

Alleyn, résolument post-moderne

Laurent Lamy

Volume 31, Number 123, June–Summer 1986

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54010ac>

[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

Lamy, L. (1986). Alleyn, résolument post-moderne. *Vie des arts*, 31(123), 54–55.



1. Edmund ALLEYN
Blues to be there, 1983.
 Gouache; 100cm 9 × 66,7.
 (Phot. Michel Filion)

Alleyn, résolument post-moderne

2. *Au-dessus du lac N2*, 1964.
 Huile sur toile; 132cm × 182,8 env.



Laurent LAMY

Il est toujours étonnant de voir le peu de temps que les visiteurs d'une exposition passent devant une œuvre. Comment dégager quelques pistes de lecture si on ne consacre pas aux tableaux le même temps qu'on mettrait à lire une page de texte? Pour les productions d'Alleyn des cinq dernières années, il faut assurément, comme il le dit lui-même, «ralentir le regard».

Installé à Paris, en 1955, Alleyn produit, dans les premiers temps, des toiles dans lesquelles des objets non figuratifs flottent dans un espace pictural. Il passe à des œuvres dont les masses texturées sont coupées de fissures par lesquelles l'œil cherche à s'infiltrer. Déjà Alleyn incite à voir au delà de la surface.

C'est en 1964 que, dans deux œuvres, il met en place certains des éléments qu'on retrouvera dans les années suivantes: nus, paysages, couchers de soleil se reflétant dans l'eau... Ces toiles prémonitoires seront suivies d'œuvres où l'homme, au cœur d'une imagerie empruntée à la science-fiction et à la technologie, propose avec humour l'interrogation: est-ce que la technologie aide l'homme à se développer ou bien à se standardiser?

Mai 68 provoque en Alleyn, qui vit toujours en France, une remise en question du bien-fondé du tableau comme moyen d'expression. Il fait alors déborder le tableau de son cadre (aux sens propre et figuré) en introduisant des éléments électroniques lumineux, so-

Laurent Lamy est professeur d'histoire de l'art au Cegep du Vieux-Mont-réal et critique d'art; il est membre de l'Association Internationale des Critiques d'Art.

noires,... pour «ralentir le regard», et aussi pour attirer vers l'art un plus large public. Pour échapper au circuit commercial de l'art, il conçoit son *Introscaphe* dans lequel, pendant deux ans, il engloutit temps, énergie et économies. Présenté au Musée d'Art Moderne de Paris, *l'Introscaphe* est l'aboutissement de la recherche qu'Alleyn n'avait jusque-là abordée qu'en images, mais il est aussi le résultat d'une conscientisation politique. Pour une pièce d'un franc, le spectateur s'installe confortablement dans la coquille de *l'Introscaphe* (d'une grande complexité technique) et, complètement dans le noir, il est soumis à un flot d'images, de sons, de changements climatiques, de vibrations,...

Comme les rapports d'Alleyn avec la peinture sont devenus ambivalents, à la fois d'amour et de haine solidement intriqués, c'est par la dérision qu'il aborde la création, en 1971. Il reproduit de façon très réaliste un paysage de bord de mer devant lequel se profile un squelette de chimpanzé. Contrairement aux toiles précédentes, où le paysage peint en aplats n'était qu'une des composantes de l'œuvre, le paysage réaliste occupe toute la toile et deviendra son propos central durant les années suivantes.

Revenu au Québec, en 1971, Alleyn, inoccupé, désœuvré, visionne inlassablement, sans but précis, un film et des photos de foules. Fasciné par les personnages anonymes, il peint d'après photo, sur plexiglas, grandeur nature, d'une manière très réaliste, deux de ces personnages qui prennent, dans un coin de son atelier, une étrange présence. Par esprit de contestation, par ironie à l'égard de la peinture géométrique omniprésente à l'époque au Québec, il fait de ses personnages sur plexiglas des spectateurs d'un tableau de Mondrian reproduit avec exactitude mais auquel il a ajouté un coucher de soleil dans le grand carré rouge du tableau. De là découle la série d'œuvres-installations dans lesquelles ses personnages peints sont placés devant des paysages immenses (souvent de 7 pieds sur 12) qui seront présentés au Musée d'Art Contemporain de Montréal et au Musée du Québec, à l'automne 74.

Alleyn ne met-il pas là, en scène, le désir qu'il avait de placer les gens en face d'eux-mêmes – de la même façon que Michel Tremblay le fait dans son théâtre? – d'abord par des images à contenu technologique, ensuite par son *Introscaphe*? Les œuvres de cette période montrent des personnages (que l'on ne verrait sans doute jamais dans un musée) devant un paysage qu'ils paraissent admirer. Dans d'autres cas, les personnages tournent le dos aux paysages (et à l'art du paysage!), comme les artistes l'ont fait dans les dernières décennies.

En fait, Alleyn se sert des clichés de la peinture pour faire des commentaires sur l'art. Il n'y a qu'à regarder de près ses personnages pour se rendre compte que, tout aussi réalistes qu'ils soient, ils sont porteurs de réflexion et de jugements souvent ironiques sur l'art: veste peinte en *drippings*, imprimé d'une cravate ressemblant à un tableau d'Hurtubise, chevelure féminine ondoyant comme chez Botticelli... Ces clin d'œil au spectateur sont fondés sur une lecture *intertextuelle*, des œuvres (re)connues du passé mais constituent une critique des rapports entremêlés des artistes, du public et de l'art.

