

ETC



## Les phénoménimages de Paterson Ewen Biennale du dessin, de l'estampe et du papier du Québec

Jocelyne Lupien

Number 10, Winter 1989

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/36304ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

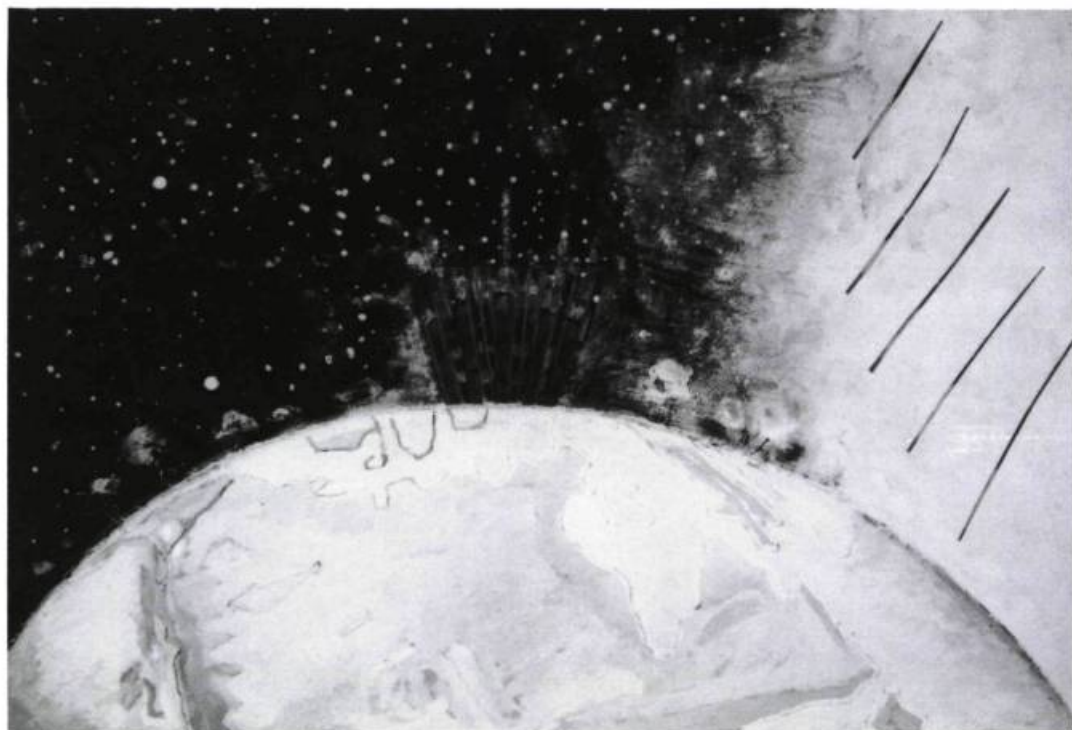
1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Lupien, J. (1989). Review of [Les phénoménimages de Paterson Ewen : biennale du dessin, de l'estampe et du papier du Québec]. *ETC*, (10), 36–38.

## *Les phénomènes images de Paterson Ewen Biennale du dessin, de l'estampe et du papier du Québec*



Paterson Ewen, *Northern Lights*, 1973. Acrylique et métal sur contre-plaqué travaillé à la gouge; 168 x 244 cm.  
Courtoisie Art Gallery of Ontario

***Phénomènes (peintures 1971-1987),  
Musée des beaux-arts de Montréal,  
du 6 octobre au 12 novembre 1989 —***

**L**es grands tableaux de Paterson Ewen sont à couper le souffle, tant à cause de la richesse de leur traitement que de la manière dont ils prennent appui sur une figuration schématique des phénomènes atmosphériques, climatiques et sidéraux. Ces tableaux réalisés entre 1971 et 1987 font la preuve que Paterson Ewen est un peintre important. Face à une telle production, il est difficile de prétendre que des mots peuvent contribuer à expliciter de manière sensible ce que le visuel a réussi à faire voir.

