

Edmund Alleyn ou l'apparente réalité des choses

Edmund Alleyn Les horizons d'attente 1955-1995 Musée d'art de Joliette 148, rue Wilfrid Corbeil Joliette Du 22 septembre 1996 au 12 Janvier 1997; Musée du Québec 1, avenue Wolfe-Montcalm Québec Mai-septembre 1997; Galerie Christiane Chassay 372, rue Sainte-Catherine Ouest Montréal

Jean-Jacques Bernier

Volume 40, Number 165, Winter 1996–1997

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53333ac>

[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

Bernier, J.-J. (1996). Edmund Alleyn ou l'apparente réalité des choses / *Edmund Alleyn Les horizons d'attente 1955-1995* Musée d'art de Joliette 148, rue Wilfrid Corbeil Joliette Du 22 septembre 1996 au 12 Janvier 1997; Musée du Québec 1, avenue Wolfe-Montcalm Québec Mai-septembre 1997; Galerie Christiane Chassay 372, rue Sainte-Catherine Ouest Montréal. *Vie des arts*, 40(165), 51–53.

EDMUND ALLEYN

OU L'APPARENTE RÉALITÉ DES CHOSES

Jean-Jacques Bernier

ACTUALITÉ
P E I N T U R E



Slow Dance, 1996
Huile sur toile
207 x 443,5 cm

EDMUND ALLEYN
LES HORIZONS D'ATTENTE
1955-1995

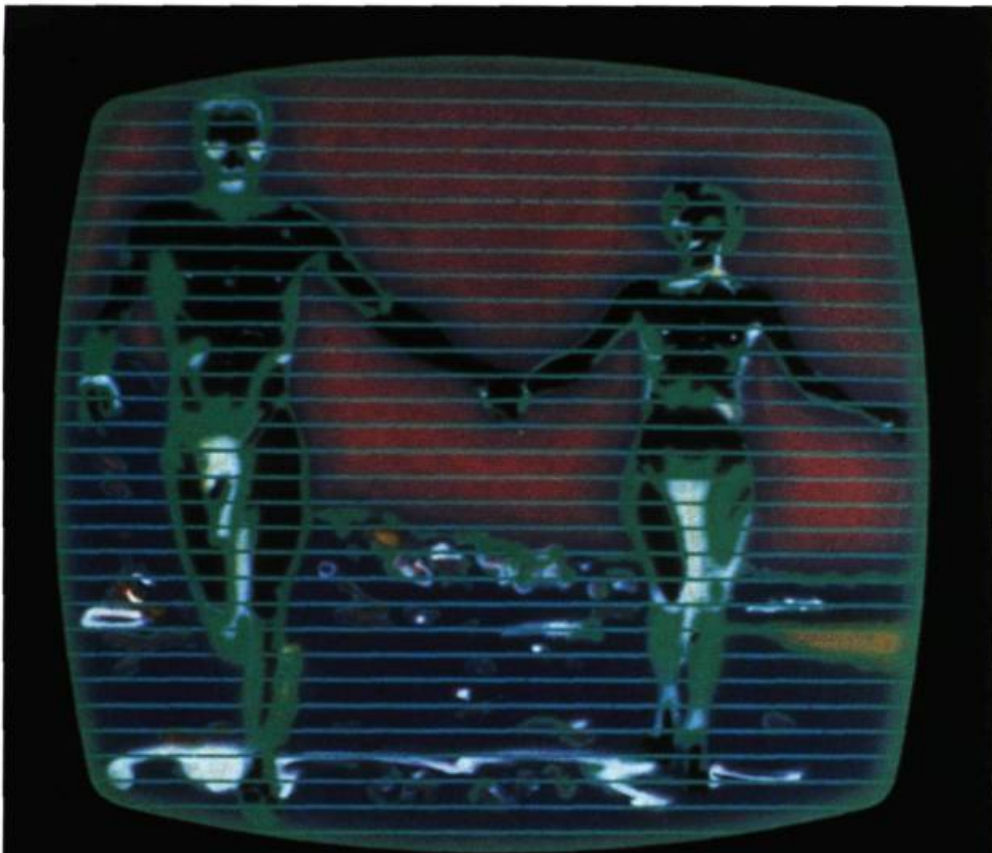
Musée d'art de Joliette
145, rue Wilfrid Corbell
Joliette (Québec)
Du 22 septembre 1996
au 12 janvier 1997

Musée du Québec
1, avenue Wolfe-Montcalm
Québec (Québec)
Mai-septembre 1997

Galerie Christiane Chassay
372, rue Sainte-Catherine Ouest
Montréal (Québec)

■ Voir la production d'Edmund Alleyn étalée sur quatre décennies permet d'évacuer un bon nombre d'idées reçues sur l'œuvre de ce peintre qui a paru flirter tour à tour avec l'abstraction lyrique, le réalisme narratif et le pop art. Délivrée par le recul du temps de ce qu'on aurait pu à première vue qualifier

d'effets de mode, la production d'Alleyn permet d'observer au-delà des moyens formels utilisés une remarquable constance. Elle fait également preuve d'une grande cohérence en communiquant dans des styles différents une même interrogation, un même constat et une même vision du monde.



