

## Cozic La forme duale comme processus artistique

Jocelyne Connolly

---

Number 46, Winter 1998

Duo en art [deuxième partie]  
Duo in Art [part two]

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9551ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

### ISSN

0821-9222 (print)  
1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this article

Connolly, J. (1998). Cozic : la forme duale comme processus artistique. *Espace Sculpture*, (46), 22–24.

# La forme duale

## COZIC

COMME PROCESSUS  
ARTISTIQUE

JOCELYNE CONNOLLY

Le processus cognitif étant une fonction individuelle, tel que tout acte individuel, des artistes choisissent de le doter, pour certaines composantes, d'une forme collective. Ces associations regroupent le plus souvent un petit nombre de personnes, et selon la discussion de ce dossier, on a affaire à des duos — en art visuel.

notre propos portera sur le cas Cozic. Cette signature est la dénomination choisie par Monic Brassard et Yvon Cozic. Elle doit être comprise en tant que concept et être hybride, c'est-à-dire en tant qu'entité née d'une relation entre deux artistes. C'est dans le cadre de cette relation que se situe Cozic. Sachons de plus que cette relation est née, entre autres, de la notion la plus importante afin d'en déterminer la cause : une attitude. Cette dernière est inhérente au processus artistique qui caractérise Cozic, mais également bon nombre d'artistes contemporains. Il nous semble utile de mentionner que le duo Cozic est corrélativement doté d'une union de vie. Situation tout de même signifiante : le travail de l'artiste contemporain comprend souvent l'investissement de sa personne. Or, ces deux types de relations coexistent chez ce duo.

### Le duo : une attitude

L'intitulé « La forme duale comme processus artistique » pose la notion de duo, chez Cozic, en tant que concept esthétique — l'attitude formelle. Cette entrée oriente notre commentaire. Le contexte formel et institutionnel de la période de l'amorce de la pratique duale cozicienne est ici pris en compte afin de commenter le phénomène de l'attitude associative de deux artistes ayant eu, avant 1967, une pratique individuelle. L'année 1967 se pose comme celle de l'amorce de l'attitude duale, chez Cozic. Le contexte entourant la fin des années soixante importe donc et est pris en compte. Si le phénomène se produit en début de carrière, il se trouve jusqu'à maintenant opérationnel.

### Un contexte incitatif

La fin des années soixante, au Québec, est marquée par la fin, également, de la période de la Révolution tranquille. Ce contexte revêt d'ailleurs une dimension internationale alors que « les sociétés occidentales vivent à l'heure du réformisme social et politique, de l'interventionnisme de l'État, [et] de la propriété économique... »<sup>1</sup>. Au Québec, notamment, l'idée clé est celle du « rattrapage ».<sup>2</sup> Tel que dans les autres sociétés du monde, la jeunesse québécoise issue du phénomène démographique appelé *baby boom* atteint le jeune âge adulte, se trouve en pleine ébullition d'orientation sociale, culturelle et professionnelle et, par conséquent, ponctue sa présence par une volonté non seulement d'affirmation, mais de transformation dans tous les secteurs. Aux États-Unis, ces jeunes adultes « s'oppose[nt] à la guerre du Vietnam aux cris de « Peace and Love » », la France connaît « ses journées de mai 1968 », la Chine déclenche la « Révolution culturelle » et, au Québec, sur le plan général de l'éducation, « la jeunesse québécoise anime la contestation étudiante de l'automne 1968 »<sup>3</sup>. Dans le champ des arts visuels, des bouleversements notables se produisent, particulièrement entre 1965 et 1968 », écrit Michel Roy, par l'action des « étudiants des écoles d'art, et plus particulièrement ceux de l'École des beaux-arts de Montréal ». Ils revendiquent des transformations touchant l'enseignement traditionnel qui y est offert, afin de modifier le rôle de l'artiste dans la société<sup>4</sup>. Dans la pratique quotidienne, les tendances artistiques en place s'en trouvent bousculées<sup>5</sup>. Marcel Saint-Pierre



rend compte de l'attitude des artistes en arts visuels dans son texte *Les arts en spectacle*<sup>6</sup>. Il y montre le passage des artistes de cette époque vers la « création multidisciplinaire » comme « instrument de réalisation d'une certaine utopie sociale »<sup>7</sup> et il soulève l'idée de valorisation, simultanément, de la « création collective ». C'est dans ce contexte québécois que se forme le duo Cozic.

