

Cozic, ou le jeu des apparences

André Lavallée

Number 18, Winter 1992

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/10009ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lavallée, A. (1992). Cozic, ou le jeu des apparences. *Espace Sculpture*, (18), 40–44.

COZIC

ou le jeu des apparences

André Lavallée

Tous ces travaux sur la matière amènent à comprendre, et comprendre introduit l'émerveillement!

—COZIC

La galerie Graff et le centre Saidye Bronfman nous conviaient récemment à une présentation des oeuvres de Cozic. Dans le premiers cas, une série de pièces récentes (1991) regroupées sous le titre *Un lieu comme une vie* ; dans l'autre, une rétrospective intitulée *Espaces ininterrompus*. Élaborée par la conservatrice Claire Gravel, la manifestation permettait de saisir le cheminement de l'artiste de la période s'étendant de la fin des années soixante à l'oeuvre la plus récente datée de 1990, *Objects in the mirror are closer than they appear*. Lors de cette exposition, nous avons rencontré Cozic et abordé les thèmes et questionnements qui sous-tendent leurs oeuvres. Cet entretien constitue le second volet de cet article...

Chez Graff, quatre cônes inversés, au volume imposant, font face au spectateur et nous convient à un ailleurs. Debout sur leur pointe, ils sont retenus au mur dans un équilibre à première vue étonnant. Une sorte de confrontation s'installe entre l'aspect de rituel antique et celui, plus contemporain, de la forme conique en métal poli qui

laisse paraître les soudures. Notre regard voyage, se déplace de l'un à l'autre. Quatre aspects d'une même proposition sont étalées dans *Un lieu comme une vie*, quatre présences, concrètes et énigmatiques tout à la fois. Chez Cozic, ce jeu est récurrent entre l'apparence et le non-dit. Comme si la force de l'image proposée cachait, en même temps qu'elle le révélait et nous y invitait, un autre espace de la perception. Les matériaux, à prime abord fantaisistes (billes, plumes, paille), seraient plutôt de l'ordre du débordement et de l'enthousiasme, de la fête et du carnaval. En outre, ils agissent comme éléments "déstabilisateurs" dans l'acte de percevoir, leur attribution première et courante ne relevant pas d'une oeuvre d'art. Mais plus encore, ils amènent à participer au pur plaisir visuel, plaisir ici qui devient un moteur de communication et d'échange. Les matériaux nous interpellent, nous fascinent, nous font accéder à un autre pôle de l'oeuvre.

Lieu (paille) Lien (plumes) — Lieu (bois) Lien (billes)

Ces ajouts au titre définissent un sens et engendrent un deuxième niveau de lecture, d'autres avenues perceptives. Tandis que les deux premiers éléments (paille, plumes) nous attirent vers le haut des sculptures / cônes, les deux autres (bois, billes) suggèrent le bas et ce, bien que l'ensemble agisse comme soutien d'une structure unique. Cette dynamique sérielle engendre une pluralité d'axes de lecture, laissant une part d'indéfini, de construction à faire, une large ouverture aux oeuvres.

Plus loin dans l'exposition, un long cylindre placé en oblique, à quelques centimètres du plancher, intervient sur l'espace de la galerie. En modifiant la configuration de la salle, il oriente le parcours du spectateur, l'introduit dans la dernière pièce. Plus intimiste, en retrait, le lieu prête à une observation plus lente, plus attentive et méditative des oeuvres, réparties au sol et sur les murs.

Dans *Petit zigoto*, *Grand zigoto*, *Femelle*, *Mâle*, la matière garde sa prépondérance première, seules de légères touches de couleur étant réparties çà et là. Le bois, encore rugueux, est assemblé en formes diverses, rectangulaires, triangulaires, etc. Les quatre sculptures-personnages interpellent nos atavismes, notre archéologie symbolique; une ambiance proche du sacré flotte autour d'eux. Le jeu s'installe entre les images offertes. D'une part, elles s'ouvrent sur un univers immatériel, spirituel, tandis que de l'autre, une contradiction surgit entre cette

←
Cozic, *Un lieu comme une vie*, 1991 (détail). Métal, nylon, soie, osier, billes de verre, acrylique. H. : 2,4 m x 45,7 cm (diam.). Photo: Daniel Roussel, Centre de Documentation Yvan Boulerice.

