Document generated on 06/01/2025 3:36 a.m.

Vie des Arts

Vie des arts

Jean McEwen et l'impressionnisme abstrait

Fernande Saint-Martin

Volume 18, Number 72, Fall 1973

URI: https://id.erudit.org/iderudit/57799ac

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

Saint-Martin, F. (1973). Jean McEwen et l'impressionnisme abstrait. *Vie des Arts*, *18*(72), 51–54.

Tous droits réservés © La Société La Vie des Arts, 1973

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

TROIS PEINTRES

JEAN McEWEN et l'impressionnisme abstrait

FERNANDE SAINT-MARTIN

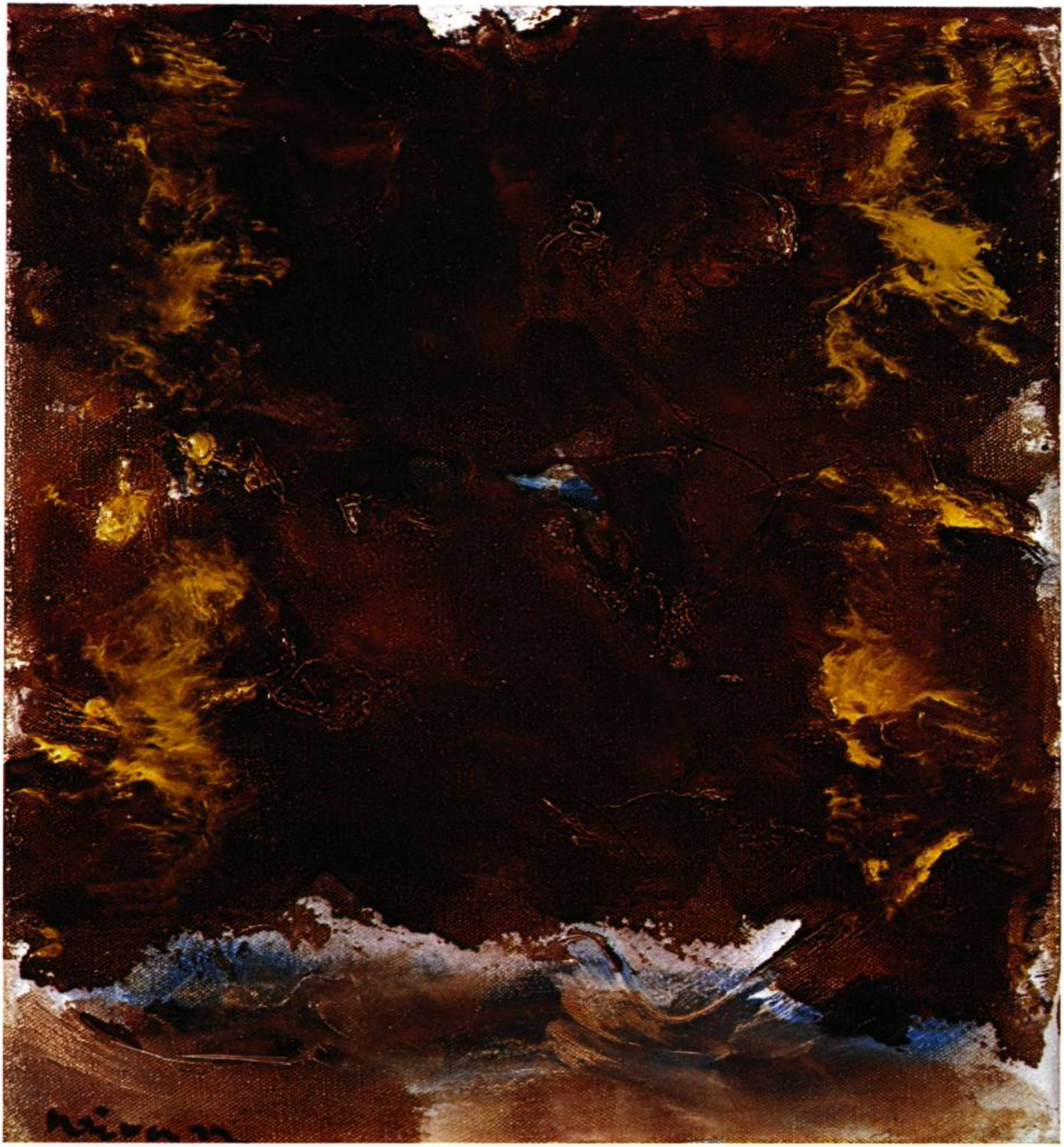
Il faudra se pencher, un jour, sur le problème que pose la difficulté pour le Québec d'assumer son identité culturelle, lorsqu'elle se révèle à lui sous l'aspect des arts plastiques, qui furent pourtant parmi les plus vigoureux et les plus dynamiques, depuis les débuts des années 40. Faut-il rappeler les réticences d'abord à accueillir et à assimiler les Automatistes avant que l'exil ne marque de son sceau certains de ses représentants, puis à valoriser ensuite les trajets du Post-Automatisme avant que ces recherches profitent à nouveau de la rétroaction des développements subséquents de l'art international?

