

Les Levine

Joanna Marsden Woods

Number 56, Fall 1969

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/58143ac>

[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

Marsden Woods, J. (1969). Les Levine. *Vie des arts*, (56), 40–43.



THE PROCESS OF ELIMINATION NEW YORK 1969



Cet article traite de deux œuvres de Les Levine, dont l'une, *Choc électrique*, sera exposée à la VIe Biennale des Jeunes au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, pendant le mois d'octobre 1969.

LE CANADA A LA BIENNALE DE PARIS

LES LEVINE

par Joanna Marsden Woods

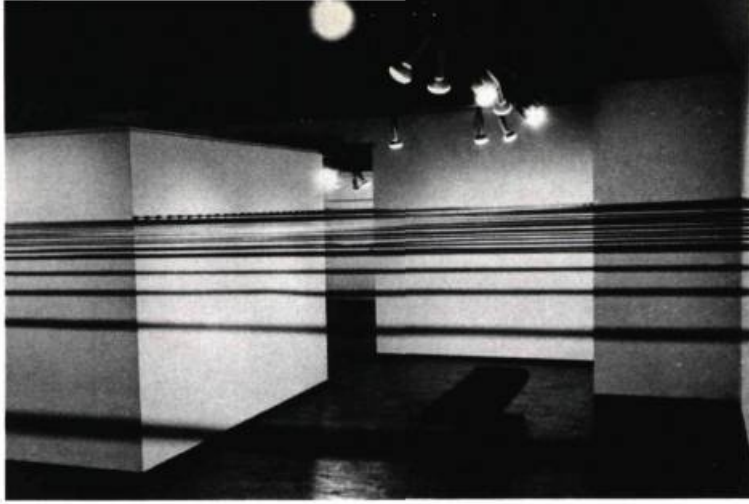
Processus d'élimination a déjà été exposé à l'Art Gallery de Glendon College, York University, en 1968, et à New-York, en février 1969, sur un terrain vague le long de la rue Wooster, entre les 3e et 4e rues, et consiste en 300 pièces de plastique blanc courbé jetées et dispersées pêle-mêle par terre. Chaque jour, pendant 30 jours, 10 pièces sont enlevées, jusqu'au moment où, à la fin du mois, l'œuvre est totalement disparue et le terrain nu. Les pièces de plastique, jetées sur les déchets, les feuilles mortes et toutes les saletés ordinaires d'un terrain vague abandonné, apparaissent comme des feuilles de journal qui seraient jetées là, et sont exposées au hasard et aux éléments tout autant que les rebuts qui se trouvent déjà sur le terrain. Le vent les déplace ici et là et les regroupe; quelques-unes se serrent contre les autres, quelques autres s'envolent complètement du terrain, et l'œuvre change sans cesse sous nos yeux. L'artiste accepte le hasard comme une partie du processus qui détermine les formes vues par le spectateur. C'est une œuvre sans idée de forme orthodoxe préconçue, sans structure interne déterminée. Il y a une poésie inattendue dans les déplacements et les formations imprévues de ces objets artificiels, qui retournent à la nature et sont assujettis aux lois de la physique. En effet, l'œuvre fait appel au paysage monochromatique canadien, vu d'avion en hiver, mais les couleurs sont interverties; le fond blanc de la neige est remplacé, dans *Processus*, par le brun-gris du terrain. Par son *Processus*, Levine ne cherche pas à interpréter la réalité dans le sens traditionnel, c'est-à-dire en imposant l'ordre de son imagination propre. Au lieu d'imposer la forme à la matière ou de façonner cette matière, il nous fait observer les formes qui s'y trouvent déjà. Il laisse les choses telles qu'elles sont. La condition arbitraire du terrain, Levine l'accepte pour ce qu'elle vaut en elle-même; il nous offre l'environnement quotidien comme une partie de la réalité, comme un fragment de la vie que nous menons. C'est du *litter art*, l'art des rebuts.