L'exposition *Phénomènes (peintures 1971-1987)* est en tournée à travers le Canada depuis janvier 1988 et le Musée des beaux-arts de Montréal reçoit à son tour cette mini rétrospective de l'œuvre de Paterson Ewen, conçue par le conservateur Philip Monk. D'abord un mot sur le corpus d'œuvres. On a beaucoup discuté sur la sélection et sur le texte d'analyse de

Monk au catalogue. On a reproché au conservateur entre autres d'avoir oblitéré une partie de l'œuvre de Ewen, notamment ses portraits et ses autoportraits, pour ne valoriser que ses paysages. Monk aurait donc effectué un premier grand découpage chronologique (1971-1987), puis, à l'intérieur de ce corpus, il aurait resserré la sélection en excluant tout ce qui n'avait pas de lien avec la thématique du paysage. Cette opération sémiotique est arbitraire, discutable, mais elle est aussi fort intéressante puisqu'elle donne une configuration cohérente et dense de la démarche de Ewen. Peut-on accuser le conservateur d'avoir effectué une lecture artificielle de l'œuvre parce qu'il exclut et choisit ? Le conservateur a deux alternatives : ou il prend toute l'œuvre d'une période donnée et justifie historiquement et chronologiquement son corpus ou, comme l'a fait Monk, il trie sur le volet à partir d'une problématique précise. Le genre ou le paradigme paysagiste a

donc ici servi de filtre pour retenir les œuvres qui partagent la même référence iconographique.

Si les toiles réunies forment un bloc paysagiste, il est toutefois évident qu'il ne s'agit là que d'un prétexte pour parler d'autre chose, pour discourir sur la peinture, pour remettre en question les moyens plastiques dont ce médium dispose. Cette dimension épistémologique est fulgurante dès lors qu'on se trouve physiquement confronté aux surfaces — les œuvres très texturées de Ewen supportent très mal la reproduction — qui ont plutôt à voir avec le bas-relief et la sculpture.

Au début des années 70, tout de suite après avoir quitté le Québec pour l'Ontario, las des pinceaux, Ewen se met à graver à la gouge de grands contre-plaques. Il troque les pinceaux pour des rouleaux encreurs qui, comme en gravure relief, lui permettront de donner une profondeur au plan pictural en laissant intouché ce qui est creux et en colorant ce qui n'a pas été attaqué par l'outil. Le résultat est à mi-chemin entre le pictural et le sculptural. Des surfaces rongées, grattées, battues, mouvementées, qui amalgament tous les matériaux imaginables : métal, clous, chanvre, clôture métallique, bois, acrylique.

Les œuvres tardives sont nettement plus exubérantes alors que dans les premiers paysages, les surfaces sont sans doute épargnées au profit de la figuration. Ainsi, *Northern Lights* et *Precipitation* de 1973 sont exemplaires du répertoire iconographique paysagiste couvert par cette exposition mais exemplaires aussi de la syntaxe du langage pictural de Paterson Ewen. *Northern Lights* est le seul tableau de cette série qui a pour origine une expérience vécue par l'artiste. Celui-ci traversant en raquette le Parc Algonquin vit une aurore boréale qu'il garda en mémoire de manière si prégnante que, de retour en atelier, il décida qu'elle lui servirait de thème. Les autres phénomènes décrits dans d'autres tableaux constituent plus des interprétations des effets de la pluie, de la neige, des tempêtes, que de scènes réelles. *Northern Lights* donne une image de la terre vue de l'espace, dont le Canada occuperait plus de la moitié de la superficie, et au-dessus de laquelle jaillit une aurore boréale métallique. Le phénomène se découpe sur un ciel sombre, étoilé, où chaque étoile est gravée en creux dans le panneau de contre-plaqué. À droite, une vive lumière éclaire la scène et met en évidence cinq fines bandes métalliques colorées façon aurore boréale, comme si Ewen avait voulu donner une charte des couleurs du tableau. *Northern Lights* appartient aux phénomènes intermédiaires, ni les plus près de nous, comme les orages qui se déroulent dans notre atmosphère, ni les plus lointains. Nous ne sommes pas dans une autre galaxie comme dans *Halley's Comet as Seen by Giotto* où Ewen cite non seulement un détail (la comète) de *L'Adoration des Mages* de Giotto, mais aussi le fameux «bleu» Giotto.

*Precipitation* est à l'image du phénomène de la pluie où les gouttes plus lourdes tombent verticalement, les moyennes un peu moins, alors que les petites sont balayées par le vent. Ce tableau est le dernier à avoir été réalisé à la verticale. Après lui, Ewen travaillera ses surfaces à l'horizontale (à la manière de Pollock). Son traitement témoigne d'une certaine retenue, l'accent étant mis ici sur le monochrome jaune appliqué inégalement au rouleau et la mise en évidence des nuages et des gouttes travaillées à la gouge.

D'autres tableaux superbes : dans la salle 3 de l'exposition, un immense soleil (très tantrique) voisine un *Day Moon* blafarde; un *Constellation Piece* qui, sans son titre et sans le voisinage des autres tableaux plus figuratifs, serait complètement abstrait; et finalement *Star Traces around Polaris* dont le traitement évoque ce jeu que nous faisons enfants et qui consistait à recouvrir d'une couche de couleur noire un dessin réalisé à la craie de cire que nous grattions ensuite juste pour le plaisir de faire émerger du noir des traces de lumières.