Bien que l'œuvre de Jean McEwen ait périodiquement séduit certains critiques et collectionneurs par les mirages d'une texture et d'une couleur chatoyantes, l'importance de son œuvre et de sa démarche, dans la peinture canadienne, n'a guère reçu une évaluation adéquate. N'est-il pas paradoxal qu'il ait pu réunir cet automne, au Musée d'Art Contemporain, plusieurs séries d'œuvres de grandes dimensions des années 1955, 1962, 1965 et 1966, lesquelles pour la plupart, étaient inconnues du public québécois, ayant été exposées plutôt à Toronto ou à New-York?

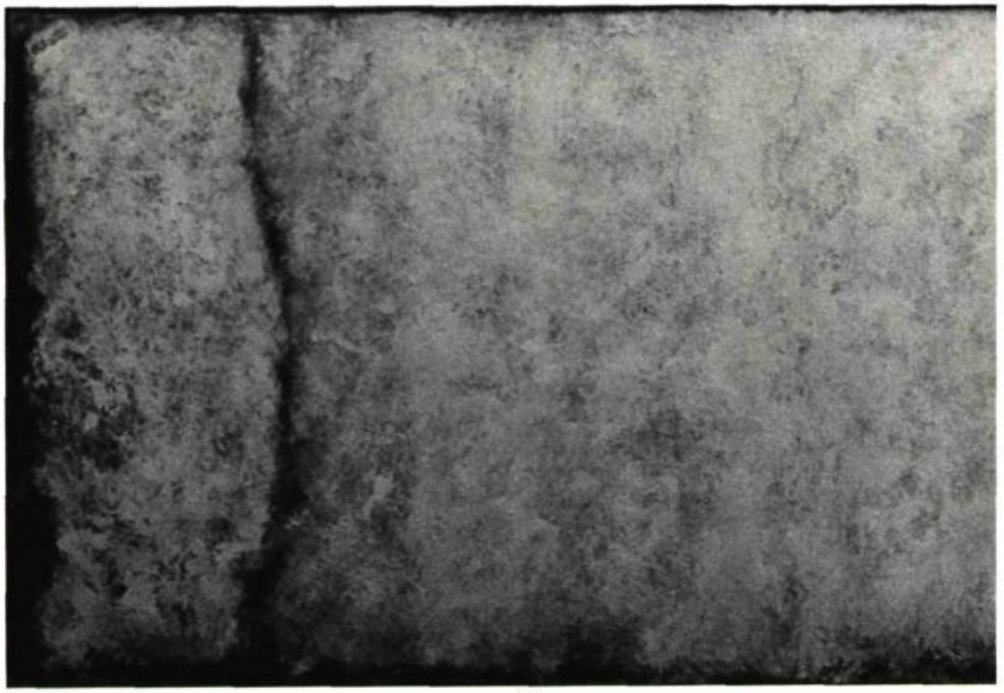
Pourtant, le projet pictural de McEwen fut toujours important et original, celui d'élaborer un prolongement à l'Impressionnisme abstrait. Loin de s'arrêter à des analogies superficielles, il faut plutôt reconnaître à des peintres comme Riopelle, Sam Francis et Jean McEwen le désir commun de comprendre et de pousser plus avant la démarche de Monet. On n'a pas assez posé, non plus, l'influence déterminante qu'a pu avoir aussi la peinture de Monet sur les développements et les résonnances de l'école de New-York, à travers Still, Rothko et Newman.

Poursuivant la notion de l'éclatement de l'objet initié par l'Impressionnisme, McEwen a cherché, en libérant la **tache** qui était encore signifiante chez Monet, à la conserver dans une structure organique, non définissable sur un plan de référence symbolique, et de produire ainsi une peinture véritablement non-verbale, strictement expérimentale.

Sa démarche demeure pourtant personnelle en ce qu'elle tente d'opérer une synthèse entre des systèmes apparamment divergents, mais qui répondraient à des besoins profonds de sa personnalité. Soit joindre à la préoccupation de la lumière de l'Impressionnisme, le lyrisme de Borduas et les tendances structuralistes qui succédèrent, au Québec, à l'Automatisme. La complexité et le pluralisme de son cheminement futur apparaissaient déjà dans la **Nature morte** qu'il exécutait en 1948, alors qu'il était encore



1



2

1. *Das Lied von der Erde*, 1972.
Collection Marlborough Godard.

