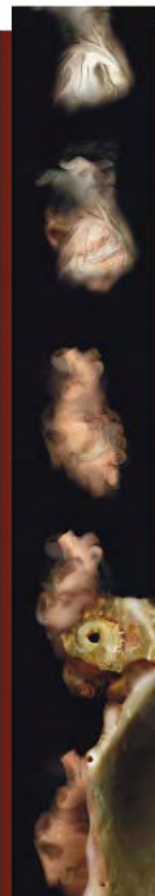
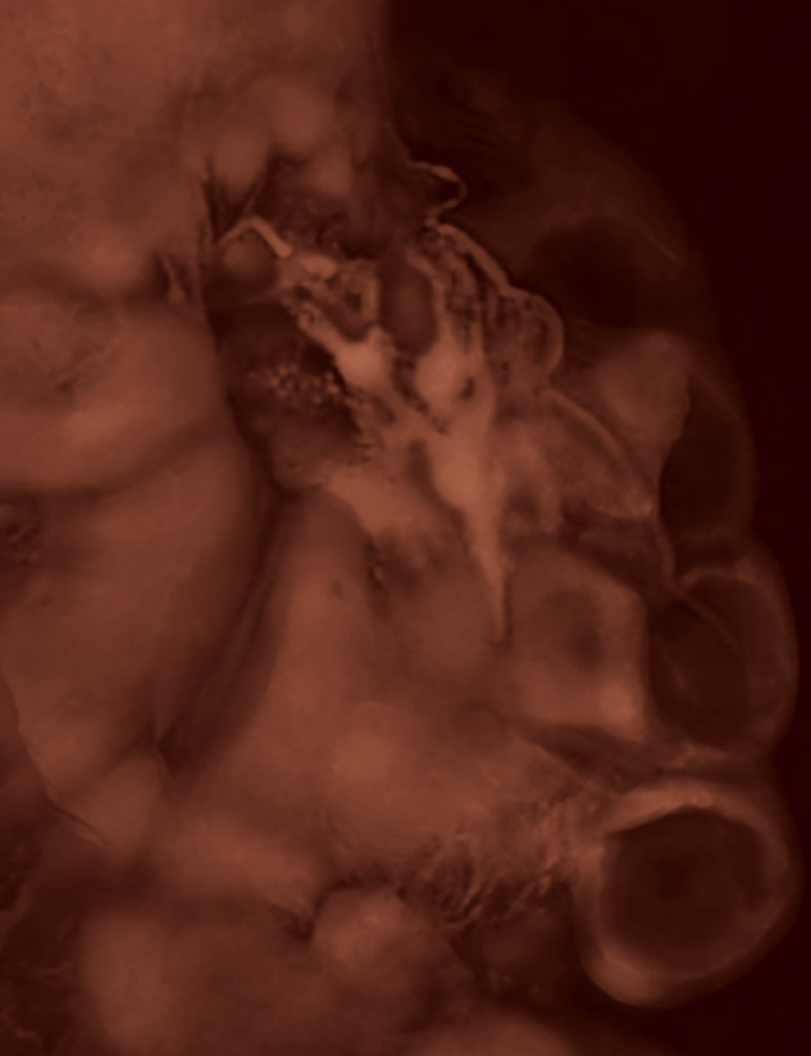




JOEY MORGAN

science (véritable)
(true) science
{ anatomies || comparées }
{ comparative || anatomies }





**SCIENCE (VÉRITABLE)
{ ANATOMIES II COMPARÉES }**
Joey MORGAN

1^{er} novembre au
17 décembre 2005

Galerie d'art du Centre culturel de l'Université de Sherbrooke



INTRODUCTION

C'est avec plaisir que nous retrouvons le travail de Joey Morgan, absente de la scène québécoise depuis plusieurs années. Cette exposition offre des images percutantes du cœur humain qui évoquent les univers végétal, animal et minéral. L'artiste utilise la vidéo et près d'une centaine d'images comme supports. La facture de ses objets ces « vrais faux » cœurs les érigent en objets d'arts qui font ici figure d'icônes.

Je salue Marie Perrault qui signe une belle analyse de cette exposition.

Il me faut aussi remercier chaleureusement Joey Morgan pour sa générosité, son enthousiasme et sa collaboration de tous les instants.

