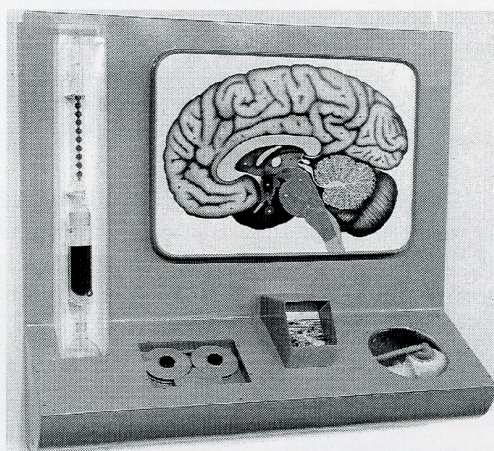


## ARCHÉOLOGIE DU FUTUR

**A**près avoir été identifié pendant plusieurs années au courant appelé communément "l'expressionnisme abstrait", le peintre Edmund Alleyn modifia considérablement sa démarche, au milieu des années soixante, en délaissant complètement les problématiques liées à l'abstraction. Il fut un des premiers, avec Greg Curnoe et Joyce Wieland, à opérer une telle démarche, voyant là surtout une peinture cloisonnée sur elle-même, parvenue à un certain stéréotype de l'abstraction ou à une prétention métaphysique totalement détachée des préoccupations liées au phénomène grandissant de la culture de masse avec ses nouvelles conceptions de l'image. Ces peintres ont aussi été identifiés très tôt au Pop Art américain, bien qu'en réalité, ils s'en distinguaient grandement. Du fait qu'ils appartenaient à une culture marginalisée, ils ont proposé une image moins triomphaliste que celle des artistes américains, en adoptant une position plus critique face aux retombées sociales de leur engagement artistique. On remettait en question pour la première fois la distinction entretenue entre un art dit élitiste et une culture de masse.

En réintroduisant des éléments figuratifs dans ses peintures, Edmund Alleyn a plutôt adopté une



*The Big Sleep, 1968, techniques mixtes: bois, système électrique, projecteur à diapositives, plastique, bande sonore  
189 X 223 X 80 cm*

*photo: André Morain*

imagerie qui traite de la condition humaine. Les corps représentés dans ses tableaux souffrent de l'anonymat, d'une manipulation par des instruments médicaux, d'une aliénation qui correspondait à une crise des valeurs humanistes devant l'avènement d'une nouvelle révolution technologique, axée sur les communications, les médias et l'informatique.

Bien sûr, les impacts de la nouvelle technologie médiatique sur le comportement humain renvoient continuellement aux études menées à l'époque par Marshall McLuhan. Son influence s'est beaucoup fait sentir dans le domaine des arts, avec le pouvoir qu'il accordait à l'artiste d'user librement de la technologie, sans pour autant être asservi par elle. Selon McLuhan, il ne fallait pas condamner les médias unilatéralement mais les assimiler entièrement pour ne pas dépendre d'eux.

L'image de la technologie dans les tableaux d'Alleyn révèle surtout une méfiance, un doute quant au bonheur et à la liberté que promettaient les nouveaux progrès technologiques. La représentation du corps humain apparaît toujours à travers le traitement de l'image médiatique, digitalisée par les technologies de la communication ou de l'informatique. L'écran de télévision, le moniteur d'un ordinateur ou le diagramme

d'un scanner transmettent une image synthétique du corps humain, définissant son anatomie essentiellement d'un point de vue clinique. *Sur la plage* (1969), un écran de télévision montre l'image d'un couple filant le parfait bonheur, mais cet idéal semble artificiel parce que programmé par l'ordinateur.

Après la dernière guerre mondiale, le cerveau est devenu l'objectif principal de toutes les recherches scientifiques, afin de découvrir son fonctionnement interne et d'exploiter toutes ses ressources. L'imaginaire, le rêve ou ce qui appartient à la conscience intérieure seront désormais analysés froidement, scrutés par un oeil mécanique. Dans *The Big Sleep* (1968), un dispositif imitant les appareils médicaux (scanner, encéphalogramme), fait voir un corps placé sous observation: des instruments captent chacune de ses activités sensorielles et cérébrales, restituant même les images de son monde intérieur. Ce fantasme - fréquemment entretenu à l'époque dans les romans de science-fiction ou au cinéma - d'une technologie parvenant enfin à percer les secrets de la conscience humaine, ne fait en réalité que reprendre des croyances plus occultes concernant la télépathie, par exemple. Une nouvelle technologie peut ainsi véhiculer les mythes les plus anciens.