2. *Les Amours jaunes*, 1960.
Montréal, Galerie Marlborough Godard.

étudiant, où des formes abstraites colorées se juxtaposent à des objets fortement structurés. « J'ai toujours aimé joindre les formes libres aux formes géométriques », aime répéter McEwen.

De fait, dès l'exposition de la Place des Arts, à Montréal, en 1953, Jean McEwen déroute déjà la critique, en présentant une œuvre où, pour la première fois, était affirmée de façon péremptoire, au Québec, la notion de surface dans le tableau, de la structuration **all-over**, à l'aide d'un fin système de modulation de la lumière, qui s'opposait à l'espace en profondeur de la peinture automatiste. Cette affirmation de la surface détruisait radicalement la notion d'objet dans l'espace, celle de rondeurs ou de volumes dans la profondeur du tableau. Elle se **dialectisait** dans l'organisation de noyaux, de nuées, d'agglomérations d'éléments rapprochés, obscurs ou plus lumineux. C'est l'hypothèse que reprendra, beaucoup plus tard, Olitski, dans un tableau comme **Pink Shush**, en 1965, quand il voulut éliminer toute notion de formes sur un fond.

Mais les tableaux de McEwen qui suivirent ne furent jamais cependant véritablement informels: « Si les structures de la réalité tridimensionnelles ne m'ont jamais touché profondément », affirme McEwen, « j'ai toujours eu un besoin essentiel de rejoindre une structure spatiale réelle. » Et dans ses relations toujours très étroites avec les paysages et les atmosphères naturels, c'est à travers « le treillis de lumières et d'ombres que forment les passages de la lumière dans les branches et les feuilles », qu'il élabore une façon d'exprimer la vibration de la couleur qui est sa préoccupation majeure.

Même s'il admire le lyrisme de Borduas et qu'il soit le plus vigoureux héritier de l'espace atmosphérique que celui-ci a longtemps valorisé, McEwen sera bientôt insatisfait d'un type de structuration spatiale emprunté de façon trop imagiste au paysage.

Dans un tableau qui marque le point tournant de son œuvre, **Les Pierres du moulin**, en 1955, McEwen gratte dans l'épaisse surface, trouée de taches de couleur, de nouvelles et prépondérantes lignes verticales et horizontales, qui agglutinent ses textures en éléments étroitement juxtaposées. L'on peut d'ailleurs poser que c'est dans une méditation sur Monet qu'il découvrira, dans ses grandes séries monochromes de l'époque, le rôle fondamental qu'il attribuera à un élément axial prépondérant comme structure d'organisation picturale. Et sa façon de procéder, en élaborant des **séries** basées sur une même thématique, offre des analogies avec les œuvres de Monet. Par sa structure axiale, McEwen opérait un redressement de la fameuse ligne d'horizon dont les variations et la mise en question dans les **Nymphéas** apparaissaient au critique L. Steinberg[1] comme la problématique majeure de Monet. C'est à travers la dialectique de déplacement continu, de traitement varié de cette ligne axiale reposée à la verticale, que McEwen a traité des réflections, symétriques ou non, de la gauche et de la droite du tableau, des déformations et reflets qu'elle peut engendrer. Comme chez Monet, cette élimination des références anecdotiques engendre une réalité où s'efface la distinction entre ce qui est réel et ce qui est réfléchi.

Même si les textures des tableaux de McEwen semblent varier ensuite presque à l'infini, s'épaississant et se durcissant sous les vernis, s'amincissant dans des jeux de transparence, elles continuent cependant toujours à constituer des systèmes capillaires, des réseaux de mailles continues, produisant une modulation de la couleur. Mais le but en est de faire rayonner, sous les nappes chromatiques plus ou moins ajourées, la luminosité du tableau lui-même.

Mais l'articulation la plus expressive de ses tableaux se trouve moins dans l'évolution de plus en plus abstraite de ses graphismes, qui font de ses éléments de texture presque des signes, mais dans la dialectique même de la verticale structurante aux prises avec un désir constant d'affirmation de la frontalité et du respect de la notion de surface.

Prenant conscience de la forte tension et de la surdétermination que pouvait acquérir son axe vertical, qui avait tendance à donner au tableau une structure cylindrique ou la structure ovoïde des tableaux cubistes, McEwen valorisera la périphérie en lui faisant jouer le rôle d'écho à l'axe central. Il tendait aussi, de cette façon, à dépasser la structure paysagiste telle qu'on la retrouvait encore chez Monet.

La grande verticale autour de laquelle se joue l'équilibre du tableau, s'élargira jusqu'à former un plan, se dédoublera sur la surface, se répétera en bordure, s'adjoindra des orthogonales, afin d'affirmer toutes les possibilités expressives de la surface. Par cette dialectique entre des équilibres centrifuges et centripètes, McEwen rejoignait en même temps des préoccupations proches de celles de Mondrian.

