

Lectures

Volume 40, numéro 166, printemps 1997

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/53313ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

(1997). Compte rendu de [Lectures]. *Vie des Arts*, 40(166), 74–74.

PATERSON EWEN

Matthew Teitelbaum, Ron Graham, Michael Ondaajite et Eric Fischl, Douglas & McIntyre/Art Gallery of Ontario, Vancouver et Toronto, 1996, 181 pages

Dans une langue limpide et sous les auspices éditoriaux de Matthew Teitelbaum, la monographie *Paterson Ewen* — une co-publication (en anglais seulement) du Musée des beaux-arts de l'Ontario et de Douglas & McIntyre — propose diverses voix pour découvrir Ewen et ses univers célestes. Ce mariage, dans l'ensemble heureux, réunit des textes signés Michael Ondaajite pour l'introduction, Ron Graham pour l'essai biographique, Matthew Teitelbaum pour une réflexion sur la peinture de Ewen et son rapport aux différents contextes artistiques dans lesquels elle a évolué, et Eric Fischl pour la postface. S'il suscite moins d'attention que ne le fait actuellement l'auteur de *The English Patient*, ce dernier peintre est tout aussi connu dans le grand milieu de l'art que l'est Ondaajite sur la scène internationale de la littérature. De quoi s'enorgueillir, Monsieur Ewen? Certainement.

Mais il reste que l'artiste en question n'est pas des moindres, et cet ouvrage truffé de reproductions d'œuvres, dont plusieurs éclatent de couleur, et illustré de photographies, nous le rappelle avec aplomb. Dans son juste et succinct *What Lightening Was Like in the 1970's*, Ondaajite va sans ambages au cœur du travail de Ewen, celui qui fut enfin sien lorsqu'il passa, dans les années 1970, de la toile au support en contreplaqué. Le romancier cause matériaux et processus. Il évoque l'innocence du regard de celui qui sait dire «un fil de métal devient la pluie, une clôture à mailons, la brume». Il relie l'épreuve physique de réaliser ces peintures rabotées, traversées de sillons, au sentiment de paix qui s'en dégage. «Peut-être, écrit-il, qu'il y a un équilibre et une sécurité dans ces œuvres précieuses, parce qu'elles semblent avoir été arrachées du cœur et de la terre, parce qu'elles ont été créées avec grande difficulté, comme une chose à laquelle s'agrippier [...]»

Bien tourné, en vingt-quatre brèves et moins brèves entrées, le texte de Ron Graham — lui aussi romancier et auteur d'un essai psycho-biographique sur Ewen paru l'automne dernier dans la revue *Canadian Art* —

nous plonge dans le drame familial et la fragilité psychique de l'artiste depuis sa petite enfance, depuis celle aussi de ses parents. Voici le père, en proie à l'alcool et à la dépression, venu de l'Écosse pour chercher fortune dans la fourrure avec la Compagnie de la Baie d'Hudson; voici la mère pour qui le témoignage d'affection est une chose étrangère; on nous parle aussi du grand-père socialiste, un peu triste, sculpteur dans l'âme et cordonnier pour pieds déformés dans qui gagne son pain quotidien. Quant à Ewen, c'est sous tous ses jours qu'on le découvre... presque déçu de ne pas avoir héroïquement laissé sa peau aux Allemands durant la guerre de 39-45, plutôt satisfait de son succès comme vendeur de tapis au magasin Ogilby's et quelque peu sceptique en regard du «supposé automatisme» des peintures de Borduas qui «s'inspirait encore des formes trouvées dans les rivières et les paysages».

Si la contribution de Graham peut parfois sembler impudique dans sa façon d'exposer la vie privée et le tumulte psychologique de l'artiste, qui dut plus d'une fois se soumettre à des traitements par électrochocs, c'est sans doute parce que la leçon de l'autonomie de l'art fut bien apprise et que le lien entre l'œuvre et son auteur, quoique plein de sens, reste encore un peu tabou. Le ton de ce texte transparent — avec des témoignages d'une franchise touchante, notamment lorsque Ewen raconte ses difficultés d'être à la fois pourvoyeur et complice d'une épouse (Françoise Sullivan) dont la carrière d'artiste en plein essor faisait alors ombrage à la sienne — demeure respectueux de l'artiste comme de son art.

Ces quelque vingt-cinq pages qui racontent le peintre, mais aussi l'évolution de sa production, qui n'a eu de cesse de se tâter entre une première exposition personnelle commentée en 1950 dans *Le Devoir*, et les débuts sidérants de ses *phenomena paintings* sur contreplaqué, en 1971, se lisent d'un trait. Quant au passage où il est question de l'ouverture, à Montréal, de la Galerie L'Actuelle par Guido Molinari seul, on se demande: «et Fernande Saint-Martin?»

Pour sa part, le conservateur en chef du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Matthew Teitelbaum, signe un essai étoffé et de longue haleine qui fait preuve d'une solide connaissance de l'œuvre de Ewen, qu'il analyse dans sa continuité iconographique. Il est question du lien entre l'imagerie du monde naturel de la production entre-deux — entre le lyrisme automatiste et la construction spatiale des plasticiens — des années 50 et 60 de l'artiste et son grand saut atmosphérique des années 70. Teitelbaum discute de la «nouveau» du traitement de la nature chez Ewen et renforce l'idée que la visibilité du processus de création dans son travail accentue l'essence même de son sujet, là où la nature dit sa force. À retenir également, est le portrait que dresse l'auteur de la scène artistique de London, en Ontario, où Ewen s'est installé à la fin des années

1960 et où il vit d'ailleurs toujours. Cette petite ville qui a accueilli la première galerie parallèle canadienne (dit aujourd'hui centre d'artistes autogéré) et où travaillaient alors dans un esprit conceptuel et interdisciplinaire Greg Curnoe, Murray Favro, les frères Rabinowitch et d'autres, aurait été particulièrement féconde pour l'éclosion de la peinture de Ewen.

