

Kosso Eloul Now!

Jean-Loup Bourget

Number 67, Summer 1972

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/57905ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bourget, J.-L. (1972). Kosso Eloul : now! *Vie des arts*, (67), 48–50.

JEAN-LOUP BOURGET

Kosso Eloul

Now!

1. Kosso ELOUL

Now

Acier, terre, motte de gazon, contre-plaqué et peinture jaune, réalisée pour le Fanshawe College, London, Ontario, en novembre 1971. 28 pi. sur 166 sur 50; lame de bois, 45 pieds.

Art qui fait intrusion dans l'espace, la sculpture a de quoi rendre perplexe, car les principes en sont moins assurés que ceux de la peinture. La peinture, étant à deux dimensions, joue sur l'illusion d'une troisième dimension, elle pose un espace qui lui est propre et qui est séparé de l'espace *réel* par la forme géométrique du tableau sinon par le cadre doré. Elle implique la présence d'un spectateur qui lui fait face et qui, de toute façon, est porteur d'une troisième dimension psycholo-

giquement (il donne un *sens à la* peinture) aussi bien que spatialement.

La sculpture n'est pas seulement à trois dimensions, elle se situe dans un espace qui est simultanément imaginaire et réel, puisqu'il est aussi celui où nous nous mouvons. Dès lors, n'est pas indifférent que la plupart des sculptures de Kosso affectent des formes géométriques apparemment simples et pures, quoique souvent subtiles, ni qu'elles semblent jeter un défi à la pesanteur, deux qualités qui renforcent



l'impression qu'on a affaire à un univers spatial autonome. Sur la façade de JDS Investments (1111 Finch Avenue West, à Toronto), un parallélépipède projette un angle de 45 degrés par rapport à la verticale et n'est suspendu à la façade que par sa plus petite et mince arête. À l'extérieur de la Galerie Dunkelman (Prince Arthur Avenue, à Toronto), un trapézoïdre semble arrêté par miracle sur la pente glissante d'un autre trapézoïdre; à l'intérieur de la Galerie, on peut voir quelques modèles réduits de sculptures de Kosso, qui donnent une idée de leur géométrie paradoxale sinon, bien sûr, de l'effet qualitativement différent que produisent leurs dimensions monumentales dans un environnement de plein air.

De plus, dans la mesure où la sculpture appartient à notre espace quotidien, souvent nous n'y prêtons qu'une attention distraite, parce que notre esprit n'est pas prêt à trouver une *oeuvre d'art* dans la rue. L'expérience est facile à faire: bien des gens avouent n'avoir jamais remarqué telle sculpture qui se trouve devant le bâtiment où ils se rendent chaque jour. Or, non seulement Kosso doit résoudre ce problème au même titre que la plupart des sculpteurs, mais en outre il ne lui cherche pas d'échappatoire, puisque, comme il me l'a confié, il n'éprouve guère d'attraction pour les oeuvres d'art qu'on enfouit dans les tiroirs ou les intérieurs privés. Pour lui, l'art en général, mais notamment la sculpture, est une expérience sociale qui doit se dérouler sur la place publique et faire partie de la vie quotidienne de la Cité.

La réponse de Kosso à ce nouveau défi, qu'il ne se contente pas d'accepter mais qu'il s'impose en quelque sorte à lui-même, consiste à jouer chaque fois qu'il le peut sur un élément de surprise. Si la sculpture est placée dans un lieu évident, tout le monde la verra, s'y habituera; personne ne la

remarquera en tant que sculpture: ainsi, au sommet d'une colline. Au contraire, si elle est située dans le creux, ceux qui arrivent au sommet auront la surprise de la découvrir. Il convient d'autre part que l'aspect de la sculpture paraisse se modifier au fur et à mesure de l'approche des spectateurs, ce qui est une modulation de la réponse au problème.