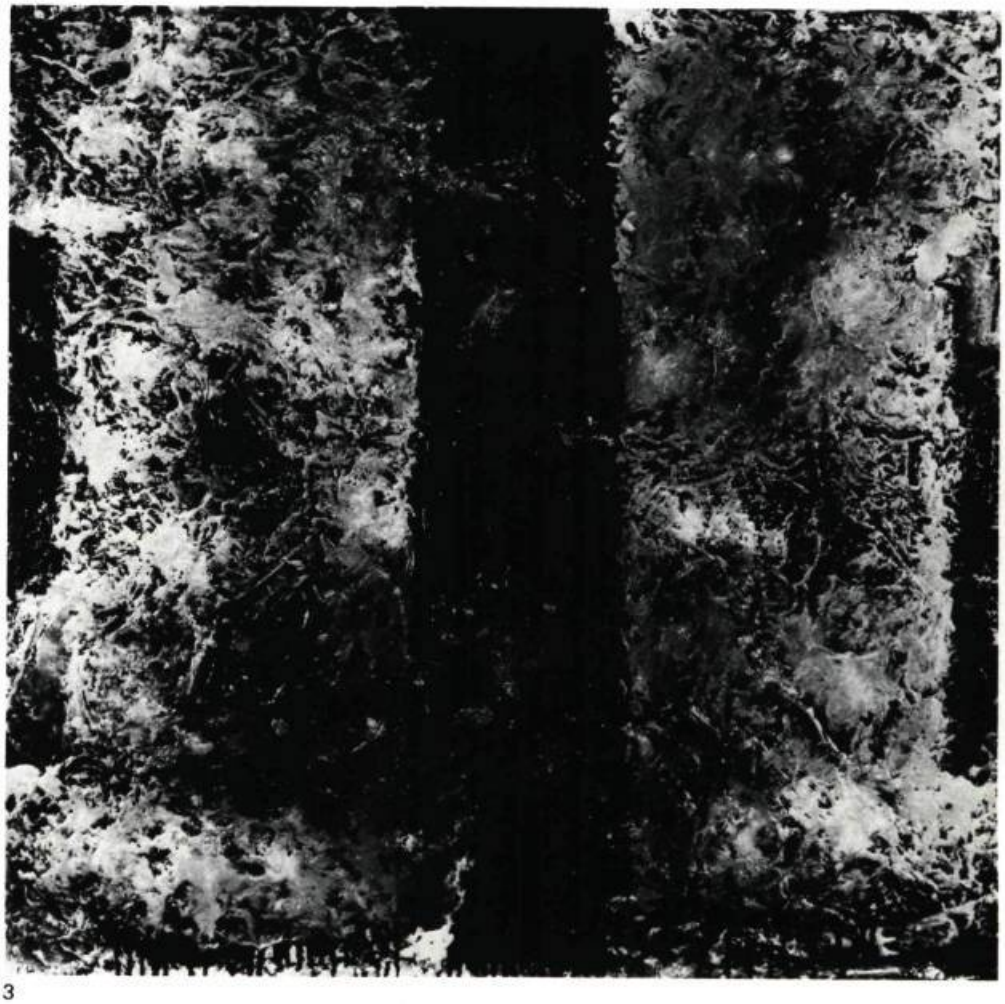
Mais ces verticales protéiformes conservent longtemps des contours flous, s'offrant comme une affirmation lyrique des structures sous-jacentes fondamentales, fermement intuitionnées. Loin d'émerger de la rencontre de mouvements colorés, elles s'affirment dans une linéarité contrastante, reprise à la périphérie, marquant les forces mystérieuses qui émergent de la rencontre des éléments picturaux. Cette oscillation continue entre la forme ouverte et la forme fermée s'accentue encore avec l'apparition de

plans en aplat, insérés entre deux panneaux à texture ou les encadrant en bordure, particulièrement dans la série des **Muses**. McEwen décrit les raisons de l'introduction de ces éléments **hard-edge** et de couleur pure comme le désir de trouver un moyen d'expression plus direct que ne pouvait l'être la tache ou le graphisme. « Il ne s'agit pour moi que de rejoindre plus adéquatement des résonnances intérieures ».

Par cette fidélité à ses intuitions sensibles les plus profondes, McEwen a élaboré des œuvres prégnantes dont les résonnances s'amplifient indiscutablement de tous les développements récents de l'Impressionnisme abstrait américain.

(1) Léo Steinberg, *Other Criteria with Twentieth-Century Art*. Oxford University Press, 1972.

English Translation, p. 98



3

4

3. *La grande médiane*, 1963.
Collection particulière.

4. *Encre*, 1955.
Collection particulière.