

Exposition Dine, Oldenburg, Segal. Art Gallery of Ontario, Toronto

André Vigeant

Numéro 47, été 1967

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/58306ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Vigeant, A. (1967). Exposition Dine, Oldenburg, Segal. Art Gallery of Ontario, Toronto. *Vie des arts*, (47), 26–29.



Exposition

DINE

OLDENBURG

SEGAL

par André Vigeant

Art Gallery of Ontario, Toronto

Brydon Smith, conservateur de l'art moderne à l'Art Gallery of Ontario, a organisé l'exposition Dine, Oldenburg, Segal. Il a rassemblé soixante peintures, dessins et sculptures des trois artistes. D'abord montrées à Toronto à la mi-janvier, les œuvres furent ensuite exposées à l'Albright-Knox Art Gallery de Buffalo. Cette manifestation, ainsi que l'acquisition du *Giant Hamburger* de Claes Oldenburg par l'Art Gallery of Ontario, suscita de vives critiques contre M. Smith et l'Art Gallery.

Malgré le courage et la clairvoyance de certains — mais rares — muséologues, l'éducation visuelle et le développement de la sensibilité dans les musées au niveau des arts plastiques du XX^e siècle est au point zéro. Pendant les années de l'expressionnisme et du géométrisme abstraits, le public recherchait dans les formes, les surfaces et les textures, des éléments reconnaissables. On lui sert maintenant les formes qui l'entourent et . . .

Dine, Oldenburg et Segal recréent un monde à partir de personnes et d'objets familiers. Ils le font avec perspicacité, sensibilité et humour, humour bien étranger au sarcasme facile des comédiens socio-politiques de la T.V. américaine. Il faut connaître le contexte social des Etats-Unis d'Amérique dans lequel ces œuvres sont exécutées. Le *pop art* est particulier à cette culture et ne se comprend que par elle: il en est un commentaire. Mais le souci premier de ces artistes se manifeste dans la forme et l'expression. Car il s'agit bien d'expressionnisme.

Tous trois partent de choses courantes, en changeant l'aspect ou le respect; ils ne se contentent pas de choisir un sujet et de laisser des moyens mécaniques de reproduction produire des images nouvelles comme le font Warhol et Lichtenstein. Tous trois sont passés de la peinture à la sculpture; l'addition d'une troisième dimension permet au spectateur d'éprouver la sensation du milieu et à l'artiste d'évoluer dans un espace.

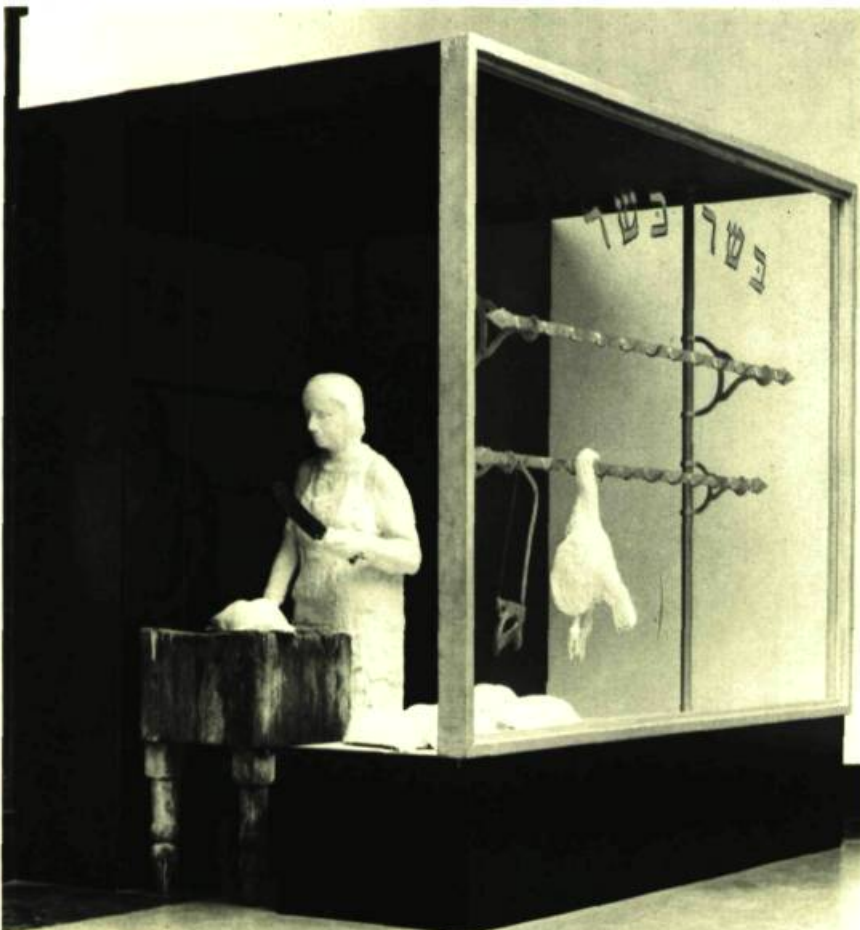
Leurs œuvres font appel, mais souvent à notre insu, à une connaissance profonde, psychologique. La réaction qui s'ensuit, l'affrontement entre ces images subconscientes et les images offertes par les artistes, est surprenante et très révélatrice. Les artistes se fient à une connaissance profondément ancrée des correspondances entre certaines images archétypes et l'idée de survie et de perpétuité. Le spectateur peut être amusé s'il possède le sens de l'humour et la maturité de rire de lui-même; ou choqué s'il n'a pu se libérer des complexes que lui a donnés l'éducation traditionnelle — tabous sexuels, etc. —; et surtout, il peut accepter l'œuvre sur le plan esthétique.