Même à London (Ontario), où se dresse la plus récente sculpture de Kosso, qui est aussi sans conteste une de ses oeuvres les plus accomplies, le terrain plat semble rendre tout effet de surprise impossible, et cependant un effet de ce genre est présent. En effet, comme l'explique Kosso, les automobilistes qui se dirigent vers l'aéroport n'enregistrent l'image de cette sculpture inhabituelle qu'après un certain délai, un temps de latence, et, surpris, la regardent après l'avoir vue. Ici, l'important est donc qu'en ayant réalisé une sculpture qui ne se donne pas comme telle, qu'aucune convention apprise ne désigne à l'attention comme *objet d'art*, Kosso a justement permis qu'on la voie comme telle, avec la fraîcheur d'un regard d'abord incrédule. C'est donc à une rééducation de notre sensibilité engourdie que nous sommes conviés.

Autre caractère de la sculpture traditionnelle, surtout si elle se trouve dans une galerie: à moins qu'elle ne soit bas-relief, elle détermine une distance un peu semblable à celle que crée le tableau; André Pieyre de Mandiargues comparait la statue à un serpent qui fascine et autour duquel le spectateur décrit un cercle à distance respectueuse. Mais la sculpture de Kosso déjoue aussi cette expectation, au moins en partie, puisque dans son cas il est souvent possible de se trouver entouré par la sculpture: c'est celle-ci, plutôt que le public, qui devient environnement. Témoin les deux parallélépipèdes accolés et penchés de Greenwin Place (141 Davisville Avenue, à Toronto):

on s'aperçoit en en faisant le tour que la surface d'acier devant laquelle on se trouve est toujours mate et n'inclut donc pas le spectateur dans un rapport frontal comme la peinture, tandis que la surface latérale reflète les immeubles environnants. Par suite, le spectateur est comme entouré par la sculpture, les immeubles qui servent de toile de fond devenant implicitement projection de la sculpture.

D'autre part, les sculptures *monumentales* ou *environnementales* de Kosso ont ainsi le loisir d'ajouter à l'effet de surprise initial les bénéfices d'une grande diversité de points de vue sur les aspects de la sculpture. Ceci est particulièrement sensible à London. D'abord, on est en fait invité à se trouver sur la sculpture sinon à l'intérieur de celle-ci, une sorte d'allée de gravier blanc, comme celle d'un jardin japonais, permettant d'en gravir le tertre. De plus, la même pièce de bois se présente sous trois aspects complètement différents (au moins), selon le point de vue du spectateur. Vue de biais, elle semble une sorte de rame, étroite à la base qui sort du sol et qui va s'élargissant. Au contraire, vue de face, elle est telle une flèche, plus large à la base et se terminant en pointe acérée. Une troisième vue est la vue d'ensemble où la forme de la lame de bois est moins importante que sa relation au tertre d'où elle surgit. Il s'agit donc d'une série de métamorphoses, puisqu'il est possible d'imaginer d'autres étapes intermédiaires, mais qui toujours se suffiront à elles-mêmes. La sculpture apparaît alors comme environnement dans la mesure où elle est la somme des différents points de vue qu'on peut avoir sur elle, et dont chacun est autonome: une série d'aspects somme toute centrifuges (d'où l'intérêt d'une sculpture parfaitement non figurative, qui permet une plus grande liberté dans ce genre d'associations).

Chaque *vue* séparée entretient donc

des rapports privilégiés avec l'espace auquel elle s'ouvre. La sculpture de Kosso à London se définit d'abord par deux éléments: la terre et l'air (le ciel). De là sa composition: le tertre, c'est bien sûr la terre; il est recouvert de gazon et par là lié à l'espace qui l'entoure, où l'on a également semé de l'herbe, mais moins serrée. Le tertre constitue donc, par sa composition (terre tassée) comme par son revêtement, une sorte de densification de l'élément terrestre.

La pièce de bois au contraire est dirigée vers le ciel, vers le large pourrait-on dire, car Kosso délibérément ne l'a pas orientée vers les bâtiments de Fanshawe College, mais vers le ciel libre. Non qu'il y ait rupture entre l'élément terrestre, *chthonien*, et l'élément céleste — mais passage naturel par le biais de la rampe, rampe de lancement, allée de gravier, jetée . . . , dont l'angle par rapport à l'horizontale du sol voit son amplitude multipliée mais non contredite par la lame de bois. Le jour de décembre où nous avons vu cette sculpture, elle se détachait sur le fond de nuages d'un ciel tourmenté, et, tandis que le vent se donnait libre cours sur la plaine, elle oscillait légèrement.