Les plastiques sont un prolongement logique des *disposables*, l'art à jeter (!), créés en styrène, matière dont on se sert d'habitude

pour les emballages et que l'on jette après usage. Une des idées centrales de Levine, c'est que nous ne devons plus considérer l'œuvre d'art comme un objet de valeur. Avec *Processus*, il s'éloigne encore plus de la conception orthodoxe de l'objet précieux, en créant une œuvre qui, avant même d'être vue, a déjà été jetée, cette fois par l'artiste lui-même plutôt que par le collectionneur. Pour Levine, le caractère de l'art à jeter la met au service de l'homme. Dès que l'homme a, sur le plan social, la permission de détruire, il est affranchi de l'entretien et de la protection de l'œuvre. Levine prétend que l'accumulation est une activité constipante; l'idée qu'il y a de la sécurité dans la possession est fautive.

Choc électrique n'est pas une œuvre moins statique. L'art ici est devenu quelque chose de tout à fait transitoire. Si on peut dire que *Processus* est toujours un art à contempler, même si ce que le spectateur contemple diminue constamment et change chaque fois qu'il le regarde, la présence matérielle, l'aspect visuel de *Choc*, est la partie la moins intéressante de l'œuvre. La sculpture, qui a déjà été présentée à la Douglas Gallery de Vancouver en 1968, consiste en une grille de fils électriques suspendus à 6 pieds de hauteur, dans une salle de 100 pieds carrés, fils qui donnent un léger choc quand on les touche. Ces fils, chargés de vibrations électriques, avec tous les rappels d'un camp de concentration, créent une sensation de claustrophobie et transforment un espace quelconque en une espèce de cage.

"Ce que je cherche, dit Levine, c'est une réaction physique, non pas une préoccupation visuelle." (?) *Choc* illustre la thèse de McLuhan que la culture de l'œil est tombée en désuétude et que le monde d'aujourd'hui exige une réaction du système nerveux central. Le spectateur est invité à se soumettre à l'œuvre, à pénétrer dans une situation esthétique, sans une première référence au visuel, pour éprouver une expérience tout à fait fugitive. Ce n'est pas une expérience de théâtre, une œuvre que le spectateur fait fonctionner à son gré, comme, par exemple, *Soundings* de Robert Rauschenberg, où le degré d'illumination est en relation directe avec la quantité et la qualité du bruit que le spectateur



ELECTRIC SHOCK. Douglas Gallery.

SLIPCOVER



fait autour d'elle. "Les gens seront l'œuvre d'art", a dit Levine en 1966⁽¹⁾, à propos de son environnement *Slipcover* mais *Slipcover* était aussi une expérience visuelle en elle-même. Les surfaces reluisantes et lumineuses, les lumières éclatantes projetées sur les côtés et le mouvement continu sous la propulsion du vent des éventails, le met en contraste avec la sévérité et la rigueur de *Choc*. Cette dernière œuvre se balance discrètement, suspendue dans l'espace entre le plafond et le spectateur, œuvre dont les qualités ne se révèlent qu'avec la présence du spectateur, avec son besoin de toucher et d'explorer, sa recherche de quelque chose de tangible et de corporel. On peut dire que l'œuvre n'existe pas avant d'être soumise aux visiteurs. Les gens ne sont pas seulement associés à la création, ils s'intègrent autant à la sculpture que les éléments à *Processus*. Levine a réussi à créer une œuvre qui dépend presque entièrement des spectateurs, de leurs formes et de leurs couleurs, de leur densité par rapport l'un à



l'autre, de leurs gestes imprévus.

Au fond, *Choc* est aussi exposé au hasard de déplacements arbitraires que l'est *Processus*—les gens remplacent les pièces en plastique. Les variations des mouvements et des regroupements des plastiques de même forme, grandeur et couleur sur un parterre accidenté, ressemblent aux mouvements et aux gestes spontanés des êtres humains, qui sont différenciés en grandeur, texture et couleur mais vus contre un fond, ou plutôt sous un plafond, créé d'éléments répétés et sériels. Soit sous les pieds, soit au-dessus de la tête, l'œuvre consiste, d'une part, en éléments rigides et identiques, où le manque de poids invite l'intervention du vent pour la composition de la sculpture, et, d'autre part, en éléments fixes et identiques, qui invitent l'intervention du spectateur comme composant essentiel de la sculpture.