Sur la plage, 1969
Acrylique
209 x 147 cm

accrue : y apparaît pour la première fois le thème du coucher de soleil, récurrent depuis dans l'œuvre d'Alleyn. Gaston St-Pierre le décrit ainsi : « Une fois reconstituée, la scène (ou le tableau) se présente comme ceci : une vue sur l'eau, à l'heure du crépuscule, lorsque, par temps mort, il ne se passe rien. » Rien d'anecdotique, donc, mais un instant fugitif, fragile, et un espace insondable, le lac. Les divers traitements que ce motif subira (répétition dans certains dessins, mise en abîme du regard que nous portons sur lui dans des installations ultérieures...) auront pour effet de le vider du peu de substance qu'il possède pour n'en laisser qu'une coquille où seuls les éléments formels et l'impression d'un rendez-vous manqué demeurent.

Le titre de l'exposition, *les horizons d'attente*, fait bien évidemment allusion à ces caractéristiques. Mais il possède également une autre signification, qui résume bien le parcours d'Alleyn. L'horizon d'attente est en effet l'expression forgée par l'historien de la littérature Hans Robert Jauss pour exprimer, dans son esthétique de la réception, *le système de références objectivement formulable qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présume la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne.*¹

LE CLICHÉ VU À NOUVEAU

Aborder l'œuvre d'Edmund Alleyn sous cet angle permet d'intéressantes observations : si le thème du coucher de soleil n'appartient pas au domaine des arts visuels, comme nous le signale Gaston St-Pierre dans le catalogue (« Peu d'artistes l'ont utilisé, n'arrivant pas à faire une composition originale avec un sujet aussi banal, à la limite du kitsch. »), il appartient pourtant à *l'idée* que se fait une large partie de la population de ce que devrait être l'œuvre d'art.²

Comme tel, il fait ainsi partie de *l'horizon d'attente*, au même titre que le réalisme des personnages – vérisme poussé jusqu'au détail vestimentaire, par exem-



L'exposition mise sur pied pour le Musée de Joliette est signée par le conservateur Gaston St-Pierre. Il a volontairement exclu plusieurs périodes de la production de l'artiste dans le but d'illustrer et de défendre son interprétation de l'œuvre d'Edmund Alleyn. Le résultat est un accrochage solide qui éclaire quarante ans de carrière pour en dégager de façon précise des lignes de force préfigurant et justifiant à la fois la production actuelle de l'artiste.

Dès les toiles abstraites des années 1955-64, Alleyn indique une préférence

marquée pour la mise en scène d'éléments évoluant dans un espace indéfini, vague, qui les prive de leurs attributs et, partant, d'une partie de leur signification, de leur réalité. Des références géologiques, comme dans *No man's land* (1960), y restent palpables et la composition, souvent inspirée du couple terre/ciel, laisse le regard s'organiser autour de cette notion sans que rien ne vienne finalement confirmer l'opportunité de ce choix.

Le retour à la figuration, en 1964, marque paradoxalement une abstraction

ple dans *Red Sunset* (1973-74), qui date d'ailleurs résolument l'installation. Ces vellétés de conformisme peuvent sembler plausibles à une époque où la démocratisation de l'art, en regard de la poussée des *mass media*, apparaissait comme une nécessité à de nombreux artistes, à la fois au Québec et en Europe.

Mais Edmund Alleyn ne s'est pas pour autant mis à la gravure ou à la fabrication de multiples : au-delà de l'accessibilité de ses sujets, sa stratégie semble plutôt avoir été de fournir par le langage pictural un équivalent de certaines expériences communes et de miser sur les différences produites par cette translation pour instaurer – ou simplement signaler – une perte de contact avec la réalité due au processus même de l'art, ou, de façon métaphorique, au type de regard que nous portons sur la vie. Le concept d'horizon d'attente devient ainsi un dispositif piégé, où la satisfaction apparente des préférences d'un public « moyen » mène en fait à la négation de sa possibilité même.

