Document généré le 17 avr. 2024 22:48

ETC

L'appropriation libre du matériau

Cozic, Cozic : architecturer l'informe. Fragments rétrospectifs 1967-1998, commissaire : Jocelyne Connolly, Plein sud, du 6 août au 27 septembre 1998. *Rythme cicardien*, Galerie Graff, Montréal, septembre 1998

Mona Hakim

Numéro 45, mars–avril–mai 1999

URI : https://id.erudit.org/iderudit/35462ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)
1923-3205 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce compte rendu

Hakim, M. (1999). Compte rendu de [L'appropriation libre du matériau / *Cozic, Cozic : architecturer l'informe. Fragments rétrospectifs 1967-1998*, commissaire : Jocelyne Connolly, Plein sud, du 6 août au 27 septembre 1998. / *Rythme cicardien*, Galerie Graff, Montréal, septembre 1998]. *ETC*, (45), 52–57.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 1999

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

LONGUEUIL, MONTRÉAL

COZIC: L'APPROPRIATION LIBRE DU MATÉRIAU

Cozic, *Cozic: architecturer l'informe. Fragments rétrospectifs 1967-1998*, commissaire: Jocelyne Connolly, Plein sud, du 6 août au 27 septembre 1998. *Rythme cicardien*, Galerie Graff, Montréal, septembre 1998.

Cozic, *Les Trapus Fugitifs*, 1998. 13 éléments de 35 x 50 x 15 cm chacun; lumière, plastique, bois, acrylique. © Graff, Montréal. Photo: Daniel Roussel.

Cozic, *Jaune-Jaune*, 1970. Carton, vinyle, Kodel, peluche; 175 x 50 x 235 cm. Collection: Banque d'œuvres d'art du Conseil des Arts du Canada, Ottawa. Photo: Guy L'Heureux.

La réputation de l'œuvre des Cozic n'est plus à faire. Depuis plus de trente ans, le duo Monic Brassard et Yvon Cozic s'impose sur la scène artistique québécoise de manière conséquente et influente. En ce sens, l'idée de leur accorder une rétrospective est loin d'être superflue. L'initiative revient à Plein sud qui, pour l'occasion, a prolongé son espace d'exposition jusqu'à l'Église St. Mark et le Vieux-Presbytère St. Mark de Longueuil. Des interventions in situ réalisées à l'extérieur de cinq résidences privées (toujours à Longueuil) complètent le parcours. C'est l'historienne d'art Jocelyne Connolly qui a été invitée à agir à titre de commissaire de cette exposition intitulée *Cozic: architecturer l'informe. Fragments rétrospectifs 1967-1998*.

Si on peut louer la détermination de Plein sud à présenter des expositions de type monographie historique (les Cozic ne sont pas les premiers en liste), on ne peut en dire autant du Musée d'art contemporain de Montréal, qui a encore manqué là une belle occasion de revoir notre histoire sous les traits d'artistes qui ont manifestement repositionné l'art québécois à partir des années '60. Les musées possèdent les infrastructures et l'espace nécessaires pour le genre rétrospectif, des outils qui font défaut à des centres comme Plein sud, les obligeant souvent à maintes concessions et contorsions. Il faut toutefois reconnaître le travail rigoureux de la commissaire qui, en dépit de l'étroitesse des lieux qui complique l'aisance de certains objets, et de la répartition tripartite des sites qui facilite mal une saisie globale de la production, a su fort bien relever le défi. Et puis, vaut mieux se dire que la témérité de centres comme Plein sud, non seulement comble des lacunes, mais permet l'heureux investissement de lieux plus marginaux (ici, l'Église et le Vieux-Presbytère), tout-à-fait dans l'esprit des interventions antérieures des deux artistes.

De la trentaine d'œuvres regroupées pour l'événement, une dizaine occupent le site de Plein Sud, alors que le cœur de l'exposition se fait complice de la pittoresque enceinte du Vieux-Presbytère. Là se trouve la projection de diapositives portant sur l'œuvre in situ *Corde à linge*, de même que des maquettes de la politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement. Sculptures, reliefs muraux, assemblages, installations projettent leurs protubérances sur les murs et le sol, toutes décennies confondues. Malgré l'absence manifeste de certaines productions marquantes, le plaisir est grand de revoir ces œuvres connues ainsi réunies.

L'angle théorique de la commissaire privilégie le rapport de l'œuvre à l'espace, qu'il s'agisse d'« espaces bâtis, mentaux et institutionnels »[1]. Un lien qui prend

Cozic, Marquage, Intervention in situ, Longueuil, 1998.

appui sur une remise en question des conditions d'exposition dans le travail des Cozic et que Connolly situe dans la lignée des pratiques formelles et idéologiques des Constructivistes russes du début du siècle. Les références à l'art pop, l'art minimal, l'anti-forme, l'art pauvre et le Land art sont également prises en compte dans le texte dense du très beau catalogue qui accompagne l'exposition. C'est dire la pléthore de lectures possibles, y compris la part d'humour, d'éphémère, de poésie et de clins d'œil au quotidien, qui collent à l'œuvre des Cozic.

