

Edmund Alleyn. Biographie de Gilles Lapointe

Isabelle Décarie

Number 264, Spring 2018

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/89615ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Décarie, I. (2018). Review of [*Edmund Alleyn. Biographie de Gilles Lapointe*]. *Spirale*, (264), 9–14.

Capter la poésie des jours

Par Isabelle
Décarie

EDMUND ALLEYN.
BIOGRAPHIE
de Gilles Lapointe
Les Presses
de l'Université
de Montréal, 2017,
448 p.



Un brave en gala, 1964
Huile sur toile,
133 x 60 cm
Collection de la Galerie Éric Devlin
et Marcel Saint-Pierre



Alley, 1974
Tv/portrait
Photo : Gabor Szilasi

Alley dira
ne pas faire confiance
aux mots,
préférant les pinceaux
pour s'exprimer.

Au seuil de sa « période indienne », en 1962, Edmund Alleyn peint une huile sur toile intitulée *Au creux de l'été*. Il s'agit d'un tableau dont le fond vert feuillage a été travaillé en couches épaisses, où la peinture a été visiblement malaxée, broyée et ajourée pour laisser voir en transparence d'autres traits. Au premier plan, deux grandes taches crème, ovoïdes, appliquées comme le vestige d'une dentelle, viennent trouer la chaleur de l'été. J'ai vu ce tableau pour la première fois au Musée d'art contemporain de Montréal en juillet 2016, dans l'exposition intitulée *Dans mon atelier, je suis plusieurs* consacrée à l'œuvre d'Edmund Alleyn. Dans cette œuvre, le foisonnement des insectes, la saison éphémère, le bruissement sourd du vent sont peints avec une telle acuité que j'ai compris, dans l'éclair de cette sensation, comment la peinture non figurative d'Alleyn avait le pouvoir, comme l'écrit très justement Gilles Lapointe dans cette biographie de l'artiste, de « provoquer l'émotion en excluant toute représentation imitative ». À son tour, l'auteur raconte sa première rencontre avec l'œuvre d'Alleyn, en 1978, à l'occasion de l'exposition *Le musée d'hiver* présentée au Musée d'art contemporain de Montréal. Gilles Lapointe fait ressortir l'importance de cette époque, qui marque le tournant de la vocation des musées au Québec, et montre comment cette exposition participe de ce moment de changements où les artistes incorporent le sonore au visuel dans « un environnement [...] qui aborde à partir de la mémoire et des lieux de l'enfance la thématique de l'hiver québécois ». Notons que, tout au long de sa vie d'artiste, Edmund Alleyn a été sensible à cette incessante recherche identitaire liée à la nature, au recommencement imperturbable de l'hiver et à l'inexorable fin de l'été, à ces moments fragiles qui renferment tristesse et plaisir.

Ce livre de facture élégante marque l'inauguration de la nouvelle collection « Art+ » des Presses de l'Université de Montréal dédiée aux recherches récentes en histoire de l'art. Gilles Lapointe, spécialiste du

mouvement automatiste, signe une biographie prenant le parti de raconter le projet artistique de cet artiste sans doute moins connu que ses confrères Borduas et Pellan, mais ayant pourtant œuvré pendant près de 50 ans en France et au Canada, et dont la carrière est tout aussi importante que celle des deux premiers pour comprendre l'histoire de l'art au Québec.