Jim Dine est un technicien hors pair. Son dessin dans *The Chrome Lite*, *The Silver-point Jacket* est d'une perfection insupportable. Par l'application de la peinture, l'emploi de la couleur, la disposition des formes, il veut épater pour rendre difficile le rapport entre l'œuvre et le spectateur.

Page ci-contre: Jim Dine. *Autoportrait double en rouge*, 1964. Huile sur toile et collage. 84" x 120" (213,35 x 304,8 cm) Collection Mme Phyllis Lambert.

Ci-dessous, à gauche: George Segal. *L'échoppe de boucher*. Plâtre, bois, vinyl, métal, plexiglas. H.: 94". L.: 99 1/4". P.: 48". Figure: 62" (238,75 — 252 — 121,95 — 157,5 cm) Art Gallery of Ontario.

Ci-dessous, à droite: Claes Oldenburg. *Presse-fruits fantôme*, 1965. Liquitex, toile, bois, kapok. 19" x 18" x 16" (48,25 x 45,75 x 40,65 cm). Collection M. et Mme Roger Davidson.





Mais c'est au-delà de cette surface que nous retrouvons les réactions de l'artiste devant ce monde qui ne se secoue pas de la léthargie dans laquelle l'ont plongé les techniques à répétition — publicité, numérotage, routines automatisées —, qui ne s'exprime pas malgré de pressants besoins de le faire et finalement perd ce besoin. Ce phénomène se passe inconsciemment autant que consciemment. Cette dualité, l'artiste nous l'offre visuellement: deux palettes dans *In My Cincinnati Studio*, deux robes de chambre dans *Double Red Self Portrait (The Green Lines)*, deux bras dans *Double Right Handed Doorway*. Ecran de fumée, car nous pouvons penser que tout se situe strictement sur le plan de l'image.

Dine ne ménage pas les allusions directes à la sexualité: dans *Green Suit*, des lambeaux de pantalon sont noués ensemble et forment sans équivoque l'organe mâle. Ses œuvres sont toujours très sensuelles; elles flattent la vue par la technique et invitent au toucher. L'artiste insiste sur l'expression ouverte et franche et condamne le chuchotement malsain.

Claes Oldenburg arrête son choix sur des objets, presse-fruits, baignoire, moteur, auxquels il infuse une vie par l'usage de matériaux, toile, papier, vinyle, qui permettent des formes flasques; ou il se sert de bois qui, par sa rigidité, confère à ses pièces une finalité pontificale. La mollesse des formes de *Model (Ghost) Juicit (Silex Juicit)* se retrouve dans d'autres œuvres et rappelle à notre esprit des formes sexuelles.

