

ETC



Une poétique de la peinture

Edmund Alleyn

Edmund Alleyn, *Les éphémérides*, Galerie Circa, Montréal 5 mai - 9 juin 2001; *Thèmes et variations*, Galerie Les Modernes, Montréal, 5 - 30 mai 2001

Mona Hakim

Number 55, September–October–November 2001

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35415ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Hakim, M. (2001). Une poétique de la peinture : edmund Alleyn / Edmund Alleyn, *Les éphémérides*, Galerie Circa, Montréal 5 mai - 9 juin 2001; *Thèmes et variations*, Galerie Les Modernes, Montréal, 5 - 30 mai 2001. *ETC*, (55), 24–27.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 2001

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/>

UNE POÉTIQUE DE LA PEINTURE

Edmund Alleyn, *Les éphémérides*, Galerie Circa, Montréal,
5 mai - 9 juin 2001; *Thèmes et variations*,
Galerie Les Modernes, Montréal, 5 - 30 mai 2001

Edmund Alleyn est reconnu comme un peintre de la solitude et de l'intériorité. Ses univers tragiques truffés d'objets inanimés imposent une suspension du temps. Sa toute récente exposition, présentée simultanément aux galeries Circa et Les Modernes, n'échappe pas à l'étrangeté de ses atmosphères picturales coutumières. Quoique cette fois, sous l'effet d'une « explosion au ralenti », pour reprendre une expression de l'artiste, les objets s'animent, comme s'ils avaient débordé de leur ligne d'horizon usuelle, se déplaçant dans toutes les directions à partir d'un noyau central. La composition y est plus éclatée, beaucoup plus lyrique que tragique, plus ouverte que fermée – disons plus près du surréalisme onirique d'un Mirò – par rapport à son travail antérieur. *Tout est bien qui finit mal*, *Anatomie d'un soupir*, *Transatlantique*, et *Les éphémérides* sont à cet effet exemplaires et certainement parmi les plus étonnantes de l'exposition.

Mona Hakim : Dans le texte qui accompagne l'exposition, j'ai retenu de vous cette phrase : « L'artiste est celui qui passe sa vie à recycler : l'expérience esthétique, l'expérience humaine. C'est quelqu'un qui tient à commencer très tôt la rédaction de son testament. » Il apparaît très clairement que vous fassiez ici, du moins à travers certaines œuvres maîtresses de l'exposition, un inventaire de votre propre répertoire iconographique. En ce sens, chaises, crânes, lampes, lits, statues, accessoires du peintre, etc., sont autant de vestiges d'œuvres antécédentes qui se télescopent et dialoguent entre eux dans ce que j'appellerais un « inventaire autobiographique » ou encore une « archéologie personnelle ». Peut-on y voir une forme de regard critique sur votre propre travail artistique ?

Edmund Alleyn : C'est devenu cela par accident. Ce nouveau corpus d'œuvres fut initié à partir du désir de réintroduire la couleur dans mon travail. Et, pour ce faire, il me fallait des images qui serviraient de « cobayes » à cette expérimentation – des images



Edmund Alleyn, *Mythologies quotidiennes*, 2000-2001, Acrylique et huile sur toile; 168 x 227 cm.



Edmund Alleyñ, *Paradise Lounge revisited*, 2000-2001. Acrylique et huile sur toile; 131 x 200 cm.

dont le processus de conception-réalisation avait été finalisé, sans avoir pour autant épuisé leur fascination originelle. Des « ready made » en quelque sorte, qui laisseraient le champ libre à ces autres considérations sur lesquelles je voulais me concentrer. Par conséquent, ce qui ne devait être qu'une recherche sommaire d'images utilisables se transforma en survol et même en constat de continuité à travers la récurrence de certains thèmes. Évidemment, ce genre de survol ne peut se faire sans interrogation sur le sens et la validité d'un travail qui a occupé la majeure partie d'une vie. L'examen de certaines images suggérait des variations, des regroupements iconographiques. C'est ainsi que sont nés la plupart des tableaux de la suite « Éphémérides ». Auparavant, une nouvelle série d'œuvres se faisait presque toujours en réaction à la série précédente. Cette fois-ci, c'était plutôt le désir de conserver un acquis, de le développer, de l'approfondir. Ce qui, paradoxalement, ouvrit de nouveaux horizons.