La voix de l'artiste

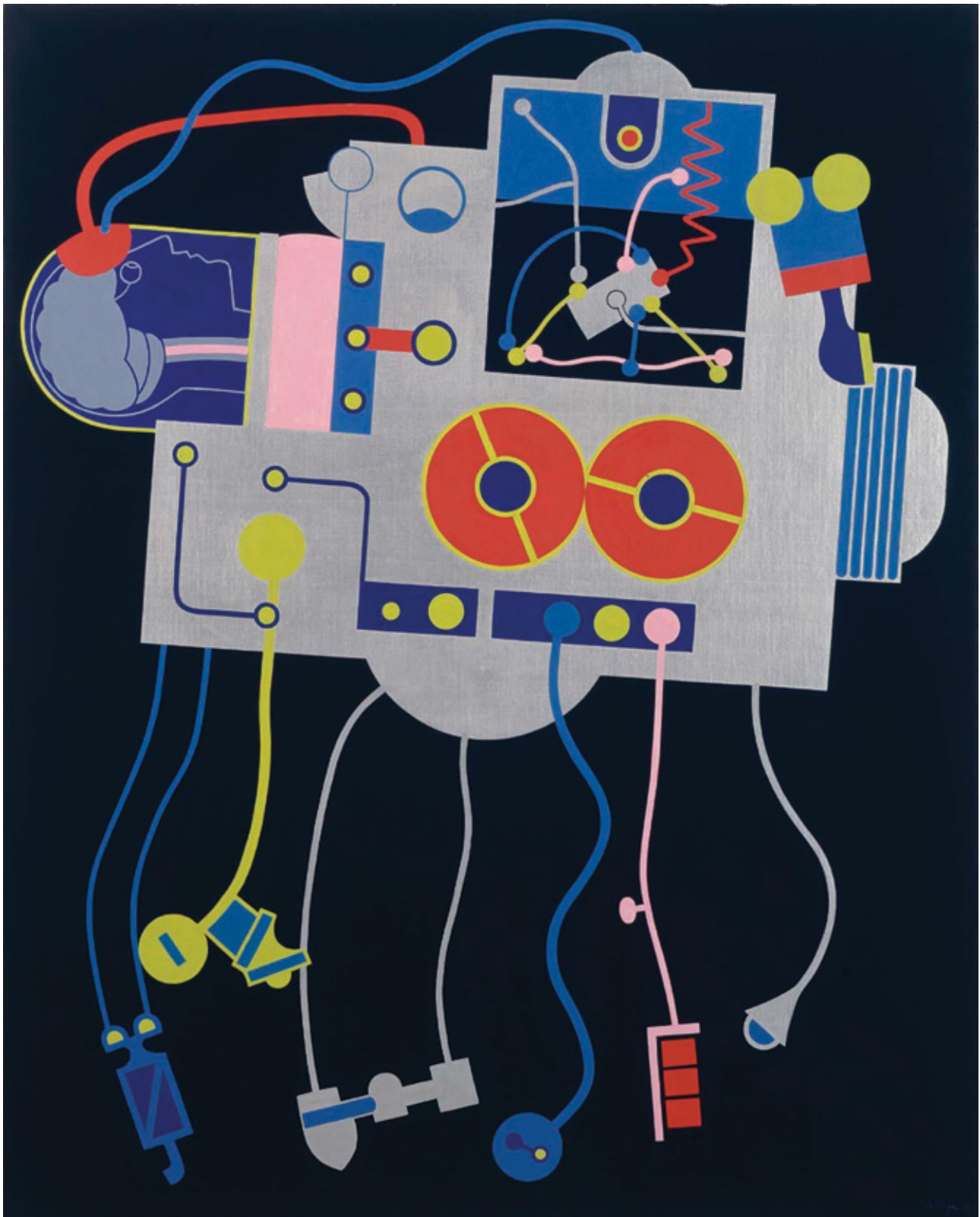
En 2004, alors qu'il prépare avec Ginette Michaud et Jocelyn Jean l'ouvrage *Indigo sur tous les tons* consacré à Alleyn, qui y participe par des fragments d'écriture (voir la recension de l'ouvrage faite en 2006 par Éric Trudel, « Vigile pour un peintre », dans le numéro 209 de *Spirale*), Gilles Lapointe apprend que l'artiste est malade et qu'il lui reste peu de temps à vivre. Le livre en préparation prend alors une nouvelle tournure, une couleur plus sombre et urgente. Les entrevues dans l'atelier se transforment en parole testamentaire : « Au fil des semaines, il devient clair que nos rencontres ont pour lui une importance qui excède les besoins d'une stricte chronologie. Aussi, lorsque je lui propose d'entreprendre dès que possible une recherche plus ambitieuse qui permettrait de retracer avec précision son parcours d'artiste, il acquiesce aussitôt. [...] Aujourd'hui, treize ans se sont écoulés depuis que j'ai éteint pour la dernière fois mon magnétophone rouge dans l'atelier de la rue Clark. » Cette biographie est le fruit du travail minutieux et de la passion de Gilles Lapointe pour ce pan de l'histoire de l'art québécois. L'auteur a eu accès aux archives de l'artiste, à sa correspondance, à son autobiographie inédite, aux témoignages de sa famille. De manière tout à fait heureuse, il a fait une large place à la réception critique de ses nombreuses expositions, qu'il retrace en détail. D'ailleurs, cet ouvrage est incontournable pour quiconque s'intéresse à l'histoire de l'art québécois, car en plus de commenter méticuleusement la plupart des œuvres de l'artiste en prenant soin de toujours les replacer dans leur contexte social et de production, Gilles Lapointe fait aussi émerger les réseaux intellectuels et

artistiques au sein desquels Edmund Alleyn a évolué, analysant tous les aspects privés et publics qui ont marqué la formation de l'artiste.