Après une période d'inactivité de quelques années, alors qu'il passe l'été 81 sur le bord d'un lac des Cantons de l'Est, il dessine comme souvent, sans projet précis. A la fin d'une semaine, il regarde ses trente dessins vaguement inspirés du paysage – lac, îles, feuillus – et des ob-

jets qui l'entourent. Jusqu'ici, il avait mis en peinture ses photos de paysages. Maintenant, par un procédé inverse, il met en photo des paysages de lac, des nus, des objets inspirés par ses dessins. De ces photos, naîtront de nombreuses gouaches qui s'échelonnent de 81 à 86.

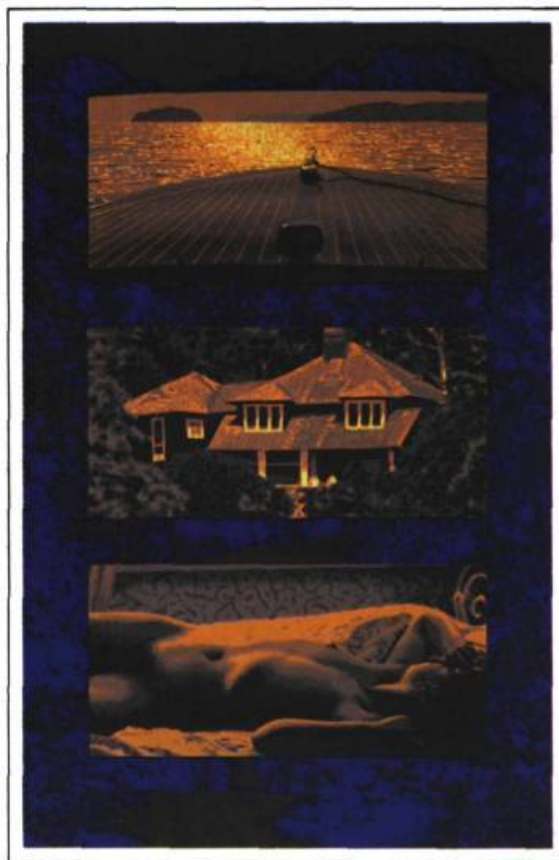
Fasciné par l'eau (comme par ses personnages anonymes), Alleyn essaie d'en saisir l'insaisissable. Car l'eau, informe, incolore, devient ici reflet de la lumière ambiante. On dirait qu'il veut concrétiser, par l'image, l'idée mentale de la réalité toujours évanescence comme celle d'un lac au soleil.

L'apparente simplicité des œuvres récentes paraît suspecte. En effet, dans une œuvre faite d'après photo, présentant un tennis inscrit dans un lac, on voit la mise en rapport d'une part, d'un espace artificiel limité, très défini, humanisé, structuré par les galons dont la géométrie est régie par les règles du jeu, et d'autre part, la surface d'un lac, espace naturel tout en fluctuations et modulations suggérant l'infini. C'est dans le contraste entre un espace culturel organisé (tennis) et un espace organique naturel mais aléatoire (lac) que se fonde l'intérêt du tableau. Dans une autre œuvre composée de trois éléments, – lac vu d'un bateau, maison dans un feuillu, nu –, c'est une impression de fractionnement, d'éclatement, qui vient à l'esprit. Mais si l'on s'attarde, on perçoit des relations entre les trois images: le bras replié du nu renvoie visuellement aux lucarnes de la maison et à la pointe du bateau, les courbes du nu couché renvoient aux vallonnements du paysage et le feuillu entourant la maison se prolonge en créant le fond qui unifie le tout. Les liens formels en font un ensemble cohérent et harmonieux malgré la diversité voulue des éléments qui, en principe, devrait empêcher qu'il y ait unité. En fait, il y a dépasement, imbrication réussie des parties dans le tout.

Avec l'art abstrait, on avait rejeté les sujets traditionnels de l'art: portrait, paysage, nature morte,... Mais certains artistes, dont Alleyn, sont revenus au figuratif, non dans la régression, mais en profitant des acquis de la modernité, ici l'association d'idées par exemple ou l'intégration d'un autre moyen d'expres-

sion: la photo. Dans une autre œuvre, composée de huit images se détachant d'un fond de vagues sombres, le montage des séquences, comme au cinéma, fait sens: les quatre images du haut, apparemment sans lien, se lisent comme la *mise en scène* du photographe-peintre, auteur des photos de la table, du nu et du paysage. Comme au cinéma toujours, les quatre images des vagues du bas sont des *mises au foyer* ou des *gros plans* du fond, par leur dessin plus précis et leurs couleurs plus contrastées. La discontinuité n'empêche pas la continuité, par la mise en rapport des sujets mais aussi par la dimension identique des images du haut et du bas. La discontinuité visuelle des images du haut est compensée ou annulée par la continuité visuelle de celles du bas qui se prolongent dans le fond tout en s'en détachant.

Ces jeux constants entre simplicité et complexité, précision et flou, continuité et rupture, cette boucle de l'image dans l'image, cette exploitation concertée de la peinture, de la photographie et des procédés cinématographiques, tout cela s'inscrit dans une conception post-moderne de l'art: le réel s'y trouve *dénaturalisé*, tenu à distance, relu, encodé, dans la conscience de l'assimilation des œuvres du passé à la propre vision d'Alleyn.



3. *Lieux interdits*, 1983.
Gouache; 100cm 3 × 64,1.
(Phot. Michel Filion)