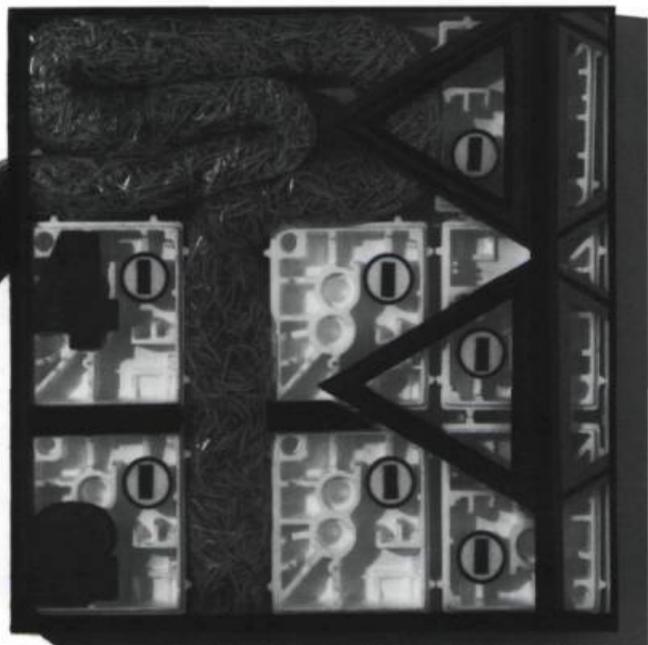
En Europe, en 1969, a lieu une importante exposition en art le plus actuel de ce temps. Organisée par Harald Szeemann à la Kunsthalle de Berne, en Suisse, *Quand les attitudes deviennent forme, Œuvres — concepts — processus — situations — informations*, grâce à la vigilance du conservateur (également directeur de la Kunsthalle), réunit les travaux d'une cinquantaine d'artistes de la jeune génération

Cozic, *Carle à linge*, 1971. Intervention Banderolles, Biennale des jeunes, Parc de Vincennes, Paris. Papier de soie, corde de nylon, épingles à linge. Photo : Jean-Marie Delavalle.

de l'époque — américains en plus grand nombre et européens — issus des mouvements artistiques nés sur ces deux continents, à la fin des années cinquante et au cours des années soixante. Ces mouvements tentent de lier l'art et le réel (pop art), l'art et l'industrie (art minimal), l'art et la priorité du concept (art conceptuel), l'art et la nature (land art), l'art et les matériaux naturels (arte povera) et l'art, le hasard et l'éphémérité (anti-forme, aux États-Unis). Ces courants (fort succinctement définis ici) privilégient l'attitude de

Ce détour historique par l'exposition de Berne et les nouveaux concepts qu'elle met en vue, en 1969, nous situe au moment où, à cause de traits d'attitude de l'artiste face à son travail, l'œuvre, moins autonome, selon Szeemann, fera « éclater le « triangle » traditionnel de l'art : « atelier-galerie-musée »<sup>9</sup> pour plutôt inscrire dans l'œuvre « l'activité de l'être humain, de l'artiste »<sup>10</sup>. Il précise que « c'est la première fois que l'attitude intrinsèque de l'artiste est présentée et de façon aussi précise, comme une œuvre »<sup>11</sup>. Cela dit, c'est

faire, l'association des savoirs, pensées, techniques et matériaux propres à chacun d'eux se posera comme moyen — *esthétique*. Du coup, l'investissement dual adopte un statut formel. Sans le geste de fusion, l'expansion tant matérielle que conceptuelle ne serait pas advenue dans le schème produit depuis 1967. Le travail du duo prend donc la forme du relief mural. S'il dérive de la peinture — jusqu'en 1967, la pratique d'Yvon Cozic est picturale — même si la cimaise tient encore lieu de support, le duo adopte



Cozic, *L'Échappé Bêle*, 1967 (un élément d'*Environnement blanc*, 1968). Relief. Bois, carton, mousse de polystyrène, polyéthylène, acrylique, plexiglas. 122 x 122 x 15,2 cm. Photo : Guy L'Heureux. Courtoisie de Plein sud, centre d'exposition et d'animation en art actuel à Longueuil.

