kinetic art. She carried on these studies with an undergraduate Certificate in Science and Education at Université du Québec à Hull, and then a Doctorate in Aesthetics, Science and Technology of the Arts at Université Paris VIII, the same institution where she completed her Master's degree.

An Animated Art

There are not many women artists who have built up a creative approach based on parameters combining art, science and technique. Morosoli's work is exemplary in this respect. Considered in terms of artistic genealogy, her work follows in a long line of artists (Alexandre Calder, Joaquín Torres Garcia, Jésus-Rafael Soto, Carlos Cruz-Díez, Julio Le Parc, Jean Tinguely and Jean-Pierre Gauthier, to name but these) who devoted themselves to kinetic art, during the 1960s in Europe and later in North America. Many of them felt that this new way of creating was a guarantee of freedom from the normative visual arts regimes, and more importantly, that it allowed for the exploration of multi-directional vectors conducive to overcoming the artwork’s traditionally static nature. They also appreciated the utopian dimension of this sculptural approach characterized by its innovative mechanical aspects, and believed in its collective and participatory potential, based on exchange.[12] Indeed, it was a promising means of using “kinetic rhythms as essential forms [of] perception in real time.” They also appreciated the utopian dimension of this sculptural process, with its innovative mechanical aspects, and were banking on its participatory and collective potential, based on exchange. Indeed, it was a promising means of using "kinetic rhythms as essential forms [of] perception in real time."[13] To expand on what we said earlier,

> “by conferring a new role on the viewer, through his or her ‘active’ participation in the process of creating the art object and making it meaningful, kinetic art proposes [...] a shift of artistic interest towards the activity of the [viewer], focusing in particular on his or

[11] Serge Fisette, “Le corps dérobé,” *Espace Sculpture*, no 24, Summer 1993, p. 7.
[12] Emanuele Quinz, “Pour une archéologie de l’Art cinétique, “ *Critique d’art*, no 50, Spring/Summer 2018, p. 114-118.
[13] Michèle Deschênes, ”L’art cinétique : un double point de vue,” *Espace Sculpture*, no. 26, 1994, p. 16.

her perceptual and sensory-motor capacities, and on his or her recollection and combinatory faculties."[14]

This collaboration with the viewer is echoed in the work of Joëlle Morosoli, who has been striving to substantiate it for almost fifty years.

Movement, Time and Constraint: A tenacious triad

In tune with her personal swiftness, the sculptor's professional artistic career got off to a flying start with her pivotal series *Mouvance marine*, exhibited in Montreal in 1988, before moving on to the Musée régional de Rimouski (1989), the Centre d'exposition l'Imagier in Aylmer (1990) and the Musée Pierre-Boucher in Trois-Rivières (1991). The stage was set for what was to become the foundation of her artistic practice, characterized by a profuse imagination that has been well served by continuous exhibitions in various national and international venues, the listing of which alone would exceed the space limits allotted to us here. However, her art is most interesting and enlightening in regards to its foundation, built, as we have said, on the languid movement through which she seeks to communicate a multitude of feelings and "sculpt" time, with the avowed aim of generating maximum tension to trap the viewer.

This is eloquently illustrated by *Violence virtuelle* (1999). The installation is made up of twenty-three spears distributed around a viewer who is physically and psychologically enclosed by these spikes, and moreover, captured by the shadows they cast, which subtly evoke the birth of the image traced around the perimeter of a human form—more precisely, the allegory of the cave associated with the power of images presented by Plato in Book VII of *The Republic*, written between 384 and 377 BC. These lances "subjugate the viewer in a form of hypnosis that constantly forces him or her to renegotiate his or her place and faculty of judgment and interpretation." [15] Also a symbol of social unity, the circular distribution of the spikes is reminiscent of the brutalities long associated with belligerence between different clans, thought to have been overcome by the rampant individualism that has imposed itself over time, but whose reverberations are still palpable in our so-called civilized societies.

Transience: The all-powerful master

Due to their mobility, temporality and relatively minimalist structures, Morosoli's works are conducive to meditation, reflection and the awakening of sometimes inhibited feelings, which are brought into consciousness by way of their emergence. In fact, this is

---

[14] *Ibid.*

[15] Karl-Gilbert Murray, "Astructuralité et enfermement psychologique. *Architecturer le temps/Architecturalizing Time*," de Joëlle Morosoli, Centre d'exposition du Vieux-Palais de Saint-Jérôme, from November 10 to January 26, 2003, *Spirale*, no. 190, p. 7.

the path she has chosen to follow in order to assert her creative self and share profoundly human impressions with others, as she waltzes between "the conscious and the unconscious, reality and reality, in the eternal dialectic inherent in existence."[16] This is evidenced by the importance she attaches to shadows and their elusive immateriality, dark tracings that often reflect off wall surfaces to capture and metamorphose the structural elements of the surrounding spaces. Added to these is the fissure motif, which she views as a radiant breach in reference to the drive to see and the concept of openness. In this respect, the installations *Déchirures* (1989), *Lézardes* (2001) and *Débâcle* (2001) are eloquent, as the incisions they contain metamorphose into cracks and lacerations—in other words, fissures from which the light that pierces the at times obscure wall of our lives shines through to allow for emergence of the self.