Les images d'Edmund Alleyn jouent souvent sur la parenté existant entre le cliché moderne et l'archétype ancien (on le sait, tout le patrimoine culturel peut se transformer en cliché). Derrière l'image médiatique, manifestation agressive, contrôlant même les stimuli d'un individu, apparaissent aussi en même temps des représentations plus symboliques, évoquant l'intériorité d'une conscience fuyante et fondamentalement inaliénable.

Au cours des années soixante-dix et durant la guerre du Vietnam, la peur de perdre sa conscience propre est devenue une véritable obsession. Les films d'espionnage et les rumeurs sur les expériences psychiatriques faisant usage de différentes drogues chimi-

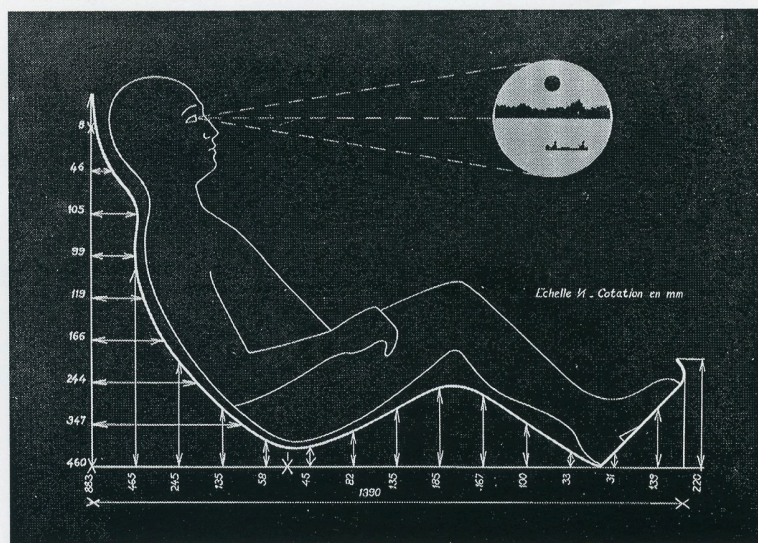
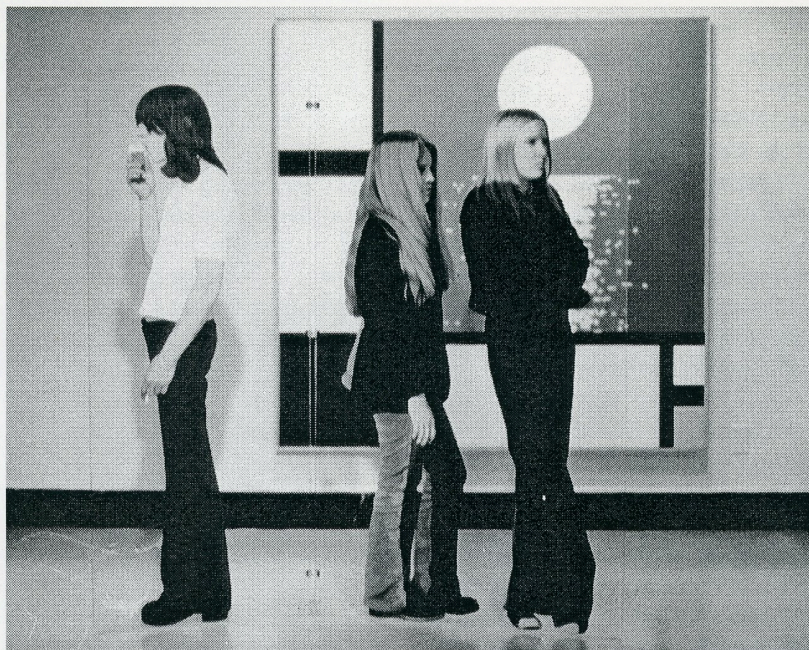