Cozic, *Environnement blanc*, 1968 (vue partielle). Installation, École d'architecture de Montréal. Photo : Robert Binette.

l'artiste et son concept plutôt que l'objet produit et son opacité formelle. Plusieurs artistes de cette exposition, alors en début de pratique, dont le travail sera cité, jusqu'à maintenant, comme référence au modèle, par exemple les recherches de Carl Andre, Joseph Beuys, Daniel Buren, Hans Haacke, Michael Heizer, Sol LeWitt, Richard Long, Robert Morris, Claes Oldenbourg, Dennis Oppenheim, Richard Serra, Laurence Weiner et de tant d'autres.

L'exposition *Quand les attitudes deviennent forme*, le discours de son concepteur Harald Szeemann et des commentateurs de l'art (entre 1969 et 1996) font de cet événement une référence concernant les nouveaux rapports artiste-conservateur-musée-visitateur. L'art qu'elle montre contient le discours de son exposition, forme que Jean-Marc Poinsoit définira par le concept d'« art exposé »<sup>8</sup>. Un discours annonçant que la nouvelle forme ne peut exister sans les circonstances de sa mise en exposition, peut être commandée par un conservateur de musée et installée en collaboration avec ce dernier, et sous-tend la participation active du visiteur afin de la rendre effective. Ces paramètres et leur mise en place contribuent à définir les notions d'installation et d'in situ.

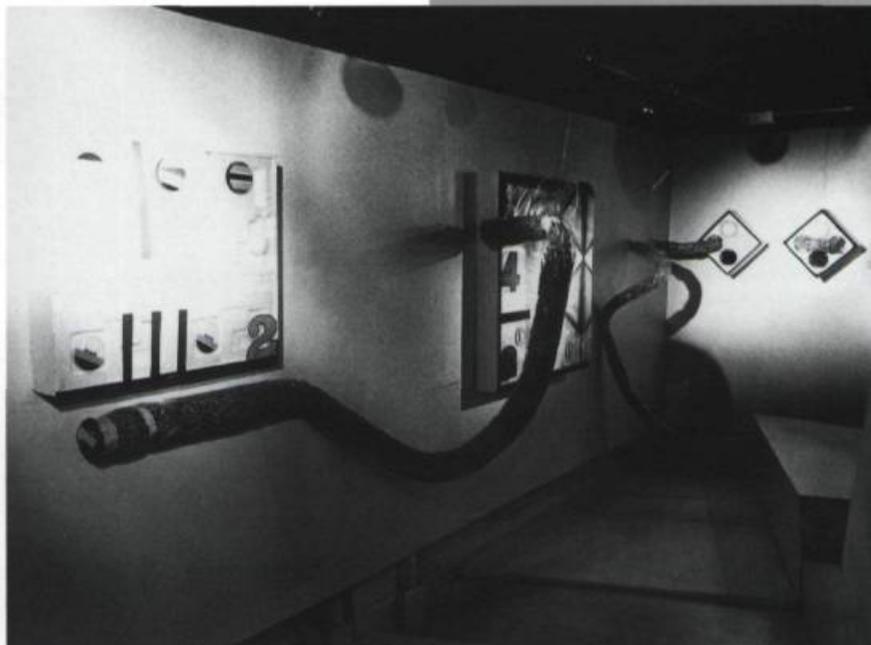
dans ce contexte international conceptuel que Monic Brassard et Yvon Cozic décident que le processus de production de leur travail, au lieu de porter la marque de l'individualité, porterait celle de l'hybridité de pensées, de gestes et de techniques. Le duo, portant désormais la signature Cozic, naît à une époque, tel que souligné plus haut, où les divers mouvements nommés, se succèdent et souvent interagissent. Hybridité d'individus afin d'opérer en duo, hybridité de courants et, en outre, interdisciplinarité. Les conditions sont donc en place afin que l'orientation disciplinaire de Cozic se modifie, de la gravure et de la peinture, au relief, à la sculpture, à l'installation et aux interventions dans la nature. Certes, le contexte conceptuel international soutient cette transformation dans leur pratique, mais ce contexte inclut la volonté de ces deux artistes de déborder le caractère individuel de la création artistique pour assembler aussi, pensées, gestes et techniques.