En plus de présenter une recherche rigoureuse qui documente le travail de l'artiste, l'auteur a choisi de lui donner la parole, ce qui prête une tonalité intime au récit, qui n'est jamais figé malgré l'aspect « *postbiographique* », et donc post mortem, de cet ouvrage. De manière intéressante, l'auteur a justement cherché « à résoudre la contradiction fondamentale qui existe entre la démarche d'un artiste dont l'œuvre est explicitement orientée vers la fragmentation et la dissémination, et [s]a propre activité de biographe, qui consiste à rassembler les fragments épars d'une vie pour en proposer un récit à la fois cohérent et nuancé ».

Fixer l'instant

Aéré par ses grandes marges blanches, illustré de nombreuses photographies et reproductions d'œuvres, et doté d'un index, ce livre propose donc de faire ressortir les biographèmes les plus pertinents pour éclairer le parcours artistique d'Alleyn. Dans le chapitre consacré à l'enfance de l'artiste, Gilles Lapointe note que le désir de devenir peintre que celui-ci présente dans les années 1940 est étroitement lié aux étés passés à Kamouraska. L'enfant sait déjà qu'il veut créer des images, « des sortes de petites plaques de mémoire visuelle », comme il le dit, pour « retenir un moment merveilleux. [...] C'est] aussi le plaisir de faire une image en mélangeant de la couleur, en utilisant le dessin, de créer une espèce de fac-similé de la réalité ». Le biographe rapproche la nécessité de créer des images de la situation linguistique singulière dans la famille. Les parents, qui se parlent en français entre eux, ne s'adressent qu'en anglais à Edmund et à sa sœur Nora, créant de la sorte un environnement bilingue troublant, où le français est la langue parlée contre les enfants. Alleyn dira plus tard ne pas faire confiance aux mots, préférant les pinceaux pour s'exprimer. Le biographe montre alors de façon lumineuse comment, chez Alleyn, ce « flottement autour



Le rôdeur, 1966
Acrylique et émail sur toile
162,2 x 130,2 cm
Collection du Musée national
des beaux-arts du Québec

Mondrian au coucher, 1973-1974
Acrylique sur toile et huile sur plexiglas
Collection du Musée d'art contemporain de Montréal
Photo : Richard-Max Tremblay



de la langue » trouvera un écho insistant dans son admiration et sa lecture constante du poète portugais Fernando Pessoa, une résonance qui laisse d'ores et déjà entendre le désir d'être un artiste aux multiples facettes à qui « *la peinture permet d'être nombreux car chaque tableau est un masque différent* ».

Gilles Lapointe retient aussi une autre scène inaugurale marquante. Un jour, alors qu'Edmund est adolescent, sa mère, prétextant la peur des maladies contagieuses, brûle tous ses dessins d'enfant. Le jeune homme, furieux, marqué au plus vif dans sa jeune personnalité d'artiste en train de se constituer, s'enferme alors dans le garage de la maison, qu'il transforme en atelier, et refuse tout contact avec sa famille. Plus tard, dans un renversement tout à fait intéressant et symptomatique, l'artiste, décrivant l'œuvre passée et encore à venir, transforme l'art en contagion : « *Ce qui m'intéresse de peindre [sic] c'est ce qui nous aide à tenir le désespoir à distance. L'art c'est un peu une maladie qui protège, comme un vaccin, contre d'autres maladies. C'est donc une maladie plutôt saine.* » L'art sera bien le *pharmakon* idéal, remède et poison, pour tenir en respect et manifester la mélancolie, une sensation qui germera, souterraine, dans les premiers tableaux, puis se fera tout à fait vibrante à partir de la série *Indigo*.

Suivre la tradition européenne

En 1951, Edmund Alleyn entre à l'École des Beaux-Arts de Québec ; il expose pour la première fois en 1952. Premier de classe en dessin, l'artiste commence à prendre confiance en sa pratique et explore la peinture non figurative. Gilles Lapointe situe la place qu'occupe l'artiste au sein des mouvements automatistes et plasticiens et des débats de l'époque entre les tenants et les adversaires de l'abstraction. Il remarque que « *les automatistes ne représentent pas pour Alleyn des références directes* ».