→
Cozic, *Vêtir ceux qui sont nus* (1991). Peluche, fermeture éclair, corde. Reprise d'une action éphémère au Centre Saidye Bronfman. Photo: Daniel Roussel, Centre de Documentation Yvan Boulerice.



matière qui s'offre presque à nu et l'apparence réelle des objets, avec leurs découpes, leurs constructions et leurs réalités. Les symboles utilisés par Cozic sont porteurs de sens : ailes et griffes d'oiseaux de proie pour la sculpture *Mâle*, l'oiseau signifiant le lien entre le ciel et la terre, le haut et le bas; la pierre, symbole de liberté pour la sculpture *Femelle*. Une portion de cercle, tracé sur une partie de *Petit zigoto*, apparaît comme un vestige d'un temps indéterminé, une sensation d'inconnu, une intuition.

Dans ce même espace, où l'aléatoire et le défini se côtoient, l'oeuvre intitulée *Mikado* devient un reflet des préoccupations de Cozic pour le ludique, le sériel... Des bâtons de bois sont posés par terre, pêle-mêle, à la manière du jeu d'adresse du même nom. Sur chacun d'eux, l'artiste est intervenu en



peignant diverses combinaisons de couleurs primaires : jaune, rouge, bleu. À proximité, un autre bâton, peint dans une succession de bandes blanches et noires, agit, dirait-on, à titre d'observateur privilégié. Spontanément, l'enchevêtrement fait penser à un chaos. Mais ce chaos n'est qu'apparent, il masque une structure combinatoire, une série de possibilités, une structure et une logique mathématiques. Comme dans le jeu du mikado, version japonaise du jonchet, à nous de prélever un à un les signes, les liens qui sont en quelque sorte proposés.

Une rétrospective

Ce sont des liens similaires, cette fois dans un ensemble d'oeuvres s'échelonnant sur plus de deux décennies, que présentait l'exposition *Espaces ininterrompus* au Centre Saidye Bronfman. L'événement a permis de dresser un certain bilan de l'oeuvre de Cozic des années soixante-huit à nos jours. Qu'en est-il exactement de Cozic? Sur le mode de l'entretien, et à travers un survol de sa production antérieure, Cozic se définit :

ANDRÉ LAVALLÉE : *Rétrospectivement, associez-vous votre travail des années soixante-dix à un mouve-*

ment précis?

Cozic : Notre travail n'a jamais vraiment été associé à d'autres, mais l'on peut dire qu'il était influencé par les problématiques de l'époque. De ce fait, il est certain que l'on rejoignait ce que d'autres ont fait aussi... Ces années-là ont surtout été marquées par l'apparition du minimalisme, et je crois que certaines de nos oeuvres tiennent de cela... *Krakos*, par exemple, fait état d'une recherche qui entend exprimer beaucoup avec très peu, qui exige d'être plus rigoureux, plus restreint. Lorsqu'on essaie de comprendre des séries comme *Surfactentes* ou *Surface v/s Cylinder*, on y perçoit une sorte d'immense fou rire, dans le sens où la matière, par son aspect baroque, la peluche notamment, vient apparemment contredire la rigueur de l'oeuvre. Une façon pour nous d'échapper au cadre étroit dans lequel on cherchait à nous enfermer. Mais il y avait là, assurément, une proposition de type minimal... Puis nous avons enchaîné avec des oeuvres plus drues, plus

toffues, pour ensuite revenir au minimalisme avec les *Ground Plages*... Un effet de va-et-vient, de balancier, récurrent dans notre production. Après avoir travaillé sur des objets très chargés, nous en prélevons, extrayons des choses qui nous amènent à la série suivante, souvent beaucoup plus dépouillée. Une sorte de prolongement, mais articulé différemment... Nous avons toujours eu ce souci du contact avec la nature. Et nous vivons dans notre travail, à l'instar de ce qui se passe dans la nature, des périodes cycliques : à des moments de disette succèdent des cycles d'abondance et de profusion.