#### Cozic : l'hybridité comme attitude-clé

Ainsi, en 1967, ces deux artistes décident que, désormais, leur travail occupera l'espace différemment et que, pour ce

l'idée de boîte dont la surface, transparente, laisse voir des éléments/objets provenant de la sphère industrielle et du quotidien. Des moules de mousse servant à protéger les objets du commerce dans le transport sont assemblés sur un support de bois, joutés à un boudin dont l'enveloppe de plastique transparent (polyéthylène, matériau de construction) renferme des milliers de petites nouilles de polystyrène (matériau de protection des objets pendant le transport). D'autres matériaux industriels tels que le ruban adhésif, des couvercles de résine de synthèse, etc., sont insérés dans cette construction. L'élément/boudin s'échappe de ce relief, parcourt l'espace du lieu d'exposition et prend appui à proximité d'autres reliefs muraux. L'objet plus haut décrit, portant le titre actuel *L'Échappée Bêle*<sup>12</sup>, constitue un élément parmi d'autres éléments/reliefs, tous liés par les formes/boudins, celles-là s'insérant dans l'architecture du lieu et des éléments construits afin de former un espace de déambulation pour les visiteurs à travers ce dispositif — *Environnement blanc*, 1967-1968. Une installation<sup>13</sup>.

Ces opérations amorcent la pratique duale de Cozic : « Le désir de la troisième dimension est apparu et, pour formaliser ce



travail, Monic avait la capacité de manipuler l'espace, de l'englober, de le structurer. Cela a amené une collaboration en duo et, bien sûr, par la suite, la collaboration a évolué, car beaucoup d'autres actions sont survenues — la découverte des matériaux par exemple —, amenées par elle et par moi et ainsi de suite<sup>14</sup>. Les actions futures aboutiront à des dispositifs soit de reliefs prenant appui sur le mur (fréquemment des éléments s'échappent de ces reliefs pour s'engager dans l'espace ou sur des éléments de l'architecture de l'espace), soit de sculptures, soit d'installations. En outre, beaucoup de ces dispositifs, dans les années soixante et soixante-dix, seront dotés d'une fonction incitative au contact corporel avec le visiteur, ce dernier étant invité à toucher, caresser, déplacer, s'enrouler à des œuvres, les humer, etc. *Complexe mammaire* s'avère un bel exemple. Les interventions duales se poursuivent donc depuis 1967 pour chacune des œuvres produites. En effectuant un saut temporel, citons l'exemple de *Mikado*, 1991, qui rappelle un jeu japonais. Toutefois, ce qu'il importe de souligner ici est la nécessité de l'investissement non seulement de la part conceptuelle duale de l'œuvre, mais également la nécessité de l'investissement dual du corps et de sa présence aux visiteurs afin que l'œuvre ait lieu : le mot d'ordre est qu'au moment de l'ouverture de l'exposition dans laquelle *Mikado* s'insère, le duo Cozic laisse tomber et prendre place sur l'espace du sol l'ensemble d'éléments/bâtons retenus par l'action corporelle du duo. Ce sont le concept, le geste corporel, le visiteur, le lieu d'accueil et l'attitude qui font l'œuvre. Il est indiqué de se reporter à nouveau à l'exposition de Berne de 1969, alors que Szeemann déclare : « Ces « formes » ne sont nées d'aucune opinion artistique préconçue mais bien de l'expérience du processus artistique. Celle-ci dicte aussi le choix du matériau et la forme de l'œuvre en tant que prolongement du geste. Que le geste soit privé ou expansif, intime ou public, le processus reste toujours essentiel, il est tout à la fois « signature et style ». Ainsi la signification de cet art réside dans le fait que toute une génération d'artistes entreprend de laisser devenir « forme », dans son processus spontané, la « nature de l'art et de l'artiste »<sup>15</sup>.

