

Une belle fin de journée

Gilles Hénault

Volume 24, numéro 1 (139), janvier–février 1982

Artistes québécois : 9 ateliers

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/29981ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Hénault, G. (1982). Une belle fin de journée. *Liberté*, 24(1), 7–12.

EDMUND ALLEYN

Edmund Alleyn est né à Québec en 1931. Il a étudié à l'Ecole des Beaux-Arts de Québec de 1951 à 1955. Puis il a vécu et travaillé principalement à Paris de 1955 à 1971. Depuis 1972 il enseigne au département des Arts visuels de l'Université d'Ottawa.

Une belle fin de journée

GILLES HÉNAULT

Si l'œuvre d'Edmund Alleyn nous est moins connue que celle de beaucoup d'autres artistes d'ici, c'est qu'il a été longtemps absent du paysage pictural québécois. Son action s'exerçait ailleurs, surtout à Paris, durant une période particulièrement aiguë de prise de conscience des grands problèmes qui agitaient le monde: la société technologique, la guerre du Vietnam, le lavage des cerveaux grâce à l'action efficace de la publicité, le discours faussement rassurant des grands technocrates face à la pollution, au conditionnement, à l'agression. Bref, le «meilleur des mondes» apparaissait soudain comme un univers concentrationnaire.

Dans sa recherche d'identité, Alleyn se sentait rejeté hors du formalisme pictural, où sa voix se perdait parmi celle de tant d'autres qui tentaient d'exprimer avec des formes et des couleurs un intime désarroi. En somme il avait l'intuition que l'art, c'est beaucoup plus que l'art. Toute l'histoire est d'ailleurs là pour le confirmer: depuis les premiers dessins des cavernes jusqu'à *Guernica* de Picasso, l'art a voulu magiquement prendre possession du monde, le transformer symboliquement. Ce n'est qu'en le décantant de ses mythes qu'il nous apparaît, en rétrospective, comme une évolution purement formelle. Edmund Alleyn avait l'intuition de cela, et son recours à l'art des Amérindiens de la côte du Pacifique lui a servi pendant un certain temps d'alibi. Mais cela ne pouvait pas le satisfaire très longtemps, car les signes qu'il manipulait étaient nés d'une autre civilisation.

Alors, ainsi qu'il l'explique lui-même, le jeu ne suffit plus. Il ajoute: «Au fur et à mesure qu'on se développe, le jeu se complique, nous devons plus complexes et plus conscients de

cette complexité... désireux de trouver un sens à tout cela, à notre vie, à notre mort, à la conjugaison de notre identité avec celle des autres voyageurs sur terre.» La solitude s'accompagne d'un sentiment de solidarité, d'où ce beau néologisme, la solidarité, dans une chanson de Charlebois.

Le passé est révolu; le présent et l'avenir hantent son esprit. Quels sont les signes de notre temps? Multiples, sans doute, et certains sont exaltants. Ce qu'il va d'abord décoder, ce sont les aspects négatifs des contradictions du monde: le conditionnement et l'agression. Il en fera les thèmes d'images perturbantes exposées en 1967, d'abord à la galerie Blumenthal-Mommato, à Paris, puis à la galerie Soixante, à Montréal.

Au centre de toutes ces toiles, il y a l'homme, le corps de l'homme (ou de la femme) mais fragmenté, muet, impuissant, immobile, agressé par la machine, par la technologie — envahi par des électrodes, par des sondes, soumis à des chocs, charcuté, la jambe coincée dans le tronc, la tête livrée aux vibrations des encéphalogrammes.

«Quand l'homme a voulu imiter la marche, dit quelque part Apollinaire, il a inventé la roue». On pourrait ajouter: quand il a voulu imiter le cerveau, il a inventé l'ordinateur. Alleyn, faut-il le préciser, n'est pas contre l'invention: il se demande tout simplement à quelles fins on l'utilise. D'ailleurs, il n'est pas le seul à se poser des questions. En cela, il est solidaire de nombreux autres artistes et poètes, comme en témoigne ce texte de Michel Butor:

Cassure lampe suture — déchirure — stop — une goutte de lait — brûlure nickel une goutte de lait — soudure — il y a longtemps — une goutte d'huile — noir dormir je rame — suture — stop — une goutte de miel — blanc tube perfusion — fêlure — arrêtez — une goutte d'alcool — gris chrome fêlure — rupture — je ne le supporte pas...

Ce court extrait est le début de la nouvelle chanson du décervelage: homme aliéné, conscience écartelée; «science sans conscience n'est que ruine de l'âme», disait déjà le vieux Rabelais. Ajoutons: ruine du corps, criblé de soucis, ausculté, occulté, paralysé dans la pause du gisant. Les tubes, les ampoules, les circuits prennent la relève: c'est l'homme cybernétique.

Pourtant, les écologistes et les artistes comme Alleyn se souviennent d'un autre monde. Est-ce qu'ils le voient dans un

rétroviseur ou dans un avenir prévisible? Toute la question est là.