Figure assise, 1969, peinture vinylique sur toile, 142 X 170 cm

ques (qui se sont révélées véridiques, par la suite) ont alimenté cette crainte de subir un "lavage du cerveau". L'expression, très courante à l'époque, mais complètement abandonnée aujourd'hui, démontre toutefois l'inadaptation du langage ordinaire à la spécialisation du langage scientifique. L'éventualité d'un contrôle des activités cérébrales apparaissait alors encore plus effroyable qu'une séquestration du corps physique, puisque le pouvoir de manipuler le cerveau acquérait, encore une fois, une dimension mythologique, en s'apparentant au phénomène de possession de l'esprit par une autre "médiun" tout aussi maléfique. Tout en utilisant un appareillage des plus sophistiqués, la médecine moderne est toujours mystifiée dans ses interventions, qu'elle soit bénéfiques ou maléfiques. C'était précisément l'hypothèse développée par McLuhan: l'être moderne réagirait aux nouvelles technologies tout aussi primitivement que celui qui voyait pour la première fois un "oiseau de fer".

La production artistique d'Edmund Alleyn à la fin des années soixante témoigne de ce bouleversement, lorsqu'elle montre à la fois la peur et la fascination qu'exerce l'avènement d'une nouvelle technologie. Le corps physique apparaît toujours dissocié de l'entité psychique. Les personnages représentés dans les tableaux n'ont apparemment pas de motricité; souvent passifs, ils contemplent un horizon qui leur est inaccessible, ou bien ils subissent un environnement qu'ils ne maîtrisent pas. Dans une culture psychédélique, le



*Mondrian au coucher*, 1973-74, tableau: acrylique sur toile 183 X 183 cm, personnages, huile sur panneaux en plexiglass, 173 X 170 X 1 cm

monde psychique et l'entité corporelle pouvaient ainsi fonctionner indépendamment l'un de l'autre.

Même si, l'imagerie d'Edmund Alleyn intègre pertinemment les nouvelles technologies de l'heure, l'enjeu demeure toujours de retrouver à travers elle une intégrité de l'être humain au-delà des contingences du temps. Même envahi par le monde médiatique, l'humain rêve encore d'une nature perdue. L'image d'une promenade en canot sur un lac paisible avec un fond de soleil couchant revient constamment dans la production des années 65-75 (dont *Figure assise* 1969) comme un cliché des plus médiatiques mais évoquant également l'idée d'un monde pré-moderne.

Même si on retrouve dans ses peintures des modes de perception qui appartiennent davantage au monde frénétique des médias, dont principalement le *zapping* et le *scanning*, curieusement, l'effet produit tend à l'immobilité, suggérant un état d'apesanteur et une forme d'intemporalité. Tout en figurant une immobilité qui s'apparente à celle des personnages figés dans les tableaux de la Renaissance, Edmund Alleyn assimile aussi le langage de la médecine moderne, lorsque les corps semblent paralysés dans des états d'anesthésie ou de neurasthénie. Les peintures réalisées durant les années 71-73 accentuent cet effet d'immobilité par des *close up* ou des arrêts sur l'image simulant habilement l'écran de télévision avec ses bandes tramées. Alleyn

ré-utilise les plans cinématographiques pour dénaturer des "sujets chauds" (couple faisant l'amour dans *Médiamants* ou un gros plan sur un visage dans *Télé-visage*).

Paradoxalement, le support pictural devient chez Alleyn un exutoire, un lieu où s'affrontent tous les autres médias. Tous les artistes vivent éventuellement cette crise, se demandant pourquoi faire de la peinture s'il y a déjà la photographie ou pourquoi faire de la photographie, s'il y a la vidéo et pourquoi faire de la vidéo puisqu'il y a maintenant l'infographie. Les oeuvres produites durant les années 60 et 70 témoignent de ce questionnement lorsqu'il intègre les nouvelles conceptions de l'image, tout en demeurant anachroniquement dans le domaine de la peinture. Depuis le début du siècle, les techniques ou les médias qui se font continuellement surpasser par les autres, possèdent toutefois la distance suffisante pour relever les idéologies et les avatars que comporte inévitablement l'apparition d'un nouveau média.