Si terre et ciel sont les éléments principaux, l'eau et le feu ne sont d'ailleurs nullement absents. Une grande variété de métaphores marines se présente spontanément à l'esprit — le bois de la lame est du contre-plaqué qu'on utilise pour les bateaux, la face latérale a la forme d'une rame, l'allée est une jetée qui mène vers le *grand large* de l'air comme d'autres jetées vers celui de la mer. L'ensemble du tertre et de la pièce de bois qui oscille dans le vent fait songer à un navire gréé sur la mer de la plaine; on pense aussi à un beau-pré. Des photos de la sculpture lors de sa construction en octobre 1971 révèlent une carcasse semblable à la quille d'un navire. Enfin, le poids du béton qui, enfoui dans le tertre, maintient la lame de bois en place, fait de cette sculpture un iceberg dont on devine la présence, qui se continue invisible sous la ligne de flottaison.

Quant au feu, sa présence est implicite dans d'autres métaphores liées à l'air, flèche d'or, flamme ascendante. On se rappellera que Kosso est l'auteur de sculptures intitulées *The Eternal Flame* (La Flamme éternelle, à Jérusalem) ou *Silent Thunder* (Foudre silencieuse, à Palm Beach). La couleur

jaune vif dont sont peintes la lame de bois et la bordure de l'allée est une couleur « humaine, non naturelle, » comme le dit Kosso, celle d'un signal qui tranche donc sur les autres éléments comme un feu prométhéen. Quand la neige recouvre la plaine, la sculpture *émerge* tel un grand corps humain.

C'est en effet un des aspects fondamentaux de cette sculpture de plein air, qu'elle vit au rythme des saisons. Elle s'intitule de manière significative *Now* (Maintenant), et, telle l'aiguille d'un cadran solaire gigantesque, ne marque que l'heure présente. Si les matériaux en sont le bois et une allée de gravier plutôt que l'acier et une allée cimentée, c'est sans doute qu'il était plus facile à Fanshawe College de dégrader un minime budget annuel pour son entretien plutôt que de payer une somme initiale beaucoup plus élevée; mais la conséquence en est que la sculpture, devant être partiellement rénovée d'année en année, sera davantage pareille à un organisme vivant, répondra mieux à son titre comme à sa fonction.

En conclusion, il me semble que s'imposent quelques remarques sur les rapports qu'entretiennent les sculptures de Kosso avec les peintures de sa femme, la Québécoise Rita Letendre. La ressemblance formelle est évidente entre les rayons qu'ils jettent l'un et l'autre (car la sculpture de London est aussi un grand rayon de soleil paradoxalement jailli des entrailles de la terre); à celle-ci s'ajoute le même goût chez Rita Letendre de transformer la peinture en un véritable environnement (je pense notamment à sa peinture murale pour Berkshire House, 411 Duplex Avenue, à Toronto, qui porte justement le même titre que la sculpture de Kosso à London: *Now*) et aussi de faire participer à la fête de sa peinture « les changements de la lumière naturelle, celle des heures et des saisons, » par exemple sur le haut mur de Neill-Wycik College (Gerrard Street, Toronto). Rita Letendre et Kosso ont enfin en commun, je l'imagine, le processus créateur à la maturation lente qui éclate soudain avec l'évidence de la simplicité, d'une simplicité qui n'est pas appauvrissement, mais qui s'enrichit au contraire de ses propres refus, de la simplicité de l'iceberg riche de son indicible et de son invisible. ■

2. Kosso ELOUL
Kobar, 1969-1971.
Acier inoxydable; 68 pi. ½ sur 106 sur 16.

3. Kosso ELOUL
Zéro-G., 1967-1971.
Acier inoxydable; 68 pi. ½ sur 106 sur 16.

4. Kosso ELOUL
Barsi, 1969-1971.
Acier inoxydable; 45 pi. ½ sur 58 sur 42.