JOHANNE BOUILLET

Responsable des expositions et de l'animation

*À Marie, à qui je dois le courage
de croire en mes récits.
Merci*

À plus d'une reprise, le public québécois a eu l'occasion de voir le travail de Joey Morgan, outre dans le contexte de la présentation de l'exposition Vancouver Now dans les centres d'artistes montréalais, aux Cent jours d'art contemporain de Montréal et à la Biennale canadienne d'art contemporain ainsi qu'au Musée d'art contemporain de Montréal. Depuis près de dix ans, ses œuvres avaient toutefois peu été montrées au Québec de sorte que la présente exposition permet de mesurer les changements intervenus dans sa démarche depuis. L'artiste nous propose ici une installation multimédia qui s'inscrit dans un corpus sur lequel elle travaille depuis près de sept ans et comprenant une oeuvre montrée en France au Centre d'art Passerelle et une autre présentée par le Great River Arts Institute du New Hampshire². Chacune de ces présentations constitue en fait une occurrence particulière d'une même proposition visuelle et symbolique modulée en fonction du lieu de présentation et de sa nature institutionnelle ou domestique, soulignant entre autres l'ambiguïté du caractère public et privé mis en avant dans l'ensemble de l'œuvre de l'artiste.

L'installation actuelle combine un ensemble de près de quatre-vingt-dix petites images numérisées, retouchées et collées sur boîtiers par de nombreuses couches de vernis ainsi qu'une douzaine de photographies retravaillées à l'ordinateur et une projection vidéo, réparties chacune dans leur lieu propre dans chacun des espaces d'exposition partiellement délimités par les cimaises de la galerie. Tout comme dans les autres installations du même corpus, la représentation d'un cœur parfois tangible, parfois virtuelle en constitue l'élément central. Produites d'après un ensemble de cœurs modelés dans l'argile, ces

images sont regroupées en deux séries apparentées. La première, aussi visible sur le site Web de l'artiste sous la rubrique *True Science: Comparative Anatomy*³ que l'artiste désigne souvent comme un ensemble de portraits, nous présente une vue générale de ces modelages isolés sur fond noir, montrant tantôt les traces du travail manuel engagé pour leur fabrication initiale, tantôt accentuant plutôt leurs altérations par le biais d'un traitement informatique. Dans la seconde série *True Science: Specimens*⁴, des photographies laquées de résine sur des boîtiers de bois reproduisent des détails des premières images, en particulier les excroissances, cicatrices et blessures qui y sont visibles et qui les distinguent les unes des autres⁵.

Dans, la projection vidéo, des cœurs analogues à ceux représentés dans les grandes photographies apparaissent et disparaissent au rythme d'une pulsation régulière semblable au battement cardiaque. La bande sonore, audible en partie dans tous les espaces d'exposition, relie cette projection aux autres images dans une même atmosphère de recueillement. Un bruit de percussion régulier, un fragment de cantique, la voix d'une femme décrivant l'écoulement de son sang par de multiples petites coupures, les clapotis de l'eau dans un bassin métallique constituent une première partie de cette trame sonore alors que la description de la manipulation d'une alarme en forme de cœur, les tintements d'une boîte à musique, le ronronnement d'un moteur et les crépitements d'un feu se chevauchent dans la seconde avant que celle-ci ne se termine dans un bruit sourd. Comme le mentionne Marie Fraser en parlant de la dimension sonore des *Promenades* de Janet Cardiff: « Il [le son] installe un horizon d'échanges intersubjectifs alors que l'image tend à créer une distance. »⁶. Dans cette installation, par la composante audio de la projection, Joey Morgan sollicite la même *présence d'une écoute*⁷, une

certaine proximité, voire une intimité, avec le spectateur qui l'engage entièrement, solidaire de ses affects et de ses fantasmes, une prémisse, en quelque sorte, à la condition romanesque ou romantique évoquée dans le nom de ce corpus⁶. L'installation crée ainsi un espace de proximité, flexible et mobile, qui interfère avec l'espace dans lequel elle s'inscrit, pour lui superposer un espace fictionnel, un espace de rêve beaucoup plus ouvert et indéfini.