On other occasions, the artist focuses on nature's impermanence, fleetingness and transience, as evidenced by *Menace sublimée* (1997), a work inspired by the mythical megalithic monument of circular monoliths in Wiltshire, southern England, which the artist observed with her own eyes during a visit to Great Britain. This interest is not surprising, as it was already present in *Cité engloutie* (1993), a sculpture inspired by the rhythm of the sea which, at high tide, engulfs an island off the coast of Brittany. The monumentality of this flowing, sand-coloured installation is notable in that it encapsulates the metaphorical contribution underlying Morosoli's creative universe. Defined in broad strokes, the piece consists of superimposed panels arranged in a seemingly inert half-sphere on the floor, before being raised from the floor by a mechanism fixed to the ceiling. This apparatus lifts the boards (up to two metres in height) which are then transformed into architectural figures resembling gill arches. It is the stability usually associated with horizontality and the earth, in other words, with well-anchored foundations that the artist questions, all the better to throw off viewers who, having lost their bearings, stand still in front of the work. In the process, the viewers are confronted with their most fundamental certainties, including time (which the artist randomly constructed and the viewer experiences as such) that, in this case, is no longer linear but evolving.

Balancing Between Form and High-wire Performance

In the light of these few examples, we cannot overlook Joëlle Morosoli's concern for others, whom she aims to address through art, and which justifies her unquenchable appetite for building bridges between her sculptures and the public. As proof of this, she is continually dedicated to the creation of public artworks throughout the province. A beneficiary of the *Programme de l'intégration des œuvres d'art aux bâtiments et aux*

[16] Elisabeth Wood, "Joëlle Morosoli. Sous la surface: la sculpture tranquille," *Vies des arts*, vol. 35, no. 139, Summer 1990, p. 43.

lieux publics since 1981, she is constantly (re)shaping the exterior and interior of buildings both here and abroad. This regularity is all the more remarkable when one considers the difficulties involved in such majestic creations.

While the monumentality that she cherishes, lends itself well to the context in which her installations are placed, it is clear these works come with a host of constraints linked to their setting up on the construction sites. However, it must be noted that pieces are made entirely in the studio, a creative space in which she invested her own money at an early stage, with the intention of equipping her workplace with the tools and machines needed to materialize her extensive installations. This set of technical apparatuses is overseen by her long-time collaborator, Rolf Morosoli, who has taken on the task of turning her partner's ideas into reality.

Over the years, she has thus endeavoured to use the landscape as a pedestal to set up grandiose works, most of which are endowed with their own ingenious kinetic dynamism. True to their presentation site, many of her sculptural creations are inspired by the living world: the poetry of nature, blowing wind, transience of clouds, and rustle of delicate foliage. Although many of the public artworks she has produced are fitted with motorized parts, the artist had to contend with recent restrictions issued by funding bodies that had become wary about kinetic works. Undaunted, Morosoli set about creating fixed sculptures, but with curved, flowing forms to virtually recapture the mobility typical of her entire body of work

Giving to the Next Generation

In the artist's eyes, the obstacles that sometimes led her down side roads were never stifling or draining. On the contrary, they served as springboards for the imagination and lessons that she passed on to the young college students she taught. Over the years, she has drawn her students' attention to the plastic dimension of three-dimensional works, and to the many ways in which one can generate and make use of motion effects in sculpture. All of these teachings are based on her own experiences combined with her artistic knowledge. Her preference for stainless steel and aluminum, as well as certain more malleable materials with textures suited to awakening the haptic sense—particularly fabric, nylon, rope and Styrofoam —allowed her to explain how they were used to create works charged with a striking material richness. Moreover, since she opted for polychromy at the start of her career before gradually turning to minimalist hues and forms, she was able to effectively convey the consequential effects of her chromatic choices.

These up-and-coming artists also benefited from her expertise in kinetic art, which helped modernize the conventional definition of sculpture. For the sake of brevity, let's say that the most common notion of sculptural artefacts is that of a rough-hewn block usually placed on a pedestal, which physically and symbolically elevates a three-dimensional object thus detached from the real world and resolutely linked to its immutability. Nevertheless, a glance in the rear-view mirror confirms that even before the advent of the first mobile works in the first half of the 20th century, certain artists had already set out to counteract this fixity, starting with Auguste Rodin (1840-1917), whom she could cite as an example. As she herself would do after him, the French sculptor set out to create sculptures with rounded, spiral shapes, dominated by arabesques, in an attempt to divert the eye from their massiveness and to thus redirect it to their flowing contours.

All things considered, it’s in this tradition that Joëlle Morosoli's rich artistic production is rooted. She is an artist who has distinguished herself by continually moving back and forth between formalism, kineticism and the history of art, a creative process that she has enriched through her works, which ultimately touch on what is most fundamental in the human being. As a result, her creations are and will remain perpetually universal and timeless.

Lynn Bannon

Lynn Bannon is a PhD in semiology, an associate professor at the Department of Art History at the Université du Québec à Montréal and an independent curator. Her research focuses mainly on quotation in contemporary imagery, but also on national and international contemporary art. In addition to the chapters of books she has contributed to, she regularly publishes in journals on semiotics (*Actes sémiotiques*, *Signata*, *Cygne noir*) , as well as in visual arts periodicals (*Vies des arts* et *RACAR*). She also signed the catalogue of the exhibition (2019) « *Adad Hannah: reflets et réflexions* » presented at the Musée d’art de Joliette (2017-2018). She regularly participates in conferences organized by the International Association of Visual Semiotics and the French Association of Semiotics.