M. H. : *Vous êtes un peintre de la quotidienneté. Cette exposition le confirme on ne peut mieux. Sur des fonds noirs opaques – qui n'ont rien perdu de la profondeur abyssale qui caractérise votre peinture –, voltigent une myriade d'objets, alors qu'ailleurs sont*

suspendus dans le vide des décors de chambres à coucher. Regroupés dans la petite salle arrière de la galerie, ces derniers tableaux donnent une curieuse impression de tourner en rond, rappelant du coup votre propension à la théâtralité et à simuler des lieux précaires, incertains. Or ces intérieurs privés et autres objets identifiés au quotidien ont l'air de graviter dans une autre dimension, dans un espace que l'on dirait « cosmique », accentuant leur irréalité, donc leur inaccessibilité. Ceci opère chez vous un changement dans la composition de l'espace. Comment expliquez-vous ce remaniement spatial et temporel ?

E. A. : Ce rapport objet-espace est apparu brièvement dans des dessins et tableaux fort oniriques de 1964. Ce n'est donc pas tout à fait nouveau comme présentation spatiale. Ce qui l'est, c'est la nature de cet espace qui veut suggérer le néant plutôt qu'un espace physique, fût-ce l'espace sidéral. Mais comment peindre le néant ? C'est le noir, l'absence de lumière-vie qui fut adoptée. Cet espace mental appelait une iconographie mentale : des météorites bombardant l'inconscient. Voyons là d'abord une interrogation à propos de ce qui constitue la trame d'une vie à travers les différentes dimensions mnémoniques, banales, sensuelles, in-

tellectuelles. Et peut-être aussi à travers la perception de l'absurde, perçu comme étant la seule réalité vraiment à notre portée. Le jeu consiste ici à transformer cette incohérence de sens en cohérence formelle. Et c'est là, évidemment, que la peinture peut s'imposer. Il en est de même pour les intérieurs anonymes de chambres d'hôtel. Une allusion à une vie de commis-voyageur-culturel lors de quinze ans d'enseignement à l'Université d'Ottawa. Donc à des lieux dépourvus de stabilité, des simulacres de lieux de vie véritable; des lieux de solitude, de temps mort, en attente du temps-vie.

M. H. : *Cette série d'œuvres met à profit votre intérêt indéfectible à explorer le champ vaste du langage pictural. Se voient, dans un esprit quasi ludique, les perspectives en profondeur, frontales, en plongée, les plans directionnels, à la verticale, centrifuges et autres. Or, il m'apparaît que votre très grand souci d'architecturer l'espace rejoint à maints égards des considérations d'ordre photographique : détermination de points de vue privilégiés, jeu de cadrage, temps suspendu, exclusivité des nuances du noir et blanc, clivage des niveaux de réalité. Êtes-vous volontiers attentif au regard photographique ?*

E. A. : Non, pas volontiers. Presque toutes les caractéristiques photographiques que vous mentionnez se trouvent dans la peinture figurative « classique » dont la photo est issue. Par conséquent, c'est lorsqu'elles sont dans la peinture qu'elles m'intéressent le plus. Exception faite pour le cinéma, où les images quittent

leur statut de fixité pour se dérouler temporellement. Pour ce qui est de l'utilisation exclusive du noir et blanc, c'est uniquement pour délester les formes évoquées de tout bagage descriptif inutile, comme la couleur, qui irait à l'encontre de leur « spectralité ». C'est aussi afin de mieux insérer leurs disparités en un ordre visuellement unificateur.