C'est aussi cette dépossession face à l'état naturel qu'il a abordée dans sa période « techno-logique » en figurant, par exemple, un couple courant sur la plage – à nouveau un cliché d'un romantisme achevé – par le truchement d'un écran et de graphes que nous devons présumer liés aux signes vitaux, l'imagerie médicale et le savoir scientifique venant ici occulter l'instant à vivre (*Sur la plage*, 1969). La thématique, là encore, rejoint un thème d'actualité à l'époque, le développement des technologies médicales et de la culture médiatique, et présuppose une familiarité avec ce contexte.

Ailleurs, c'est l'excès de figuration même qui vient détruire sa propre illusion : la répétition de la scène dans *L'heure fixe* (1980) ou la différence de ton d'une partie de l'image dans *Dérive* (1985) qui transforme la surface ondoïante de l'eau en un motif abstrait. De façon générale, il est intéressant de noter que l'intervention de l'artiste sur la scène choisie est chaque fois minimale, et que c'est cette différence minimale entre ce qui est attendu et ce qui est proposé qui vient rompre le contrat tacite rendant possible la restitution « satisfaisante » de la réalité.



À l'impossibilité de réellement vivre l'expérience vient s'ajouter la difficulté d'en conserver l'intégralité : *Towards Amnesia*, remarquable toile de 1988, fait partie d'une série où l'intérêt d'Alleyn pour la notion de temps culmine. L'économie du tableau est d'une grande simplicité : un paysage lacustre s'étire sur une mince bande couvrant toute la largeur de la toile, délimité en bas comme en haut par deux grandes plages noires. Des îles y sont visibles, des feuilles y laissent deviner l'avant-plan, eau et ciel délimitent l'horizon. En fait, l'essentiel est là, et l'impression d'incomplétude ne vient pas de la scène elle-même, mais seulement du fait de présumer qu'une partie nous en est inaccessible, dérobée.

DES DÉCORS VIDÉS DE LEURS PERSONNAGES

Edmund Alleyn a recours au même type de stratégie dans ses nouvelles peintures, qui sont des mises en scène d'où les acteurs sont absents. La série de gouaches datées de 1995 et l'huile de grand format *Slow Dance* (1996)³ qui complètent l'exposition sont des théâtres où les objets parlent un langage que le manque de références rend ambigu. Le plus souvent disposés en rang, fauteuils dépareillés, guéridons, tables de chevet, patères au style vieillot et hétéroclite supportent des sculptures banales, des fleurs parfois défraîchies, des lampes quelconques, des sacs de voyage fatigués, aux côtés de plantes en pot affichant divers états de santé et de perchoirs où repose un perroquet dont on ne sait s'il est empaillé ou non.

Certaines images reviennent de tableau en tableau, comme le perroquet, le buste d'un singe, le sac de voyage. Le tout respire un exotisme de pacotille et l'hôtel de troisième catégorie à la saison morte, ou dans l'attente du retour des estivants dont on remarque l'absence. Les fonds sont, comme à l'habitude, insondables. De temps à autre, une mise en scène où les objets sont disposés au bénéfice de l'utilisateur anonyme nous est donnée comme un indice : un livre de Proust abandonné sur un fauteuil, un navire brillamment illuminé se devinant dans la profondeur de la nuit.

L'impression générale traduit un état d'exil intemporel ; les objets qui habitent les toiles de Alleyn, nous les connaissons, ou nous avons vu leurs pareils. Qu'ils soient simplement alignés le long d'un mur ou abandonnés dans quelque débaras ne change rien à leur silence opaque, à leur histoire dont nous sommes exclus. Car bien vite nous reconnaissons qu'il est futile de vouloir leur prêter, en réaction à leur vacuité, un sens précis ou une identité propre. Ce sont des objets publics, qui ne sont que ce qu'ils paraissent être : leurs lendemains sont pareils à leur passé. Il n'y a que nous qui sommes de passage, qui disparaîtrons bientôt. □

¹ JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Editions Gallimard, 1978.

² La récente exposition des artistes Komar et Melamid aux Cent jours d'art contemporain de Montréal, *Most Wanted Paintings*, permettait de se familiariser avec les résultats de diverses enquêtes sociologiques portant sur les attentes de l'Américain moyen face à l'art.

³ Une série de grands formats à l'huile datés de 1996 et tirés des gouaches de 1995 a également été présentée à la Galerie Christiane Chassay, à Montréal, du 19 octobre au 16 novembre 1996.