Dans *The Man Who Waits and Sleep While I Dream*, présentée à la MacKenzie Art Gallery en Saskatchewan en 1997 et au Centre d'art Passerelle de Brest en France en 2003, l'artiste s'est penchée explicitement sur cet espace libre du rêve. Dans une installation constituée d'une série de projections vidéo et de bandes audio diffusées simultanément, une femme travaillant dans une clinique raconte comment elle doit regarder s'endormir un homme bardé d'électrodes et filmé en vidéo. À ce premier récit se superpose en alternance celui des rêves de l'homme et les confidences de la clinicienne destinées à l'homme endormi. Après l'évocation de l'ennui de consigner les rêves de celui-ci, se superposent les récits mutuels des rêves de chacun, confondant ainsi le point de vue clinique objectif et l'univers onirique tant de l'observateur que de l'observé. Cette situation particulière nous oblige à éprouver, dans le télescopage des différentes réalités, le caractère ténu distinguant la pensée consciente articulée du chaos libre de l'inconscient, moins circonscrit. Le titre du corpus comprenant l'installation présentée aujourd'hui à la Galerie d'art de l'Université de Sherbrooke, *Analysis for Romantic Condition*, pose d'ailleurs cette dernière œuvre comme participant à l'exploration d'une problématique similaire.

Dans le même esprit, le motif du cœur évoque d'emblée le siège de l'âme, des

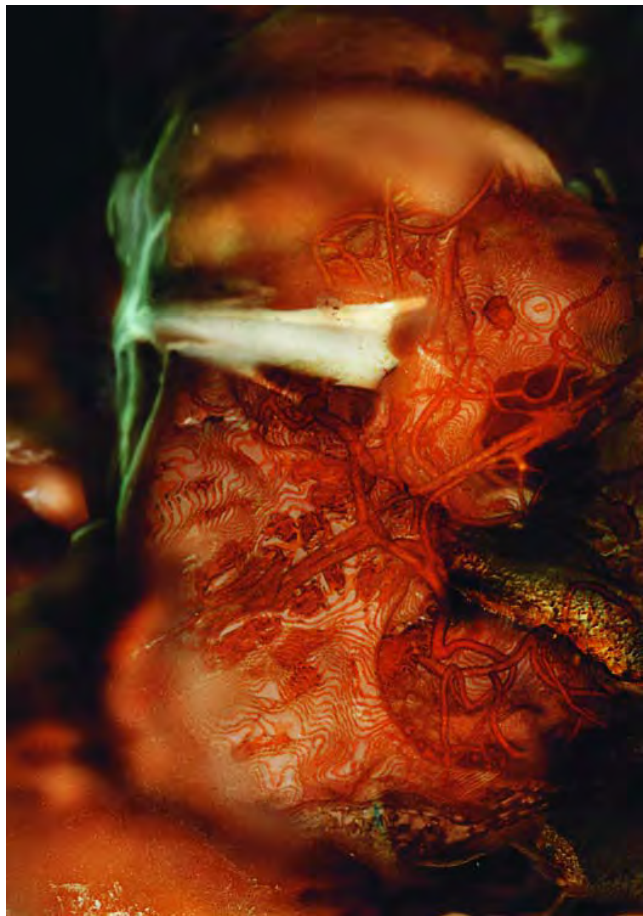


émotions et des affects. La répétition de ce motif dans une série de douze photographies générales ainsi que sur un ensemble de près de quatre-vingt-dix détails sollicite un engagement actif du spectateur. Présentés côte à côte sur un mur rouge, les douze portraits constituent au premier coup d'œil une série uniforme mais pour peu qu'on s'y attarde, tout ce qui en assure la cohérence met aussi en scène leurs différences significatives. La répétition des images, leur présentation similaire provoquent un jeu d'associations et de comparaisons où l'identification de détails, de prime abord anodins, entraîne la perception de leurs modulations infinies d'une photographie à l'autre jusqu'à ce qu'un autre détail accroche notre œil et relance le même processus de reconnaissance⁸. Ce sentiment de renvois et de rappels infinis s'impose encore plus dans la présentation des photographies numériques présentant seulement des détails des images précédentes reproduisant chacun des modèles de manière isolée. Tout se passe comme si la prise de vue reprenait ici à son compte le processus d'identification visuel en cause. De plus, le nombre beaucoup plus important d'images groupées et leur présentation plus serrée dans un espace qui nous englobe favorisent, voire accélèrent cette perception infinie des détails vers leur répétition, de leur différence vers une autre occurrence similaire. Dans cette présentation en boucle en quelque sorte, les convergences et les oppositions latentes des images entre elles éveillent des interprétations favorisant la prolifération de discontinuités, de télescopages, de fragmentations et d'incohérences.