La fin des années soixante, internationalement, se montre propice à l'association duale comme création d'une forme (le duo) qui stimule l'innovation sur le plan de l'investissement de la personne — cette forme étant le résultat du passage de l'individu au désir de la perte de cette individualité afin d'hybrider l'auteur, en même temps que s'hybrident disciplines, matériaux et techniques. Il y aurait, nous



Cozic, *Complexe mammaire*, 1970. Installation, Plein sud, centre d'exposition et d'animation en art actuel à Longueuil. Vinyle et métal, deux tubes de métal, 3,1 m long; deux sacs de vinyle, 1,3 m haut; trois tubes de vinyle, 13,7 m long; un tube de vinyle, 10,5 m long. Collection : Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. Photo : Guy L'Heureux. Courtoisie de Plein sud, centre d'exposition et d'animation en art actuel à Longueuil.

semble-t-il, concordance entre temps, propulsion à l'éclatement de la structure atelier-galerie-musée-visiteur, tendances interdisciplinaires et décision de nier l'autonomie de l'artiste pour la formation d'un tiers concepteur — né du métissage. L'hybridité en art comprendrait, vue ainsi, l'hybridité tant corporelle que conceptuelle. Le duo Cozic s'inscrit dans ce schème, attitude encore opérationnelle dans le champ esthétique, à la fin des années quatre-vingt-dix. ■

#### NOTES :

1. Paul-André Linteau, René Durocher, Jean-Claude Robert, François Ricard, *Histoire du Québec contemporain. Le Québec depuis 1930*, Montréal, Boréal, 1986, p. 394.
2. *Ibid.*
3. *Ibid.*, p. 397.
4. Michel Roy, « Artiste et société : professionnalisation ou action politique », in Francine Couture (dir.), *Les arts visuels au Québec dans les années soixante, L'éclatement du modernisme*, Montréal, VLB Éditeur, Coll. Études québécoises, 1997, p. 359.
5. *Ibid.*
6. Marcel Saint-Pierre, « Les arts en spectacle », in *Ibid.*, p. 15-144.
7. *Ibid.*, p. 134.
8. Jean-Marc Poinsot, « La transformation du musée à l'ère de l'art exposé », *Traverses*, n° 36, janvier 1986, p. 42-49.
9. Harald Szeemann, *Écrire les expositions*, Bruxelles, La lettre volée, Coll. Le couloir parallèle, 1996, p. 24.
10. *Ibid.*, p. 25.
11. *Ibid.*
12. Les premières installations portent la marque de l'éphémérité. Cette notion s'estompe par la suite et, de plus, maintenant, des éléments de l'œuvre installative sont conservés et bifurquent vers le phénomène de la pièce autonome.
13. Nous nous permettons de nous référer, pour la

partie descriptive de *L'Échappée Bêle*, à Jocelyne Connolly, *Cozic : architecturer l'informe, Fragments rétrospectifs 1967-1998*, Plein sud, centre d'exposition et d'animation en art actuel à Longueuil, du 20 août au 27 septembre 1998, p. 10-12.

14. Yvon Cozic, entretien avec Jocelyne Connolly, 1998-02-01.

15. Szeemann, *Écrire...*, p. 25-26.

**Cozic. This signature is the designation chosen by Monic Brassard and Yvan Cozic, and should be understood as the entity representing the relationship of these two artists. The most important determining notion is that of Attitude. Also, it is useful to consider that the duo Cozic are closely related by their union in life. The formal and institutional contexts of the period that the dual Cozic practice began are accounted for here, and comments are made on the phenomenon of the associative attitude of these two artists who had individual art practices before 1967. For Cozic, the year 1967 marks the beginning of this dual attitude. Internationally, the end of the sixties was a fertile time for dual association, for the creation of a form (the duo) which would stimulate innovation — this form being the result of the passage from being an individual to the desire to lose one's individuality in order to make the creator a hybrid, and at the same time making a hybrid of disciplines, materials and techniques. There would be, it seems, a concordance with the times, a propensity to break the structures of the studio — gallery — museum — visitor, a tendency toward interdisciplinarity, and the decision to deny the autonomy of the artist in order to form a third creator — born of a hybrid. Hybridism in art would be — as seen here — as much corporal as conceptual. The duo Cozic is inscribed in this scheme or attitude still operating in the field of aesthetics at the end of the nineties.**