

Alleyn

Guy Robert

Volume 19, numéro 75, été 1974

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/57727ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Robert, G. (1974). Alleyn. *Vie des Arts*, 19(75), 12–16.

Né à Québec en 1931, Edmund Alleyn y fait ses études à l'École des Beaux-Arts. Son remarquable talent de dessinateur l'incite à exécuter, dès 1954, de brillantes pièces de virtuosité dans le sillage de peintres comme Picasso, De Kooning ou Pellan. Révélation de Nicolas de Staël. A Paris de 1955 à 1970, avec quelques retours au Québec. Il approfondit son expérience plastique en sculptant, en 1957, d'étranges petits sarcophages¹ d'où surgit bientôt une abondante série de tableaux non figuratifs constitués de signes sténographiés sur des fonds d'une riche matière chromatique. En 1964, ces signes gestuels empruntent à la mythologie amérindienne du Canada leurs nouvelles allures, et le fond du tableau devient paysage. La danse picturale redevient donc figurative. Déjà apparaissent des couchers de soleil. Et aussi, en meilleure évidence, la fantaisie, l'humour, le goût du jeu. A Paris, entre 1966 et 1969, quelques séries de tableaux schématisés, imprégnés de science-fiction, d'obsession cybernétique, de terrifiante chirurgie: les suites des *Zooms*, des *Conditionnements*, des *Agressions*. De 1968 à 1970, l'aventure de *l'Introscape*² entreprend une sorte de synthèse des perceptions sensorielles et des propositions plastiques expérimentées jusqu'à par Alleyn. Et c'est l'électronique, déjà incorporée dans certaines œuvres à partir de 1965, qui semble attirer davantage l'artiste, devenu concepteur, cinéaste, ingénieur des sens, missionnaire de la communication. Au seuil des images télévisuelles de l'époque, un tableau étrange, intitulé *Marine*, de 1968; devant un coucher de soleil parfumé de saveur psychédélique, le profil d'un préhominien encore alourdi par son squelette simien.

Les crépuscules de la Suite québécoise

Les deux couchers de soleil (de 1964 et de 1968) signalés précédemment servent ainsi de prélude à la *Suite québécoise* sur laquelle Edmund Alleyn a concentré ses énergies en 1973 et 1974, puisque cette suite est constituée de six grands tableaux représentant des couchers de soleil, et accompagnés d'une trentaine de personnages peints grandeur nature sur panneaux d'acrylique transparent, le tout devant former un seul et même lieu, dresser dans un même espace, une même salle, une énigmatique formation.

Arrêtons-nous d'abord aux tableaux, tout en soulignant bien que l'artiste les voit inséparables de leurs personnages. Mais puisqu'on ne peut tout dire en même temps, ni même jamais tout dire, au bout du compte...

La perspective crépusculaire des deux couchers de soleil précédents proposait, au-delà

du climat nostalgique qui imprègne toujours une fin de journée, l'articulation d'une troublante ambiguïté: en 1964, celle des cultures amérindiennes du Canada, projetées en pièces détachées dans le ciel du paysage, flottant comme reliques empaillées sur la surface saugrenue d'une mémoire distraite; en 1968, celle du sinanthrope dont on ne sait trop s'il précède ou suit notre actuelle civilisation sur la plage noire de l'histoire.

Dans un cas comme dans l'autre, le temps figé, suspendu, arrêté, qui constitue un fidèle leitmotiv dans l'œuvre d'Alleyn depuis vingt ans. Rappelons-en quelques segments: la vie palpitante prise au lasso de l'habile crayon au temps de l'École des Beaux-Arts, puis, l'obsession blottie au secret des anciens sarcophages, l'ombre de Nicolas de Staël derrière ses secrets grimoires, la sténographie gestuelle, dans une direction différente, conden-

ALLEYN

par Guy Robert



sant dans l'instant du jet son immédiate énergie, la vertigineuse minute de vérité de la dissection ou du zoom, en enfin l'œuf de l'*In-troscaphe* qui plonge son passager dans une parenthèse entaillée au flanc même du temps extérieur et le bascule dans le vertige de ses propres sensations immédiates.