Processus et *Choc* sont deux sculptures à grande échelle qui remplissent deux espaces donnés, un en plein air, l'autre à l'intérieur, sans supprimer la définition de ces espaces comme tels, sans en cacher les qualités quotidiennes. Levine ne voudrait pas que les œuvres détournent l'attention de l'environnement comme expérience en elle-même. Il n'y a pas de position avantageuse où le spectateur puisse se placer pour les voir. Une sculpture est normalement considérée comme un objet qui définit l'environnement et qui est choisie pour son aptitude à le définir. Pour Levine, c'est l'environnement qui définit ce qui est la sculpture. L'environnement n'est pas subordonné à l'œuvre; au lieu de s'imposer, l'œuvre s'adapte à l'espace donné. C'est une collaboration avec l'environnement. Séparée de l'environnement, l'œuvre n'existe pas physiquement. Les éléments, qui ne possèdent pas de sens par eux-mêmes, tirent leur valeur et leur intérêt du contexte donné. Il serait impossible de considérer un élément comme fragment d'une sculpture ancienne, comme une œuvre en elle-même.

Processus et *Choc* sont à la fois des œuvres à grande échelle et des œuvres portatives. Les deux sculptures sont transitoires et, par conséquent, sans permanence; elles se passent dans le temps. L'élément de temps revêt une importance primordiale. Puisqu'elles n'ont pas d'existence hors du temps, elles ne sont, ni l'une ni l'autre, des objets qu'on peut vendre ou acheter. Leur valeur durable est réduite à l'influence mentale qu'elles peuvent exiger. John Cage a écrit que "nous remplaçons la propriété par l'usage" (we are getting rid of ownership, substituting use)⁽²⁾, et les œuvres de Levine illustrent l'esthétique courante qui veut que l'artiste ne nous donne pas un objet unique, mais une certaine façon de voir, que l'art ne soit pas une chose, mais un événement, que le processus soit plus important que le résultat final.

Cependant, Levine n'insiste pas sur une participation consciente. "Ce que je veux créer, c'est quelque chose qui fait tellement corps avec l'environnement qu'il se dissout dans l'environnement, et n'existe pas comme un objet séparé."⁽³⁾ Ses œuvres nous rendent conscients de l'environnement total—celui qui est naturel et celui qui est créé par l'homme—et de ses possibilités esthétiques, qu'il s'agisse d'un paysage urbain créé par la négligence ou qu'il s'agisse du panorama technologique du XXe siècle, créé sciemment et délibérément par l'homme, en nous aidant à l'apercevoir avec des yeux plus ouverts et plus sensibles. "Je ne m'intéresse pas du tout aux illusions, je m'intéresse à la réalité."⁽⁴⁾ L'art de Levine nous donne la possibilité de nous rendre compte, avec une connaissance plus approfondie et plus personnelle, des qualités et des caractéristiques du monde que nous sommes en train de créer et de la vie que nous y menons, et par conséquent il répond au but de l'art énoncé par D. H. Lawrence, quand il disait que le fin de l'art est de révéler la relation entre l'homme et son univers ambiant, "at this living moment".

(1) Les *Disposables* ont déjà été exposés à Paris, sous le No 36 de l'exposition *Canada-Art d'aujourd'hui*, qui a eu lieu au Musée National d'Art Moderne, en janvier-février 1968.

(2) Cité dans l'article de Jay Jacobs, *More Les Art* gallery Mars 1968.

(3) Cité dans l'affiche-catalogue de l'exposition *Slipcover*, Art Gallery of Ontario, septembre-octobre 1966.

(4) John Cage, *A Year from Monday*, Wesleyan University Press, 1967.

(5) Voir 2 ci-dessus.

(6) Cité dans l'article d'Elayne Varian *Schemata 7*, paru dans *Minimal Art*, red. Gregory Battcock, New York, 1968.