Les psychologues nous disent que certains vieillards craignent de se baigner, non par manque d'hygiène mais parce que le bain leur rappelle la forme d'un cercueil. En regardant *Ghost Tub (Canvas)*, l'aspect enveloppant et étouffant des formes données par la toile fait remonter en surface cette angoisse subconsciente. Et celui en vinyle alors, ce matériau lustré, propre et si stérile!

Dans *Outlet With Plug*, en bois, l'artiste crée dans notre esprit, par le changement de l'échelle, d'un côté l'image de l'homme géant nécessaire pour rétablir l'équilibre que nous connaissons et de l'autre l'insignifiance de l'homme placé vis-à-vis d'un objet usuel grandi hors de toutes proportions. Symbolique de l'importance démesurée de l'objet dans notre vie. Annonceur peut-être de la grande panne d'électricité de 1965, surtout si nous nous souvenons qu'à cette occasion le taux de criminalité, besoin contre nature et de surface, n'augmenta pas alors que, neuf mois plus tard, le taux des naissances monta en flèche de 250 p. c. Privé de la télévision, objet accapareur par excellence, l'homme revient à des besoins naturels et profonds.

George Segal crée un monde inquiétant, qui pourrait peupler la nécrosphère. Ses personnages sont des enveloppes sans vie qui semblent même privées de la structure squelettique qui les ramènerait à notre "sphère". Entourées d'objets d'utilisation courante, ces créatures nous font ressentir le besoin de distinguer entre le monde du réel et celui de l'imaginaire. Elles soulignent que la frontière entre ces deux domaines est tellement floue que l'on peut prendre l'un pour l'autre. Cette constatation requiert du spectateur une personnalité où le développement de la sensibilité équivaut à celui de l'intelligence et où la sécurité de marcher sur du terrain connu n'est pas essentielle. Il doit être à l'aise sans le secours de valeurs sûres.

Chez Segal la dimension temps se développe à même le manque de certitude sur le plan réel-irréel. Mais pas un temps mesurable: ou bien infini ou bien inexistant. Segal établit un principe de dualité, non pas de contradiction.

Segal place ses personnages dans des attitudes que nous avons déjà adoptées, dans des circonstances que nous avons déjà vécues; l'identification de soi à ces sculptures-moulages est inévitable. Nous nous sommes tous lavés les pieds dans un lavabo; les amoureux du *Couple at the Stairs* et le boucher du *Butcher Shop* nous sont familiers. Mais de nous voir dans ce monde qui n'est pas le nôtre ou qui n'en est peut-être même pas un, force à un état d'introspection, de réflexion, de prise de conscience de soi, et finalement d'affirmation; nous pouvons vivre dans ce monde comme des automates ou profiter de la vie.

Il est essentiel que le spectateur soit disposé non seulement à regarder l'œuvre *pop* mais surtout à établir avec elle un rapport, un échange. C'est une question de confiance, en soi tout autant qu'en l'œuvre et en l'artiste. L'artiste n'est plus seulement le témoin de son temps; il est plus, il fait plus. Il est le metteur en scène d'une création bien vivante où le spectateur improvise. Le *pop art* de ces artistes, qui est non seulement ancré dans la vie mais n'existe que par elle, ne mérite pas l'indifférence ou la dérision que le public et certains critiques dignes descendants des Paul de Saint-Victor et Jules Clarétie lui réservent. L'école américaine *pop* se taille une place de première importance dans l'histoire de l'art à cause de son côté positif et affirmatif, qui n'a rien de l'antiart de dada, négateur et destructif. Même si des éléments identiques se retrouvent, dans le *pop art* et le dadaïsme, la pelle du *In Advance of the Broken Arm* de Duchamp et de *Shovel* de Jim Dine, l'objet usuel est traité de façon bien différente.

À la question: "Miroir, miroir, dis-moi . . .", les œuvres-miroirs de Dine, Oldenburg et Segal réfléchissent une image qu'il faut accepter.

Page ci-contre: Jim Dine. *Portail à motif de doubles mains droites*, 1965. Fonte d'aluminium. 88 1/2" x 35 1/2" x 10" (224,8 x 90,2 x 25,4 cm). Sidney Janis Gallery.

Ci-dessous: George Segal. *Couple à l'escalier*, 1964. Plâtre et procédés divers. 120" x 104" (304,8 x 264,15 cm). Sidney Janis Gallery.