Dans les six tableaux de la *Suite québécoise*, le cours du temps s'arrête au même point stratégique, celui du crépuscule. Le lieu toutefois varie, de façon intrigante. A une extrémité de la gamme, une composition orthogonale, à la *Mondrian des années 1920*, mais où un des rectangles devient, selon une *veduta* étonnante dans cette grammaire géométrique, un coucher de soleil. A l'autre extrémité de la gamme, nouvel étonnement, celui de palmiers qui se découpent en profil devant un coucher de soleil directement inspiré d'une carte postale colorisée²; on pense d'abord à Miami, qui fait partie, comme l'on sait, de la poésie québécoise profane contemporaine (d'où l'insertion logique de ce paysage exotique dans la *Suite* pourtant *québécoise* d'Alleyn); puis, en y regardant de plus près, on prolonge l'incidence exotique du côté des îles du Pacifique, même si le profil des palmiers évoquerait aussi bien les côtes méditerranéennes.

On ne sait plus trop de quoi il s'agit, devant ce tableau inspiré d'une carte postale inspiré d'un paysage exotique inspiré d'une incurable rêverie sur l'ailleurs, ce qui demeure encore une façon lancinante d'avouer ici l'obsessionnel. *Fuge te ipsum*, remarquait déjà Sénèque (sauf erreur), il y a vingt siècles, dans un des plus terribles slogans anti-touristiques jamais préférés. Au premier plan du tableau d'Alleyn, le profil des palmiers et de la plage se découpe en silhouette et tranche sur le plan éloigné de la mer et du ciel, de l'île et du soleil dont le reflet s'étend complaisamment sur la surface ridée de l'eau. Le travail du peintre, minutieux et scrupuleux dans sa fidélité aux modèles révèle un plaisir de peindre peu compatible avec le ton de la parodie ou de la satire; par ailleurs, la seule parade de virtuosité demeure insuffisante à justifier une telle patience investie sur une aussi grande surface. Et pour brouiller davantage les pistes, l'artiste attache à cette palmeraie une bande musicale diffusant la mélodie d'un saxophone comme on en peut entendre dans certains bars organisés pour que l'on s'y sente bien, dans la complicité de la pénombre.

Semblable complicité semble nécessaire devant la *Suite québécoise*. Connivence de rigueur, ou du moins abandon, disponibilité, accueil.

Les quatre autres paysages de la *Suite* couchent leur soleil soit sur un lac⁴, soit derrière un détail de la frondaison touffue d'un jeune arbre qui envahit tout le rectangle pictural et livre à un scrutateur patient un répertoire hallucinant de micro-lieux et de signes; soit sur un grand diptyque dont la moitié s'étend sur le plancher; soit enfin sur une marine éthérée, de nulle part.

1. Edmund ALLEYN

Marine, 1971.

Acrylique sur toile; 28 po. ½ x 36¼
(72.40 x 92.10 cm.).

Appartient à l'artiste.

2. *Détail de la Suite québécoise*.

Personnage grandeur nature; acrylique sur plexiglas.

(Phot. A. Kilbertus)







3. *Détail de la Suite québécoise, 1973-1974. Québec-Miami.*
Acrylique sur toile; (105 po. ½ x 72)
(262 x 182 cm.).
Personnages grandeur nature; acrylique sur plexiglas.
(Phot. A. Kilbertus)



6. *Détail de la Suite québécoise, 1973-1974. Mondrian au coucher.*
Acrylique sur toile; 72 po. x 72 (182 x 182 cm.).
Personnages grandeur nature; acrylique sur plexiglas.
(Phot. A. Kilbertus)

4. *Détail de la Suite québécoise, 1974. L'Homme au landau.*
Acrylique sur toile; Tableau composite —
Le premier: 144 po. x 96 x 72
(340 x 243 x 182 cm.); le second: 72 po. x 35
(182 x 88 cm.).
(Phot. A. Kilbertus)

5. *Détail de la Suite québécoise, 1973. Coucher de soleil.*
Acrylique sur toile; 83 po. ½ x 144
(210 x 340 cm.).



Au centre de ces six paysages, une même obsession, celle du temps qui passe et que l'artiste fige pathétiquement, et romantiquement, au crépuscule, comme dans un vertigineux sursis au seuil même de la nuit, donc de la mort. Ce sursis enlève la charge agonique, ou du moins la soulage quelque peu, et fait du lieu ainsi dressé une sorte de parenthèse extra-temporelle. Et, en prolongement, extra-spatiale. Autrement dit, un non-lieu, au sens juridique.