En effet, au-delà de la comparaison formelle, des analogies de couleurs, de teintes ou de textures, du traitement esquissé ou de la précision du rendu dans les détails, du caractère pictural, sculptural ou graphique de certains éléments, la confrontation des images

provoque une série d'associations plus ou moins personnelles, que le caractère plus narratif de la projection vidéo, de la bande sonore en particulier, tend à exacerber. Aux vues générales de cœurs, perceptibles d'emblée avec leurs blessures et leurs sutures, se greffe la vision d'un pied et une main, d'un visage, d'une tête ou d'organes internes développant plus encore la métaphore corporelle initiale, mais également dans un registre organique plus large, un coquillage, un morceau de corail, des fruits insolites ou d'étranges cellules, ainsi que dans le champ d'artefacts culturels, un vase, un bijou, un élément d'ornementation ou de curieux assemblages, voire même à une autre échelle des montagnes, fleuves ou rivières, etc. L'autre série de petits formats se présente de prime abord comme une composition d'ensemble unifiée plutôt que comme une séquence à l'image de la précédente. Vaste mosaïque de fragments et de détails, elle vole toutefois en éclats devant la métonymie inhérente à sa composition générale alors que chacun des éléments isolés en gros plan convoque de manière inévitable l'ensemble auquel il appartient. Surgissent alors les plis, coutures et nœuds d'un tissu, la dentelle ou les motifs brodés d'un vêtement, les blessures, cicatrices, bourrelets ou durillons de chair d'un corps, le chatoyement du nacre, du velours ou de la soie, etc. Aux échanges intersubjectifs que provoque la vidéo correspond en fait dans le champ du visuel, en dépit de la distance inhérente à ce type de représentation, un investissement personnel, affectif et fantasmatique, voire une hallucination. À la *présence d'une écoute* répond alors une certaine *plénitude du voir* qui concilie l'intégrité du spectateur et la complexité décousue de son expérience individuelle.

La qualité finale des images, leur caractère numérique ainsi que leur composition minutieuse



à l'ordinateur confèrent aux modèles d'argile initiaux l'aspect d'une représentation technologique qui les assimile aussi à l'imagerie médicale. Cette situation n'est pas sans évoquer la position de la clinicienne mise en avant dans l'œuvre *The Man Who Waits and Sleep While I Dream*. C'est donc aussi la nature de la technologie numérique, les capacités d'archivage de l'ordinateur qui permettent de multiplier à l'infini la représentation et ses multiples détails imaginables, ainsi que sa relative autonomie liée à sa capacité de générer des images presque détachées de tout contexte réel. Sont également rappelés les usages multiples de cet outil puissant, outre dans les domaines du diagnostic et de l'examen médical, en tant que créateur de l'image objective d'une réalité imperceptible sans son apport particulier. Tablant toutefois sur les mêmes stratégies de brouillage et d'accumulation présentes dans les autres composantes de son œuvre, l'artiste ajoute par cette référence à la profusion et au trop-plein de sens cernés plus tôt. Comme l'a justement souligné René Viau :

La méthode de l'artiste serait d'estomper les limites d'accumuler une collusion de couches et de niveaux. Ici, se dissolvent les référents les plus divers en un maelstrom de significations, de sensations, de suggestions souvent répétitives.¹⁰

En fait, à l'instar de documents audiovisuels montés en boucle, l'œuvre de Joey Morgan n'a de cesse de se retourner sur elle-même, d'engendrer des associations visuelles infinies ou une série incommensurable de récits à travers lesquels sans cesse, par elle, je me raconte. Dès lors, le simple fait de se raconter constitue ici un processus d'analyse, une exploration par l'expérience de chacun de ces récits.