Il y a aussi le plaisir d'éprouver et d'utiliser des stratégies de représentation picturale assez diverses – certaines, comme la perspective, souvent envisagées comme étant dépassées, désuètes. Il m'importe peu que mon travail soit considéré comme étant « actuel ». Il s'inscrit à l'intérieur ou peut-être dans la marge d'une certaine continuité, d'une certaine tradition picturale. Un fait qui, à l'occasion, a pu m'irriter mais puisqu'il perdure, autant l'assumer pleinement. Idéalement, j'aimerais que ma peinture puisse visiter toutes les époques de la peinture. Comme le temps pour ce faire manque, je me contente de visites éclair aux sites qui me fascinent le plus.

M. H. : *Ce qui s'avère le plus étrange dans vos récents tableaux, ce sont sans contredit les nombreux coups de pinceau vifs et colorés que vous effectuez sur la plupart des figures. Cette gestuelle contraire systématiquement le rendu méticuleux, lisse et méthodique des images sous-jacentes. Agit-elle comme un « crayon marqueur », un trait directionnel, ou comme un geste de censure, iconoclaste, voire même d'abnégation ? À preuve, dans Paradise Lounge Revisited, les marques abstraites viennent entacher une image appartenant*



Edmund Alleyne, *Tout est bien qui finit mal*, 1999, Acrylique et huile sur toile; 166 x 244 cm.



Edmund Alleyn, *Les éphémérides*, 2000. Acrylique et huile sur toile; 135 x 215 cm.

presque conformément à une œuvre de 1993. Chose certaine, ces taches d'aspect fantaisiste intriguent, tant elles se prononcent promptement à propos de la peinture. Qu'en est-il exactement ?

E. A. : À partir du désir de réintroduire la couleur comme une entité autonome, vint l'idée de considérer le tableau terminé comme le résultat de deux étapes bien distinctes. L'espace iconographique ainsi fractionné, pourquoi ne pas faire de même avec le rapport forme-couleur, quitte à faire voir sur une même surface deux « tableaux » superposés. Le premier étant figuratif, monochrome et sombre, le deuxième abstrait et possédant une certaine vitalité chromatique. Cette singulière cohabitation pourrait évoquer l'aléatoire, les paradoxes et les contradictions de la vie psychique tout en dynamisant la syntaxe picturale.

Dans tous les cas, ces traces viennent compléter la perception sensorielle du tableau dans son entier. Elles sont soigneusement choisies et élaborées en fonction du climat émotionnel de l'image, un peu comme des accords musicaux. Dans *Mythologies quotidiennes*, elles oblitèrent partiellement les formes-objets qu'elles recouvrent, obligeant l'œil à décrypter pour identifier. Presque toutes évoquent des agressions et c'en sont, évidemment, à leur manière. C'est l'irruption de la vie, de la vitalité, de bruits divers envahis-

sant un monologue silencieux. L'idée de jeu mort-vie n'est pas étrangère à tout cela, mais ce qu'il importe de retenir c'est le désir et la recherche d'une poétique que la peinture, avec sa spécificité, peut incarner.

M. H. : Où vous situeriez-vous aujourd'hui par rapport à votre production des 40 dernières années ?

E. A. : La prospection d'une production d'aussi longue durée a entraîné la mise à jour de certains fils peu apparents. Et puis, certains éléments iconographiques revenaient périodiquement, comme si ils appartenaient à un vocabulaire inné, à un code génétique pictural spécifique. Et ce qui pendant longtemps semblait trop éclectique trouve maintenant sa place à l'intérieur d'un parcours qui touche à sa fin, sinon au but. Par contre, ce qui est vraiment nouveau, c'est la possibilité de me déplacer librement à travers ce long corpus et de remonter les différents rapports que le travail a presque toujours entretenu avec d'autres formes d'expression artistique dont en premier lieu la musique, suivie de la littérature. Dois-je ajouter que la pratique artistique apparaît, en somme, comme la façon la plus intéressante d'utiliser ce petit saut d'un vide à l'autre qu'on appelle la vie.

ENTREVUE DIRIGÉE PAR MONA HAKIM