Les habitants de ce non-lieu

Il y aurait beaucoup à dire sur la palette d'Alleyn dans les six paysages de sa *Suite québécoise*, et, en particulier, que tout y est peint au pistolet, à l'aérographe, à l'aide de caches, et avec certains dégradés que permet cet outil (sans parler des tons lilas, orangés, etc.): sur les diverses orientations stylistiques, qui multiplient les approches divergentes pour en enrayer justement la condensation maniérée en une seule option close. Tour à tour, ou tout à la fois, romantique, sentimental, cérébral, humoristique, ironique, impressionniste, le peintre conjugue le kitsch, le psychédéisme, la *quétoiserie* (un kitsch «made in Quebec»), la peinture à numéros, le Hard edge, etc., et affirme que chaque tableau n'existe qu'en rapport avec les personnages qui l'accompagnent.

Et pourtant, ces personnages ne semblent d'abord avoir d'aucune façon partie liée avec les paysages. Le peintre les a photographiés à la dérobée pendant l'été 1972 et l'été 1973, au cœur de la foule bigarrée qui évoluait dans le parc d'amusement de La Ronde, à Montréal, et les a transposés fidèlement, avec les simplifications plastiques pertinentes, chacun conservant de façon étrange et frappante son éclairage original, incorporé en quelque sorte à ses vêtements et à son attitude, ce qui accentue encore l'indépendance première entre paysages et personnages.

Le premier projet de la *Suite* comptait retenir de la collection de ces nombreuses photographies une centaine de personnages, en rapport avec une vingtaine de paysages. Sous la pression des circonstances, ce premier projet a rétréci, comme le tombeau de Jules II par Michel-Ange, d'abord à cinquante puis à trente personnages, ce qui a obligé l'artiste à abandonner des éléments d'une présence saisissante, déjà dessinés grandeur nature dans l'atelier. La galerie d'une centaine de personnages (qui sera peut-être accomplie plus tard?) aurait pu fournir un éventail suffisamment abondant pour qu'il eût été possible d'entreprendre une lecture typologique et même archétypale de cette micro-société; sa réduction à une trentaine de personnages en rétrécit inévitablement l'horizon de lecture.

On y trouve, entre autres, une femme grasse, à peu près directement sortie des *Belles-sœurs* de Michel Tremblay; un sportif actif, en tenue d'entraînement; un descendant de Hurons ou de coureurs des bois, à la démarche élastique; une mère avec ses deux garçons; un couple de banlieusards montréalais déguisés en touristes américains; une petite fille avec un ballon; quelques jeunes filles de courbures variablement séduisantes; un homme avec une poussette surchargée de deux enfants, etc. L'attention est attirée par le soin apporté par l'artiste dans le traitement des détails des vêtements et des accessoires, comme les sacs à main, les lunettes de soleil (ou d'aveugle?). Environ un tiers des personnages est peint de dos, autant de profil et autant de face. Chez telle jeune femme, on peut s'étonner de voir

comment les mèches de la chevelure rappellent celles que Botticelli a peintes dans la *Naissance de Vénus* ou dans la *Primavera*. C'est d'ailleurs une grande partie de l'histoire de la peinture qui pourrait être décryptée derrière les détails de la *Suite québécoise*, pourtant rigoureusement fidèle aux photographies qui l'inspirent.

Les personnages sont peints sur panneaux d'acrylique transparent, avec une minutie telle qu'ils semblent réels dans l'espace, vus d'un peu loin. Le côté dirigé vers les paysages est peint en noir et porte l'empreinte suivante, inscrite dans un cercle: «*Made in Quebec — La belle province*». Et c'est dans une telle perspective que s'ouvre une importante ambiguïté de la *Suite* d'Alleyn: s'agit-il d'une charge, d'une caricature ou d'une sorte de procès intenté au goût populaire québécois? s'agit-il seulement d'un constat, d'un échantillonnage clinique, sociologique? ou d'un plaidoyer peut-être en faveur de la sensibilité spontanée des gens de la rue (et de la Ronde), en ceci qu'elle s'oppose à la sensibilité conditionnée de l'élite, des parvenus de la culture, des nouveaux riches de l'esprit?

Un cérémonial énigmatique

Il s'agit de bien autre chose encore, et semblables questions risqueraient de nous éloigner du centre de gravité de l'œuvre, de sa réalité concrète, plastique. Cette réalité se présente un peu comme un puzzle: rien ne sert de s'obstiner à en scruter un seul morceau, pour en tirer des lois ambitieuses et des principes inopérants. C'est un jeu. Et comme dans

même et intense impression de temps suspendu, arrêté, gelé, aussi bien dans les couchers de soleil que dans les personnages. Par-tout, un lancinant désir, indéterminé, inachevé dans son élan même et son profil.