Dans vos oeuvres, les matériaux de prime abord nous éloignent de

Une ambitieuse sélection

À la suite de l'un de mes articles qui les avait touchés, les artistes Yvon et Monic Cozic m'avaient approchée pour réaliser leur exposition au Musée régional de Rimouski. Quelle aventure! J'arrivais au moment où un premier projet, puis un second, avaient été avancés! Et aucun ne me satisfaisait! Leur première idée avait été de présenter un ensemble d'oeuvres d'époques différentes, un choix qui me semblait trop dissonant; le second, plusieurs travaux d'une même série, me semblait trop homogène. J'ai réconcilié ces désirs contradictoires à travers une solution ambitieuse, celle du choix rétrospectif où étaient couplés des éléments qui reconstituaient des amorces de séries, et où les valeurs formelles et colorées se répondaient à travers chacune des oeuvres, assurant ainsi l'harmonie des éléments hétérogènes. Je tenais à voir toutes leurs oeuvres: la collaboration des artistes a été admirable.

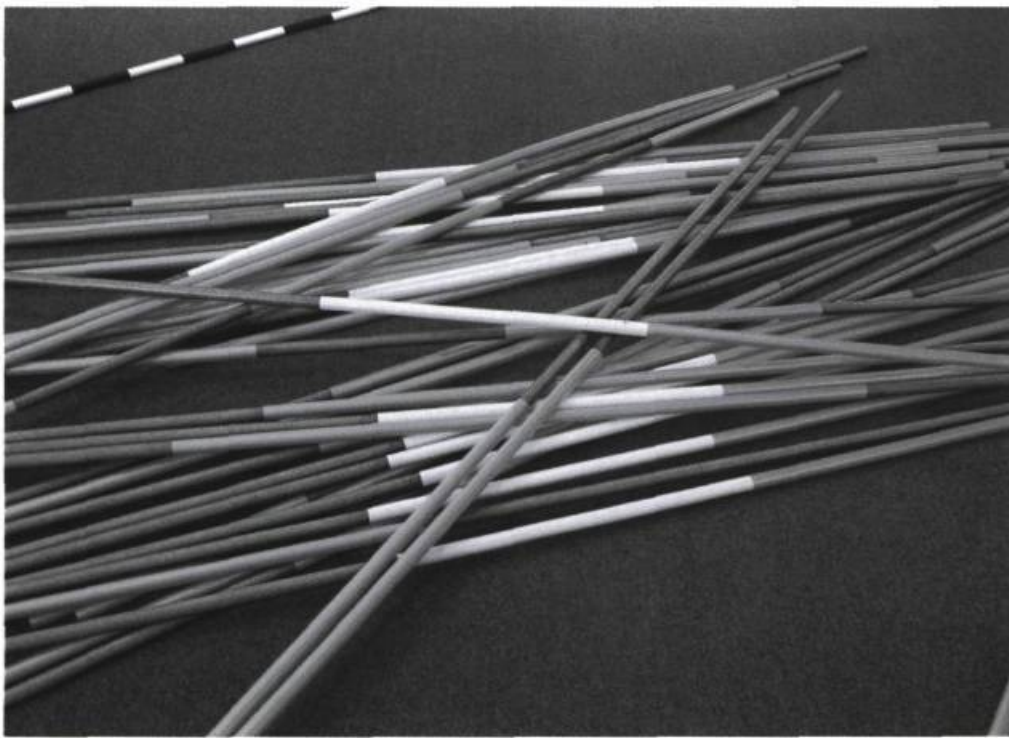
L'exposition a été conçue comme une mise en scène. Ainsi, le grand cercle d'Angleterre, placé debout en diagonale au milieu de l'entrée, entraînait les spectateurs dans un espace ponctué par les installations au sol et structuré d'un mur à l'autre par les *Surfaces/Cylindres* et les *Ptéryx*, auxquels faisaient écho le très imposant *Chasch* et la *Surface-Centre* dont la problématique exigeait l'occupation entière du mur. Soutenues par une dominante de vert, les oeuvres déployaient leurs étincelles de couleurs et de textures inattendues, offrant un regard neuf sur une carrière prolifique.