Étalement de l'objet dans l'espace bâti, démocratisation de l'institution artistique, matériaux industriels et non nobles, valeur de la technique, aspiration à un nouvel ordre social sont au nombre des affinités électives que Jocelyne Connolly entretient entre Cozic et les Constructivistes russes. Aussi inusitée qu'audacieuse, sa position idéologique – basée sur une approche socio-esthétique – possède le mérite de sortir Cozic de l'étiquette univoque du pop à laquelle l'œuvre fût trop longtemps réduite. Son audace, elle, tient au fait que cette position peut couvrir le champ très vaste des pratiques avant-gardistes des années 60 au Québec, nécessitant dès lors une analyse exhaustive qui se veut lourde d'enjeux. Quant à Cozic, une telle orientation théorique aurait profité d'un déploiement plus imposant d'œuvres (impossible pour les moyens que possèdent des centres comme Plein sud), ne serait-ce que pour mieux tisser les liens entre toutes les étapes décisives d'un tel concept, et ce à la lumière des nombreux autres critères que l'œuvre recèle.

Or, par un choix d'œuvres orienté et par une mise en exposition bien ciblée (toujours selon le propos initial), la commissaire en arrive à une exposition fort conséquente. Ainsi, sont mis à profit les murs, sols, angles muraux, colonnes, cheminée recouverte de peluche et de pelon (*Tablette bleue*). Le rapport au lieu concerne aussi la présence des maquettes, des diapositives sur l'œuvre *Corde à linge*, des interventions sur les sites extérieurs et des pliages colorés qui dialoguent bellement avec l'architecture de l'Église St. Mark. Dans ces derniers cas, l'approche in situ montre à quel point Cozic excelle dans ce genre d'intervention où se conjuguent culture/nature, privé/public, sacré/quotidien. Les uns se plient aux autres, mis en valeur par le fil poétique qui les unit. Quant aux matériaux de l'industrie, ils sont omniprésents.

Par ailleurs, des œuvres comme *Ptéryxquatorze*, *Petites Victoires de Samothrace* et *Pliages volants* (créées pour l'église St. Mark) rappellent, il est vrai, les contre-reliefs de Tatlin avec ses préoccupations pour les constructions dynamiques et sa théorie de « culture matérielle »[2]. À la fin des années 70 et dans les années 80, les Cozic ont en effet réalisé une longue série de papiers pliés qui a généré la série des *Aztèques*, avec tiges et plumes, et celle des *Ptéryx*. Fondé sur des notions de relief et de construction, ce type d'œuvres offre une facture formelle qui, presque à elle seule, traduirait la correspondance entre la démarche du duo et celle des Constructivistes. On retrouvera d'ailleurs une sorte de prolongement formel et conceptuel à cette catégorie d'œuvres dans la production récente des deux artistes, présentée chez Graff au même moment[3]. Les constructions en bois de la série *Trapus fugitifs* recréent des volumes par des jeux de lumière qui accentuent les ombres portées et prolongent virtuellement les figures jusque dans la vitrine et hors la galerie, c,est-à-dire dans l'espace public de la rue. Plus loin, une autre série de constructions au sol *(Le Pueblo)* remanie et remue l'espace à l'aide d'ombres colorées insolites.

Cette facette de l'œuvre du duo, axée sur les collages, dessins, séries, constructions, et gestes répétitifs (un corpus d'*Études* a même précédé les premiers pliages), intéresse dans la mesure où elle évoque la démarche de l'architecte sur sa table de travail qui trace, planifie, évalue, plie et déplie les plans. Nous sommes de fait très près des concepts formulés par des groupes comme Fusion des arts et autres praticiens de « l'art du laboratoire »[4]. Là où toutefois les Cozic s'en démarquent, c'est dans une façon spécifique d'occuper l'espace en interpellant le spectateur via la matière tactile. Peluche, pelon, Kodel, phentex, vinyle, etc., happent le spectateur, attisent sa tentation de toucher, le saturent de couleurs vives. La fibre, qu'elle soit synthétique ou naturelle, nous renvoie inévitablement au processus de fabrication, au malléable, au construit, à la répétition du geste, attributs qui font en quelque sorte le pont avec les pliages-collages antécédents.

Étant éminemment synthétique, la fibre doit être prise ici dans un sens large, incluant entre autres la mousse de polystyrène ou le polyéthylène. Ces matériaux du com-

Cozic, vue partielle de l'exposition à Plein sud. De g. à dr. : *L'échappé Bêle*, 1967; *Complexe mamaire*, 1970; *Objet-Jouet: Sine Caudoe*, 1967. 1er plan: *Cercueil à roulettes*, 1968. Photo: Guy L'Heureux.

merce possèdent un rôle majeur dans la conception formelle et idéologique de l'exposition. Ils pointent une appropriation libre du matériau (ceux-ci relevant du domaine industriel et populaire) une implication active du spectateur, un rejet du système académique dans une visée essentielle de démocratisation de l'art.