Reste l'acte de présence de l'Américain Eric Fischl qui, lorsqu'il était en poste comme professeur au Nova Scotia College of Art and Design, à Halifax, avait invité Ewen à venir présenter son travail. Le peintre américain évoque l'influence de Ewen sur sa propre production: «Il m'a donné la permission d'explorer une imagerie et des processus autres que les pratiques formalistes et conceptuelles plus rigoureuses qui dominaient alors le monde de l'art.» C'est gentil, et ça s'arrête là... en ce qui concerne Ewen, s'entend. Pour la reste, c'est Fischl qui parle de Fischl! Ce très beau livre s'achève avec une chronologie illustrée et plutôt sophistiquée. S'y retrouvent notamment des fragments d'entretiens avec l'artiste, ses commentateurs et ceux aussi de la critique. Un outil précieux, un plaisir pour les yeux.

Jennifer Couëlle

L'ART AUX LIMITES DE L'ART

Petit traité d'art contemporain par Anne Cauquelin, Coll. La couleur des idées. Seuil 1996, 180 p.

On a régulièrement besoin de remettre l'art en question. C'est un des attributs de notre condition, ni triste ni enviable, de témoin et d'acteur de la fin de la modernité. On a besoin de savoir où on en est, où ça s'en va, de prendre le pouls de cette activité dont on dit depuis deux siècles qu'elle est moribonde bien qu'elle se renouève et prolifère à un rythme et dans des directions qu'il est impossible de suivre. On a besoin de voix, non pas pour régler la question, mais pour faire écho à ce que l'on pense et que l'on se dit tout bas: «Il est de plus en plus difficile d'admettre certaines pratiques dans le champ de l'art si l'on veut conserver une certaine spécificité à ce concept.» C'est dans cet esprit que se présente *Petit traité d'art contemporain* qu'Anne Cauquelin, théoricienne et peintre, a publié récemment pour faire suite, sur un mode critique, à son *Que sais-je sur L'Art contemporain* dans lequel elle s'en était tenue à dresser un tableau aussi exhaustif et descriptif que possible de la situation. La suite est plus audacieuse, tant sur le plan de l'analyse que du diagnostic.

L'art contemporain se caractérise par une prolifération d'œuvres, l'absence de catégories et de notices, ce qui rend hasardeux le travail critique et inaccessible pour ne par dire impraticable le simple repérage des œuvres pour le public. L'art se maintient depuis Duchamp aux limites de l'art en faisant toujours reculer cette limite. Certaines œuvres qui traduisent cet état de fait en injonction ou en recette se présentent comme «une



réponse négociée à la question des limites». Pour la *doxa* dans laquelle se cristallisent attentes et croyances du grand public, l'art contemporain est décevant. Voilà grosso modo la position qu'Anne Cauquelin articule en passant en revue diverses formes d'art allant du minimalisme et du conceptualisme au land art et à l'art d'installation. Elle s'appuie sur un montage théorique original qu'elle a bricolé à partir de diverses notions empruntées à la philosophie du langage et à la pragmatique, en particulier les notions de jeu et de performatif. Mais c'est certainement dans ses réflexions critiques que sa pensée est la plus pénétrante, d'autant que les jugements qu'elle porte l'amènent à repérer les principaux injonctifs de l'art contemporain ce qui lui permet de dresser une typologie des pratiques des trente dernières années. Et elles s'y retrouvent presque toutes, sans réduction, comme mises en perspectives.

Le bilan d'Anne Cauquelin n'a pas le cynisme qu'on retrouve souvent dans des entreprises de ce genre où on a l'impression que l'auteur a un vieux compte, souvent passéiste, à régler avec l'art contemporain. Il ne s'agit pas non plus d'une opération de sauvetage qui viendrait «récupérer» des œuvres sur le point de sombrer dans l'insignifiance. Son commentaire exprime plutôt une active implication et une fréquentation assidue de ces pratiques qui se maintiennent en bordure, à la limite du sens et qui provoquent une remise en question à la fois de l'art et de la culture.

Je m'en voudrais de passer sous silence l'analyse assez fine bien que discutable que l'auteur fait de ce qu'elle appelle les «technimages» et les productions d'art technologique. Dans le tableau général de l'art contemporain, les technimages n'ont pas de place. Discreditées par la critique et le milieu, elles sont renvoyées à un non lieu, au-delà de ce qu'il convient d'appeler art. L'attention que retient néanmoins leur statut en continuels questionnement servirait en quelque sorte de repoussoir et de distraction aux réelles questions que pose l'art contemporain. L'hypothèse est intéressante. L'acharnement de tout un milieu contre ces pratiques se nourrit sans doute en partie de cette opération de défense.

En définitive, ce petit livre au style vif et direct brosse un tableau à la fois critique et mobilisant de la situation de l'art qui se joue aux limites.

Louise Poissant