J'ai délibérément écarté certaines oeuvres, comme le travail sur les *Cocottes* en papier, trop connu et les *Peaux-Skins* qui avaient fait l'objet d'une exposition récente à la galerie Graff. Mais j'ai par contre ressuscité une action de la Société Protectrice du Noble Végétal, *Vêtir ceux qui sont nus*, habillant un arbre d'une riche peluche rouge vif, saluant l'engagement des Cozic face aux problèmes écologiques dès les années 70.

Toute l'exposition repose sur des choix personnels, auxquels les artistes ont agréé avec beaucoup d'enthousiasme. Si je devais faire mon autocritique, je crois que le concept même de l'exposition, celui des choix rétrospectifs comportant des lacunes avouées, était téméraire. Malgré la qualité figurative de certains matériaux comme les plumes, j'ai insisté davantage sur l'aspect fondamentalement abstrait de l'oeuvre. Misant sur la séduction de la couleur et sur un accrochage qui transformait la quinzaine de pièces en un immense "espace ininterrompu", j'ai cru que la déconstruction formelle, qui est au centre de ce travail qui est un paradoxe vivant, à cheval entre la sculpture et la peinture, entre le rituel et le jeu, le sacré et le profane, se lirait avec bonheur.

Agir en tant que "commissaire" invité pour un centre d'exposition, c'est un titre qui cache une réalité assez pénible au Canada. Les organismes subventionnaires encouragent la création, mais très peu la diffusion. Les cachets sont minimes (souvent à peine plus élevés que les droits d'exposition accordés aux artistes) et comprennent à la fois la sélection des oeuvres, la recherche et la rédaction du texte du catalogue, le design de l'exposition, la supervision de son accrochage, etc. En vérité, les conservateurs et les critiques d'art indépendants vivent une situation si difficile qu'ils sont en train, littéralement, de disparaître.

Claire Gravel



l'élément naturel. Pourtant votre discours, lui, s'y rapproche. Quel lien entretenez-vous avec la nature?

L'aspect important, c'est celui de la transformation. Qu'on le veuille ou non, nous sommes amenés à modifier quelque chose. Aussitôt que l'on porte une réflexion, il s'ensuit une transformation de la nature. Au départ, il y a ce qui est offert par la nature ou dans le commerce, ce côté pur; ensuite survient l'étape où l'on intervient, l'étape de la transformation. Je crois que toutes nos pièces sont ainsi conçues. Dans les divers *Surface v/s Cylinder*, par exemple, le carré est demeuré tel que proposé dans le commerce, d'une largeur standard. Par contre, intervient le cylindre, le jeu qui s'installe entre les deux formes. Un choix formel très précis qui est l'aboutissement d'une intervention, d'une démarche intellectuelle.

Il y a ce thème de l'éphémère...

C'est la réflexion du temps qui passe, la réflexion même de la vie. Toute notre existence est un problème de temps, de temps et d'es-

pace. Un questionnement qui est pour nous une source de préoccupations et d'intérêts, de fascination également. Un questionnement que l'humain soulève depuis toujours et qu'il ne réussira jamais à résoudre. On pourra régler des quantités de problèmes, mesurer le temps de plus en plus précisément, jamais on ne parviendra à avoir le contrôle sur le temps et l'espace. On aura beau aborder l'espace de multiples façons, que ce soit par le biais de la science ou le biais de l'art, l'espace/temps restera une dimension qui nous échappe. Ce n'est pas une dimension des hommes, mais bien la dimension des dieux. Si nous maîtrisons cela, nous serions des dieux, nous serions une notion. Si tant est qu'il y a une notion de dieu, elle est là : posséder le contrôle sur l'espace et le temps... Et cela, bien sûr, est insaisissable. Il est possible de forger des notions, de philosopher là-dessus; on peut croire, avec une nouvelle technique, procéder une découverte importante, toujours on sera embusqué, pris au tournant de l'espace et du temps. Toujours surgiront un début et une fin.

Est-ce pour cette raison, dans cet esprit temporel, que vous travaillez avec la série?