Et pourtant, tout crève de réalité.

Hyperréalisme alors? Et on pense aussitôt à certains personnages d'Alfred Leslie, Audrey Flack, Douglas Bond, Thiébaud, à certains paysages de John Clem Clarke ou de Paul Staiger, aux compositions de Richard McLean et, plus particulièrement, aux personnages peints sur miroirs par Pistoletto et aux personnages détachés des tableaux de Martial Raysse. Et pourtant, la *Suite québécoise* d'Alleyn ne se laisse réduire à rien de tout cela.

Principalement, parce qu'il s'agit d'une suite, d'une chaîne (linguistique), d'un discours, d'un ensemble, d'un lien et d'un lieu, d'une liaison aux conséquences multiples et réciproques, en somme d'une situation globale où quelque chose doit se passer. Un cérémonial en ceci qu'il s'agit d'une fête, mystérieuse d'un rituel en six tableaux, d'une dernière scène sous l'évidence crépusculaire du temps suspendu dans son inexorable parcours, et de trente officiants arrachés clandestinement à leur travail quotidien et parachutés dans telle enceinte hiératique. On pense à Stonehenge à la tour de Babel, aux grandes figures de l'île de Pâques, aux mystères d'Éleusis. Au Sphinx.

L'énigme de six couchers de soleil simultanés et, pourtant, si étrangers les uns aux autres, celle aussi des trente effigies minutieusement dépeintes au recto dans les détails des costumes et accessoires, mais qui tournent leur verso (aussi bien dire leur double ténébreux) vers l'impénétrable et ultime rayon du jour.

Ainsi donc prolifère à travers la *Suite québécoise* d'Alleyn, dans une mise en scène d'une troublante connivence, l'ambiguïté plurielle. A la fois sacrée et profane, hiératique et triviale, sérieuse et moqueuse, la *Suite* refuse le système des modes et leur piège obligé, celui de l'académisme d'avant-garde pour replonger dans l'acide vif de la genèse.

Il ne s'agit plus d'images, mais d'icônes. Non plus re-présenter, mais bien présenter rendre présent. Et signifiant. Qu'importe le signifié, puisqu'il doit être aussi nombreux et contradictoire, comme le réel dont il se fait trop souvent le maquillage opaque, verbeux et superfétatoire. Entre la rhétorique et la peinture, la peinture gagne.

Alleyn, au cours d'une brillante carrière de vingt ans, était devenu un artiste professionnelle. Avec tout ce que cela comporte de système d'appât, de marque de fabrique. Avec sa *Suite québécoise*, il retrouve la saveur originelle du métier, du faire, du poien, du poème. La suite est ouverte.



7. *Au-dessus du lac*, 1964.

Huile sur toile; 57 po. ¼ x 44½ (145 x 113 cm.).
Appartient à l'artiste.

tout jeu, il y a, au centre, l'énigme, le désir et la fête.

Voici donc dressé le lieu de la *Suite québécoise*, lieu ouvert sur six tableaux crépusculaires et hanté par une trentaine de personnages. Et surtout lieu d'un étrange rituel, d'un énigmatique cérémonial, à cause du lien imposé par l'artiste entre deux ordres de faits plastiques apparemment parallèles, et dont la seule connivence semble se trouver dans la

1. Voir l'article de Pierre Courthion paru dans *Vie des Arts*, vol. IV, No 18 (Printemps 1960), p. 25 à 29.
2. Sur l'*Introspectif*, voir la revue *Opus Internationalis* No 21, (Décembre 1970), p. 34 à 39; et mon livre si l'*Art au Québec depuis 1940*, 1973, p. 405 à 407.
3. L'artiste a accumulé en marge de sa *Suite québécoise* une impressionnante collection de cartes postale, photographies, objets divers (fétiches?), croquis, etc.
4. Les arbres et arbustes en silhouette au premier plan de ce tableau sont transposés minutieusement à part d'une photographie faite par Alleyn au lac de Brom dans les Cantons de l'Est.

Expositions: Au Musée du Québec, en septembre, et à Musée d'Art Contemporain de Montréal, fin de décembre ou début de janvier.