Les grands tableaux de Paterson Ewen sont puissants. Ils parviennent à communiquer le plaisir de peindre et montrent ce qu'il faut de tâtonnements et de recherche pour remettre en question cette fameuse fenêtre ouverte sur le monde.

...

**Biennale du dessin, de l'estampe  
et du papier du Québec 1989, Alma,  
du 9 juin au 27 août 1989 —**

La Biennale du dessin, de l'estampe et du papier 1989 est un événement avec lequel il nous faudra dorénavant compter. Forts du succès remporté, les organisateurs préparent déjà l'édition 1991... La dernière, tenue à Alma, regroupait 89 œuvres sélectionnées parmi 439 candidatures. Des artistes chevronnés et d'autres pratiquement inconnus se trouvaient ainsi réunis dans une vaste salle d'exposition spécialement aménagée à cet effet dans le Complexe Jacques-Gagnon, le cœur culturel de cette petite ville du Lac Saint-Jean. Il est clair que la ville d'Alma a décidé de conserver et d'exploiter en région un événement qui aurait certainement (tous en sont bien conscients là-bas) «marché» beaucoup plus fort en zone montréalaise compte tenu du bassin de population et du soutien gouvernemental qui, de modeste pour une activité en région éloignée, serait devenu automatiquement plus substantiel.

D'abord cette volonté de maintenir et de stimuler la vie culturelle en région, de décentraliser, de briser le monopole détenu par Montréal ou Québec, non pour rivaliser inutilement avec les métropoles, mais plutôt pour faire la preuve qu'il est rentable de multiplier les points de diffusion de l'art actuel hors des grands centres. Ce type d'événement est essentiel puisqu'il





Jean-Pierre Séguin, *Vincent*, 1989.  
Acrylique sur papier, 75 x 106cm

répond aux besoins du milieu en stimulant et en reconnaissant la démarches des créateurs (par des bourses, des prix et des mentions substantielles) et parce que toute une région (par ses entreprises) s'implique activement dans un projet de diffusion. Je ne vois pas pourquoi de tels projets, fréquents par exemple en France, ne pourraient être viables ici.

Côté contenu, il est certain que le pire côtoie le meilleur dans de tels contextes et la biennale d'Alma 1989 ne se soustrait pas à cette tare pratiquement incontournable et propre aux grandes expositions collectives. Mais, possédant donc les défauts de ses qualités, il reste qu'une effervescence et un dynamisme émergent de la multiplicité des propositions qui, en l'occurrence ici, puisqu'il était question de dessin, d'estampe et de papier, remettaient en question l'usage courant de ces techniques et l'utilisation de ces matériaux.

L'exemple le plus spectaculaire de cette grande liberté d'interprétation du thème est certes l'œuvre d'Alexander Birchler (d'origine suisse), dont les deux constructions cylindriques consistaient en des assemblages de sacs de papier. Le résultat était stupéfiant en ce sens qu'il dotait le papier d'un statut sculptural. La fragilité originelle du matériau, en contradiction avec la monumentalité des structures dont on savait toutefois qu'un simple coup de vent aurait suffi à les balayer.

L'exposition était exactement conforme à ce que le titre annonçait, soit des œuvres tridimension-

nelles en papier (moulages, papiers faits main, sculptures, etc.), des estampes (burin, sérigraphies, eaux-fortes, lithographies) et des dessins. Cette dernière catégorie rendait l'exposition moins cohérente dans le sens où des œuvres fort éclectiques avaient en commun un seul élément, leur support : le papier. Par conséquent, l'acrylique, le carton, le bois, le crayon, le pastel et les techniques mixtes pullulaient aux côtés des gravures traditionnelles et des sculptures en papier. Certaines propositions réalisées en dessin et en peinture retenaient l'attention : Peter Krausz, Roméo Savoie, Marc Garneau, Robert Wolfe, Françoise Tounissoux, Francine Simonin, Cozic et Jean-Pierre Séguin. Côté gravure, l'audace était moins de mise. Pour un Louis-Pierre Bougie et un François Vincent combien de gravures qui ne renouvelent pas les lois du genre!

Malgré ces considérations critiques, il est évident que la *Biennale du dessin, de l'estampe et du papier du Québec* a sa raison d'être, la preuve étant la grande participation des artistes. Le problème, s'il faut en pointer un, se situe au niveau de la présentation des œuvres sélectionnées qui, pour une meilleure lecture, devraient être regroupées par techniques. Ainsi, le risque serait qu'une des catégories ne supplante en force les deux autres. Les artistes et membres du jury doivent jouer le jeu et accepter de courir ce risque franchement.