Ce qui importe dans le processus sériel, ce n'est pas de débiter mais bien de savoir quand l'arrêter. Et certes, c'est là une façon d'exercer une emprise sur une portion du temps, un fragment d'espace. De décider que telle série ne comportera que sept moments, sept définitions, tandis qu'une autre en révélera vingt ou cinquante. Tout dépend comment le temps, comment cette angoisse du temps est apaisée par la facture de l'oeuvre, par le faire. Il ne s'agit pas, dans le travail sériel, d'exploiter la multiplication. Plutôt, c'est la multiplication qui explique. Le geste qui est posé dans l'atelier, le geste dit créateur, est une acte très "exorciseur", il calme quelque chose. Personnellement, du moins, nous lui attribuons une grande importance, c'est notre façon de dépasser le temps, l'espace, l'angoisse peut-être. Et par la série, on parvient à calmer ces choses-là.

Dans la série, il y a comme un acte méditatif?

Tout à fait, et c'est ce qui rend ce travail si passionnant. Un aspect que beaucoup de gens ont constaté en voyant l'exposition *Espaces ininterrompus*. Si l'on observe avec attention, on découvre que chaque série existe de façon embryonnaire dans les séries précédentes, c'est-à-dire qu'il y a vraiment un facteur d'évolution. Et puis les oeuvres se développent, à la fois dans une continuité et dans une forme de stabilité, tout comme cela se retrouve dans la nature. Il y a ces grands axes que la nature se donne, difficiles à définir vraiment mais bien réels, et puis il y a toute la fantaisie aléatoire, combinatoire, là même où réside le merveilleux...

Ces changements que vous avez amenés au niveau de la perception sont-ils maintenant des acquis?

Dans l'art en général, je ne le crois pas, tandis que ce l'est pour ce qui est de notre travail. Du moins, les gens qui nous ont suivi depuis quelques années font-ils ce rapprochement, comme un élément connu, un souvenir qu'ils ont enregistré. En ce sens-là, ce serait vain de notre part d'en encore de le

répéter. Par ailleurs, généralement, on considère toujours qu'il existe des matériaux privilégiés, des matériaux qui font plus "artistiques", plus oeuvre d'art. Habiller un arbre, comme nous l'avons fait, constitue un geste éphémère. Mais laver des surfaces, comme celle des oeuvres en peluche, les amènera à durer aussi longtemps qu'un bronze! C'est un jeu, un sourire, l'un de nos fous rires!

Et ce fou rire d'antan, est-il encore présent aujourd'hui?