Michel Butor reprend sa litanie sur l'homme qui s'éveille d'un état comateux:

aux rives couvertes d'arbres vert sombre — résection blanc cautérisation — je ramais — je dors — je n'étais pas seul — y c rotule — dans un canoë léger — blessure — et nous glissions tranquillement sur les eaux — en effarouchant les canards sauvages et les loutres — je vogue — dans l'odeur des aiguilles de pin — perforation du fémur — et il y avait dans le ciel un astre nommé soleil — déchirure — qui descendait tout doucement parmi les cimes...

«Une belle fin de journée» quoi! Le titre même d'une exposition d'Alleyn qui a eu lieu en 1974, au Musée du Québec et au Musée d'Art contemporain de Montréal. A ce propos, il notait: «L'été — le soleil se couche et ta chimie secrète est en émoi. Peindre cela.»

L'art — particulièrement la peinture et la sculpture — a presque toujours reproduit des gestes hiératiques, des poses conventionnelles ou idéalisées. C'était dans la tradition du sacré ou de l'académisme. La rupture établie par Edmund Alleyn tente, au contraire, de recréer l'instant du geste quotidien qui exprime une détente, un bien-être. Les attitudes baignent avec un certain abandon dans l'écoulement de cette lumière du soleil couchant. Les êtres ne sont pas figés dans des postures correspondant à des états psychologiques: crainte, courage, héroïsme, défi. Au contraire, dans leur marche immobile (car les personnages étaient peints grandeur nature sur plexiglass), ils jouissent du plaisir d'être là, dans leur transparence.

Dans une autre note, Alleyn s'exprime ainsi: «Méditation sur la mémoire du visible, sur les temps qui se superposent. Va-et-vient entre un espace mental et un espace physique». Cette note évoque très justement le spectacle. Elle nous rappelle que sans mémoire, nous n'aurions pas conscience de notre continuité parmi tous les aléas de nos transformations perpétuelles.

Alleyn est très conscient du fait que cet art, en dépit des apparences, n'est pas plus décodable que tout autre, au simple niveau des sensations ou d'une perception immédiate. Il exige, lui aussi, une éducation de l'œil, une réflexion préalable avant d'être perçu dans sa signification profonde. Ce qui est agaçant

dans le réalisme — aussi bien dans l'hyperréalisme américain que dans le réalisme socialiste — c'est l'imposture, c'est la non-coïncidence avec une réalité existentielle, j'allais dire: avec la vérité du vécu. Or, c'est le contraire chez Alleyn: l'objet de sa recherche, c'est cette zone où s'effectue la transition entre le réel et l'irréel.

Dans la mouvance de l'existence quotidienne, à quel moment un être se superpose-t-il à son image? Et s'il joue, à quelle distance de lui-même se situe son jeu, sa distanciation? Car même dans l'illusion, comme chez un acteur, la vérité transparaît, sinon c'est une simple tricherie. Par exemple, la pose dans le réalisme socialiste, ou la fausse objectivité dans l'hyperréalisme américain. Dans un cas, la posture est imposture; dans l'autre cas, l'objectivité est objet. Il y a plus d'objectivité dans un tableau de Van Gogh, car il y montre toujours le bout de son oreille... coupée! De même, Alleyn est présent dans ses personnages, il établit avec eux une certaine connivence, une «solidarité». Ce qui ne l'empêche pas de jouer avec des problèmes de peintre, avec l'espace notamment, qui se répète en «écho», qui se répercute dans le temps. Ainsi, le «monde ordinaire» devient ce qu'il est peut-être vraiment, «du monde extraordinaire», grâce à une connivence devant la vie et devant la mort d'un soleil couchant. «Le jour se lèvera demain, dit-il, et fera de nous des aïeux.»

Au cours de l'histoire, certains artistes ont beaucoup parlé de leur art. Ce n'était pas toujours les meilleurs. A notre époque, on a vu les artistes, comme les femmes, reprendre la parole. On s'est aperçu qu'ils avaient quelque chose de pertinent à dire, ne serait-ce que sur leur technique, leur évolution, leurs intentions. Tous ces propos jettent un éclairage nouveau sur l'art contemporain. Il commence à être vu de l'intérieur, et non plus seulement comme un phénomène historique tributaire de nouvelles techniques. La virtuosité devient secondaire, et c'est à la valeur existentielle que se mesure la qualité de l'œuvre. C'est pourquoi, en terminant, il est important de céder la parole à Edmund Alleyn:

Je pense qu'un artiste travaille, avant tout, pour savoir ce qu'il peut faire, jusqu'où il peut aller — dans la conquête d'une révélation qui ne se livre qu'au compte-goutte, fragment par fragment. L'œuvre désirée, ultime, n'arrivera

jamais. (...) On attend toujours que le rideau s'ouvre enfin tout grand sur le spectacle qui livrera la clé de toutes les interrogations, qui fournira enfin la réponse à toutes les énigmes qui jalonnent nos existences. (...) Je travaille pour combler un vacuum — un vacuum existentiel peut-être. Pour essayer de donner un sens au non-sens. Pour compléter en quelque sorte l'expérience de vie. Pour introduire une brèche dans le quotidien. Pour respirer l'air de mon choix.