L'artiste ne parvient pas, en effet, à trancher complètement en faveur d'un groupe, prenant position dans l'entre-deux, ne voulant pas être enfermé – et cette idée sera présente durant toute sa vie – dans un courant esthétique précis. Ce qui l'intéresse, à la fin des années 1950, c'est d'« *l'essayer de déchiffrer la vie – la beauté de la vie – sa laideur, parfois – à travers la peinture et le tableau* ». Il décide alors de traverser l'Atlantique pour aller vivre à Paris. Le biographe se demande justement pourquoi choisir Paris plutôt que New York, une ville alors en pleine effervescence. « *Étonnante recherche d'identité de la part du petit-fils d'immigrants irlandais...* », écrit Lapointe, qui rattache cette décision « *à son ambition de s'inscrire dans la tradition picturale européenne* ». En Europe, Alleyn devient malgré lui un artiste canadien qui se met à peindre de mémoire des paysages de la Gaspésie, cherchant à explorer la limite de la figuration, influencé par les toiles de Nicolas de Staël. En 1957, dans une lettre à des amis, Alleyn relate un mauvais rêve : « *La nuit dernière, j'ai fait un cauchemar – en rêvant qu'un jour je voulais retrouver le pays d'où je venais – mais il avait disparu. Et que depuis je restais avec de faux souvenirs d'un faux pays.* » Si on peut relier ce rêve aux difficultés qu'Alleyn éprouve à Paris pour se trouver un logement et un galeriste, on peut sans doute y voir aussi l'illustration de préoccupations reliées à la recherche d'un style personnel, entre figuration et abstraction.

La poésie des figures

La toile *Hors frontières* (1958-1959) est éloquente à cet égard. Sur la partie inférieure, on peut voir de larges coups de brosse foncés recouvrant une tache rouge sur un fond beige grumeleux. Dans la partie supérieure, sur un fond gris foncé lisse, se trouve une tache rose qui évoque la forme d'un cœur, trace d'une figure déjà défigurée, mais dont on perçoit encore les contours, qui flotte comme une poche crevée d'où s'écoule, vers le haut du tableau, un

filet formant une bande rose. Ce tableau, qui s'apparente également à un paysage nocturne, marque, dans sa manière, le passage à la figuration narrative des années 1960, le début de la succincte et lyrique « période indienne ».

Si la période française (1955-1970) décrite par Gilles Lapointe est tout à fait captivante et qu'elle est racontée comme un roman d'apprentissage, les chapitres concernant les années 1970 et 1980, où l'œuvre d'Alleyn prend un « *virage technologique* » singulier, permettent de mieux comprendre certains choix de l'artiste, notamment celui de revenir au Québec, en 1971, après le succès mitigé de son installation-habitacle *L'introscaphe*.

À partir de l'année 1988 et jusqu'à sa mort en 2004, Alleyn crée une œuvre caractérisée par trois grandes séries et par le retour de la figuration en peinture. *Indigo*, *Vanitas* et *Les éphémérides* ont en commun une remarquable lumière traitée en négatif, un ton de nuit qui tombe, entre chien et loup. Installé dans l'atelier de la rue Clark, hanté par « *l'érosion de la mémoire* », Alleyn « *prête attention au surgissement d'images-éclairs, familières et obscures, sans signification nette* », qui rappellent les épiphanies joyciennes auxquelles il est sensible et qu'il essaie d'épingler sur ses toiles illuminées de l'intérieur. Dans *Mythologies quotidiennes* (2001), des objets peints en blanc – poussette, grenouille, araignée, squelette –, alignés sur un fond noir, sont barrés d'un trait de couleur vive. Si Alleyn a toujours souhaité que son œuvre « *appartienne au monde de la poésie* », c'est bien avec ce geste – d'abord pensé, révèle Gilles Lapointe, comme un acte de rage visant à raturer ces objets déjà ratés, selon lui – que les figures, venant « *fractionner le rapport forme-couleur* », font émerger sur la toile « *une révélation d'ordre poétique* ». Ce geste résume à lui seul l'engagement de l'artiste, dès l'enfance, à retenir l'instant sensible et, plus tard, à faire naître sur la toile « *un monde parallèle plus vrai* ». ■