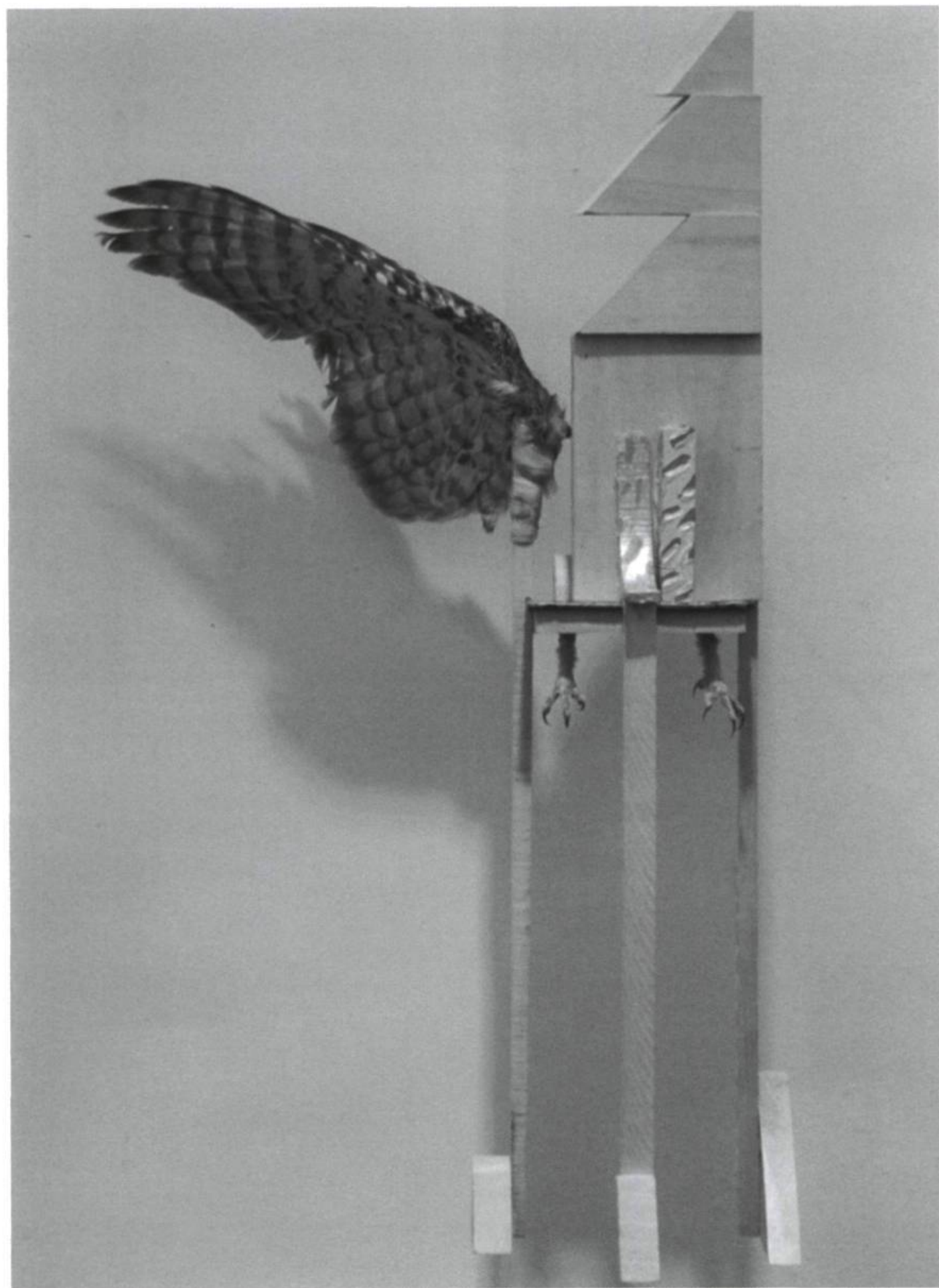
On rit différemment en 1991 qu'on ne le faisait en 1960. Nous-mêmes, nous ne nous esclaffons pas de la même manière, mais le fou rire est encore là. Une oeuvre comme *Chasch*, par exemple, constitue presque un objet de culte qui fait référence à des objets fétiches, ce qui est très sérieux. Mais à y regarder de plus près, le bambou, les cônes, ce sont des "trucs" en métal dont on se sert pour les... plans de tomates! Voilà où se situe le fou rire!... Au départ, cela n'est pas apparent puisque nous utilisons des objets vendus dans le commerce et leur faisons dire autre chose. Mais l'objet initial est là, que le spectateur le reconnaisse ou non.