NOTES

1. L'œuvre *Fugue* (1984) dans l'exposition Vancouver Now — Vancouver 86, Walter Phillips Gallery, Banff (Alberta) en tournée au London Regional Art Gallery, London (Ontario) et dans les centres d'artistes de Montréal, à Optica en particulier; *Souvenir — A Recollection in Several Forms* (1985) dans Songs of Experience - Chants d'expérience, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (Ontario), 1986 et dans L'art de l'installation — mise en scène de la collection permanente, Musée d'art contemporain de Montréal 1990; *nO fixeD aDdrESs* (1987-1992) aux Cent jours d'art contemporain de Montréal, Centre international d'art contemporain de Montréal, 1989; *Have You EVER Loved Me* (1989), Biennale canadienne d'art contemporain, Musée des beaux-arts du Canada, 1989.
2. Joey Morgan — the Romantic Condition, Centre d'art Passerelle, Brest (France), 25 octobre - 27 décembre 2003 et The Romantic Condition, Great River Arts Institute, Walpole (New Hampshire), 2001.
3. www.dreamlab.org (septembre 2005)
4. *Idem*
5. Manifeste en sourdine, un travail manuel important intervient dans la fabrication des cœurs modelés dont la représentation numérisée est retouchée à l'ordinateur, mais également dans la production des images numérisées montées sur boîtiers par l'application de multiples couches de vernis. Cet investissement de l'artiste manifeste à différentes étapes de production s'ajoute aux multiples strates significatives des œuvres en même temps qu'il leur correspond littéralement. Des œuvres plus anciennes, par exemple *Have You EVER Loved Me*, étaient composées de manière similaire.
6. FRASER, Marie, La performance des récits et la narrativité dans l'art contemporain, thèse de doctorat présentée à la Faculté des études supérieures, Université de Montréal, mars 2005, page 104.

7. FRASER, Marie, *op. cit.*, chapitre 3, La narrativité du son, pages 98 à 134.
8. Ce parti pris n'est d'ailleurs pas nouveau dans son travail. L'installation audio *nO fixeD aDdrESs*, tablait sur une écoute similaire. Par une série de cartes d'affaires et de messages télévisés où figurent un texte et une image puisée dans l'histoire de l'art, la cinématographie ou les médias, l'artiste invite à communiquer avec elle par téléphone. Une fois la communication établie, un répondeur livre un message intimiste, à la suite duquel l'interlocuteur peut laisser à son tour un message que les visiteurs de l'installation, pourront ensuite écouter. La réaction des premiers auditeurs génère la trame sonore diffusée dans l'espace d'exposition, elle fournit le matériau donné à écouter. À la présentation du dispositif technique permettant de recueillir et d'entendre les réponses des participants se greffe également la reconstitution d'un lieu de séjour domestique où une télévision diffuse les bandes-annonces mentionnées plus haut.
9. Tout un travail de la mémoire préalable à la perception des enjeux décrits ici permet ce processus de reconnaissance. Certaines œuvres plus anciennes de Joey Morgan dont et *Souvenir - A Recollection in Several Forms*, tablait explicitement sur l'évocation de souvenirs et d'événements du passé. Toutefois, le travail de la mémoire s'inscrivait alors dans un tout autre registre motivé plutôt par la commémoration dans *Fugue* et par la réminiscence dans *Souvenir* . . . Une analyse des problématiques soulevées par les variations de ce recours récurrent à la mémoire pourrait faire l'objet d'un autre texte sur l'évolution de la démarche de l'artiste.
10. René VIAU, *Joey Morgan - The Man Who Waits and Sleeps While I Dream - an Analysis for the Romantic Condition*, Centre d'art Passerelle, Brest (France), 25 octobre -27 décembre 2003, non paginé.



Je voudrais ici remercier des gens dévoués à la présentation de cette exposition à commencer par l'artiste elle-même qui, en plus de nous livrer une exposition de grande qualité a contribué à la conception graphique, appuyée de notre fidèle collaboratrice Hélène Meunier. La rigueur du travail de l'équipe technique ; en particulier messieurs Jean Grondin, Gilles Jean, Bernard Langlois et Billy Gagnon ont participé grandement à la qualité de la présentation de cette exposition.

JOHANNE BROUILLET,
responsable des expositions et de l'animation

La production de cette publication a été réalisée avec le soutien financier du ministère de la Culture et des Communications du Québec et celui de la Ville de Sherbrooke.

Galerie d'art du Centre culturel de l'Université de Sherbrooke

Sherbrooke (Québec) J1K 2R1

Tél.: 1 (819) 821-7748

Fax: 1 (819) 820-1361



Galerie d'art



UNIVERSITÉ DE
SHERBROOKE

La Galerie d'art est subventionnée par le ministère de la Culture et des Communications du Québec et la Ville de Sherbrooke.