Ces mêmes matériaux du commerce proposent en fait un champ d'investigations multiples. La simple connivence entre corps et fibre dans l'art des Cozic pourrait faire l'objet d'une vaste étude ultérieure. Étude qui mériterait d'évaluer la présence du textile dans les débuts de leur production et ses répercussions certaines sur les matériaux qui ont succédé. Encore faudrait-il à cet effet sublimer les préjugés qui ont nuit à un discours constructif sur le sujet.

Difficile donc d'abstraire la notion de corps dans laquelle s'inscrivent les objets en forme de boudin, chenille et tube. Des formes qui insinuent tantôt des viscères, tantôt des organes (circulatoires, génitaux, digestifs). Ce « système » tentaculaire peut s'ajuster au corps, l'envelopper, le prolonger, le transformer. Se manifeste ici une sorte de rituel, de désir élémentaire de syncrétisme entre homme, espace et matière[5].

Connolly prend bien sûr en compte cet aspect corporel de l'œuvre. Pour elle, non seulement les boudins témoignent de l'apport du corps, mais ils sont aussi des « marqueurs de l'espace »[6] qui pointent les déplacements du visiteur, l'incitent à re-configurer l'œuvre et du même coup l'espace. Sa perception fait ici appel à une approche socio-esthétique de la mise en exposition – qui prend en charge le rôle du site et du visiteur – et vient corroborer les modalités « installatives » qu'elle s'applique à cerner (modalités qu'annonçaient les Constructivistes). Ce qui explique la récurrence de ces objets flexueux sur les sites d'exposition.

Par ailleurs, si le montage de l'exposition rend très vite compte du caractère géométrique des œuvres, cette géométrie cache mal l'atteinte portée au modernisme par le matériau informe. Vinyle, peluche, toile, polyéthylène ramollissent, font cambrer les surfaces planes, briment la pureté du cadre, invitent à caresser, étalent hors-cadre leurs excroissances, tandis que les longs filaments de *Complexe mammaire* parodient, avec une bonne dose de vibrations tactiles, la gestualité expressionniste. Réaction au formalisme pictural donc, de connivence avec la fonction critique du matériau synthétique qui est celle (mieux connue) d'une démocratisation de la culture savante. Les années 70 sont des moments cruciaux chez Cozic. Moments où le sens critique est incisif et bien ciblé. Faculté qui s'est quelque peu édulcorée à partir des années 80.

En somme, le parti pris idéologique de cette rétrospective permet de tracer de nouvelles et solides pistes de lecture qui viennent enrichir et surtout combler les déficiences encore présentes de notre histoire. Reste à poursuivre la réflexion et à nouer les liens contextuels et formels qui s'imposent.

MONA HAKIM

NOTES

1 Jocelyne Connolly, *Cozic: architecturer l'informe. Fragments rétrospectifs 1967-1998*, préface de Francine Couture, Plein sud, Centre d'exposition et d'animation en art actuel à Longueuil, p. 8.

2 Frank Popper, *L'art cinétique*, Gauthier-Villars, Paris, 1970, p. 51. Popper traite de la méthode de « culture matérielle » (ou bien de « culture de matériaux » qu'utilise Tatlin, alors que celui-ci se fait l'avocat d'une reconversion de l'artiste en technicien qualifié, capable de se servir d'outils et de matériaux modernes.

3 L'exposition *Rythme cicardien* fut présentée chez Graff, à Montréal, chevauchant de peu l'exposition à Longueuil.

4 J'emprunte ce terme à Frank Popper. *op. cit.* p. 21.

5 À propos d'une exposition dse Cozic chez Circa, en 1995 (incluant *Aire continentale* présentée à Plein sud), Jocelyne Lupien avait prélevé l'aspect symbolique des matériaux utilisés (dont corne, bois, pierre, vinyle), le lien primitif que leur contenu réitère entre la matière et l'homme et une tentative, dans leur travail, de médiation entre l'homme et le sacré. Une voie intéressante à considérer. « Cozic et le sens latent de la matière », *Espace sculpture*, nº 35, printemps 1996, p. 39-41.

6 Jocelyne Connolly, *op. cit.* p. 11.

Cozic, *Cinq pieds deux les yeux bleus*, 1973. Toile, peluche, 152 x 172 x 172 cm. Collection Cozic. Photo: Guy L'Heureux.

Cazic, *Couscous-minou*, 1970. Bois, vinyle, Kodel, peluche; 122 x 122 x 516 cm.
Collection: Banque d'œuvres d'art du Conseil des Arts du Canada, Ottawa. Photo: Guy L'Heureux.