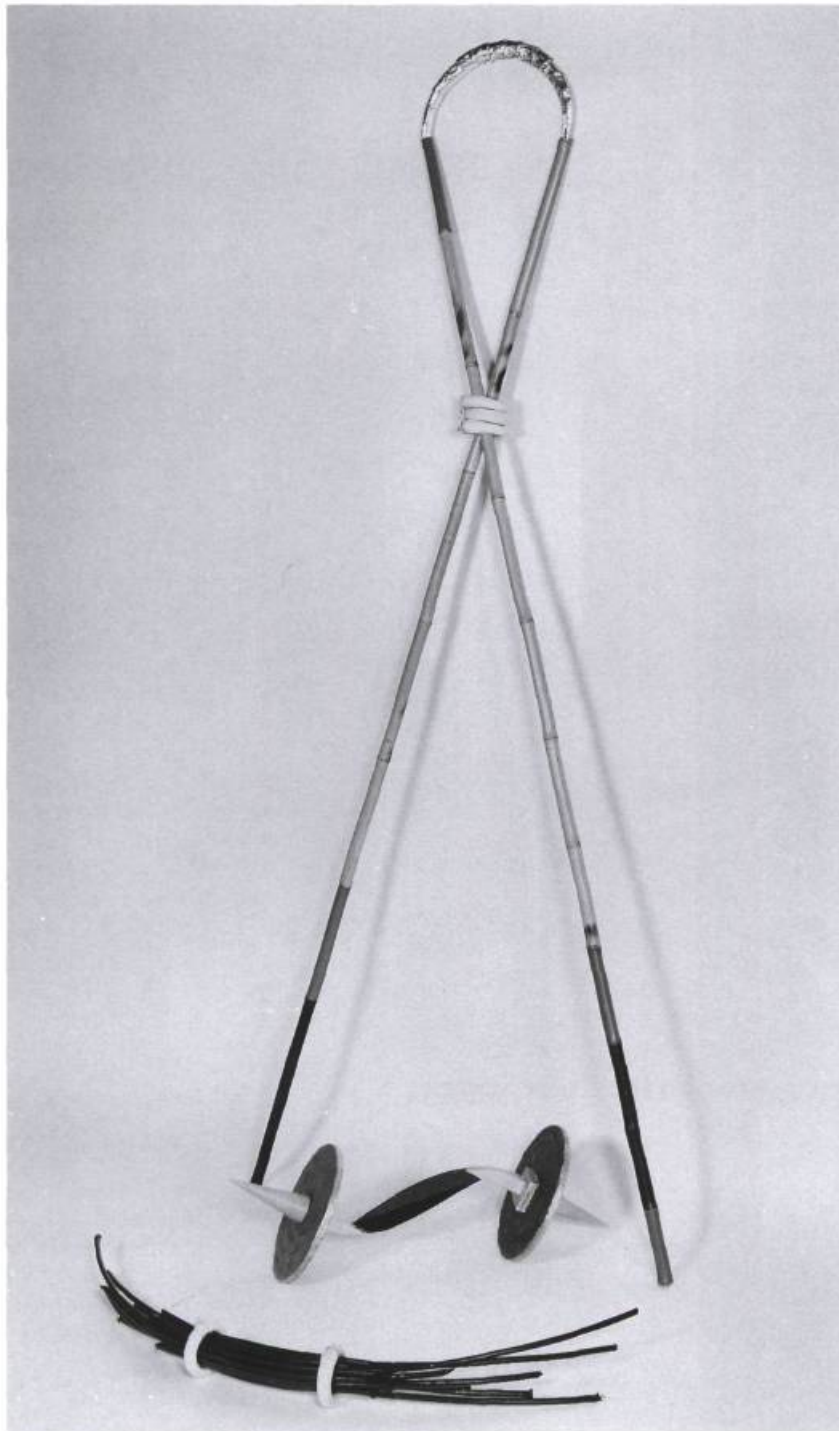
*Si l'on se rapporte aux années soixante-dix à quatre-vingt, comment s'est fait le passage à des oeuvres comme les *Ground Pliages* et la série des *Ptéryx*?*

Dans les années soixante, nous avons produit des pièces qui étaient beaucoup plus objets que peintures. Les *Ptéryx* marquent un retour au besoin d'appliquer de la couleur, de composer avec elle, au lieu de n'utiliser que celle du matériau comme dans les objets précédents. Ils ont cette ambiguïté de ne pas être de la peinture et pas nécessairement de la sculpture, plutôt des formes en suspension visuelle et qui ont besoin d'un mur pour exprimer cette suspension. Les *Ptéryx* sont nés des *Ground Pliages*. En effet, au moment de déplier le papier, des dessins apparaissaient qui nous servaient de structure que nous montions à l'aide de baguettes de bois, don-

Cozic, *Mikado*, 1991. Bois peint. 41 unités de 2,4 m. Photo : Daniel Roussel, Centre de Documentation Yvan Boulerice.

Cozic, *Mâle*, 1991. Matériaux divers. Approx. 1 m x 75 x 30 cm. Photo : Daniel Roussel, Centre de Documentation Yvan Boulerice.





nant naissance au squelette du pliage. Nous faisons un peu le jeu de l'archéologue avec ces squelettes de pliage. Et à l'instar de l'archéologue qui découvre un squelette et imagine la présence des muscles, des membranes, nous habillions les structures avec des pa-

Cozic, *Le voyage*, 1991. Bois, bambou, os, aluminium. 224 x 107 x 122 cm. Photo : Daniel Roussel, Centre de Documentation Yvan Boulerice. Courtoisie de la Galerie Graff.

piers, des membranes de papier, qui nécessitaient de la couleur.

Est-ce important, cet aspect archéologie, même si, dans un sens, il se situe dans un temps non défini?

Pour nous, il s'agit d'une "fausse" archéologie, d'une archéologie à rebours qui vient du futur et non du passé. C'est comme s'en aller vers quelque chose, plutôt que de venir de quelque chose. Dans les *Ptéryx*, les propositions restent toujours inachevées. Certains espaces entre les vecteurs sont remplis, tandis que d'autres sont laissés vides; et le spectateur s'interroge sur ces interruptions. L'objet reste indéfini, il semble interrompu...

Parfois vos titres sont purement descriptifs, à

d'autres moments ils sont plus poétiques. Quelle importance accordez-vous à l'écrit?

Les titres sont souvent des modes de perception. Par exemple, dans la série des objets à toucher et à manipuler, il importait que les titres soient sans ambiguïté. Nous voulions vraiment que les gens caressent les objets afin de rechercher ce que nous proposons. Le titre devenait donc un mode d'emploi, tandis que dans les œuvres récentes comme *Objects in the mirror are closer than they appear*, les titres renvoient à des souvenirs personnels. Des souvenirs qui proviennent de la littérature dite consacrée, celle des livres, ou encore d'une littérature usuelle. Ce titre-là en particulier, parle d'un temps qui s'est déroulé, d'autant plus qu'il identifiait la toute dernière œuvre que nous avons réalisée dans le temps. En outre, il formulait une sorte de conclusion à l'exposition en disant : tous les objets que vous avez vus, qui sont datés, sont en réalité beaucoup plus près qu'il ne semble. Le titre dès lors chapeautait l'œuvre, en même temps qu'il constituait un regard malicieux sur tous les objets présentés. *Angleterre*, par exemple, qui date de 1968, de plus de vingt ans donc, pourrait paraître très lointaine. En fait non, puisque l'on retrouve une forme similaire dans une pièce plus récente de 1989, intitulée *C.O.Z.I.C.* Dans d'autres cas, les titres sont plus poétiques, plus sonores. Ils sont là pour le plaisir d'entendre et de dire ce mot-là. Ce mot, ensuite, se concrétise, il est exprimé formellement par l'objet.

S'il fallait vous situer en rapport à votre travail antérieur, comme dans un constat provisoire, que verriez-vous?

Il y a quelques années, certains matériaux étaient employés de façon spécifique, mais avec moins de détachement, de quiétude, plus d'angoisse, voire avec une certaine forme d'agressivité peut-être. Ces matériaux, nous pouvons les réutiliser aujourd'hui, et leur amalgame est désormais paisible, serein... L'allure extérieure change, se modifie, mais notre émerveillement, notre attitude face aux matériaux, face à l'œuvre demeure. Maintenant, le jeu s'agrandit ainsi que les pièces du jeu. De plus en plus, tout le jeu est en mouvement, ce qui nous donne plus de liberté [...] Aussi, il est apparu un être qui est en fin de compte *Cozic*. Nous avons créé "quelqu'un" en plus de créer des œuvres. Ce travail des œuvres a mis en place un être qui assume à lui seul toutes ces choses, et c'est *Cozic*. Ce que les gens ignorent, et le fait deviendra de plus en plus évident, c'est que nous allons vers une élimination progressive et totale de Monic et de Yvon dans l'œuvre d'art et cela, pour laisser surgir un être, un personnage qui en est la synthèse. La chose peut en étonner plusieurs puisque, en Occident du moins, nous vivons une époque d'individualisme artistique exacerbé. Nous au contraire, en plus de réaliser une œuvre palpable, la sculpture, la manipulation de l'espace et de la couleur, nous réalisons un être qui est *Cozic*. Voilà ce dont nous sommes davantage conscients maintenant. Il n'est ni féminin, ni masculin, il n'est pas deux personnes, mais unifié en *Cozic*. Et *Cozic* est très, très libre, de plus en plus présent et existant. ♦