Dans une série de dispositifs intégrant des tableaux et des personnages grandeur nature peints sur des panneaux en plexiglass, Edmund Alleyn introduit une autre réalité de l'espace médiatique. Les spectateurs et l'image convoitée sont disposés dans un même environnement, représentant ainsi en même temps le sujet et l'objet d'une même cause. Cette *Suite québécoise*, présentée au Musée d'art contemporain de Montréal et au Musée du Québec

en 1975, met en situation l'ironie du regardant-regardé, tout en démontrant l'écart et la proximité existant entre la vie quotidienne et le monde de l'art. *Mondrian au coucher* montre par exemple trois personnages immobilisés et plutôt indifférents devant une copie agrandie d'un tableau de Mondrian. Alleyn a intégré, pour pervertir un peu la situation, le dessin d'un coucher de soleil avec ses reflets sur l'eau, dans un des carrés rouges du tableau. La formalisation épurée de la nature chez Mondrian est associée à un cliché populaire, juxtaposant encore une fois les distinctions entretenues entre culture de masse et art moderne, entre la nonchalance de la vie quotidienne et l'habituel regard attentionniste encore de mise dans un lieu muséal.

Les oeuvres qu'Alleyn a réalisées durant ces années mettent en scène l'ambiguïté du monde moderne, qui ne peut plus distinguer ce qui appartient à la vie privée et ce qui est du domaine public. En observant la production actuelle dans le monde de

l'art, les nouveaux dispositifs, même s'ils se sont considérablement complexifiés présentent malheureusement les mêmes enjeux. À même les avantages que propose un nouveau monde technocratique, les arts visuels témoignent encore une fois des pertes encourues par la modernisation. Ils peuvent toujours passer à l'histoire mais ils ne pourront pas transformer l'avenir. Les oeuvres récentes, présentées aussi pour cette exposition, reprennent les mêmes inquiétudes antérieures, avec peut-être un peu plus d'amertume. Il n'y a plus seulement perte de conscience mais effacement progressif de l'être humain devant la réalité du monde moderne. L'image semble s'être fixée dans un ordre immuable et intemporel, où l'absence s'infiltrerait doucement mais sûrement.

Gaston St-Pierre

#### Edmund ALLEYN

Né à Québec en 1931  
Vit et travaille à Montréal

#### EXPOSITIONS INDIVIDUELLES (sélection)

- 1991 Indigo, 49th Parallel Gallery, New York
- 1990 Indigo, Galerie d'art Lavalin et Maison de la Culture Côte-des-Neiges, Montréal
- 1974 Une belle fin de journée, Musée du Québec, Québec; Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal; Winnipeg Art Gallery (1975), Winnipeg; Vancouver Art Gallery (1976), Vancouver; Oshawa Art Gallery (1977), Oshawa
- 1970 L'introspecte, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris
- 1968 Galerie Delta, Amsterdam
- 1967 Conditionnement, Galerie Blumenthal-Mommato, Paris; Galerie Soixante Montréal; Carmen Lamanna Gallery (1968), Toronto
- 1966 Paintings by Edmund Alleyn, Hart House, University of Toronto, Toronto
- 1964 Edmund Alleyn, Galerie Soixante, Montréal  
Roberts Gallery, Toronto
- 1962 Edmund Alleyn, Galerie Dresdnere, Montréal
- 1960 Alleyn, Galerie Denyse Delrue, Montréal  
Edmund Alleyn: gouaches, dessins, mono-

types 1955-1960, Galerie Agnès Lefort, Montréal  
Peintures de Edmund Alleyn, à Québec et à Paris, Galerie La Huchette, Québec

#### EXPOSITIONS COLLECTIVES (sélection)

- 1994 Dessin à dessein, Galerie de l'UQAM, Montréal
- 1993 Parti pris peinture, Galerie de l'UQAM, Montréal
- 1989 L'avant-garde canadienne des années '50 et '60, Galerie Bernard Desroches, Montréal  
Canadian Post-War Avant-Garde 1945-1965, Kaspar Gallery, Toronto
- 1980 Dix ans de sculpture au Québec - 1970-1980, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal
- 1978-79 Le musée d'hiver, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal
- 1978 Tendances actuelles, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal
- 1977 03-23-03 [premières rencontres internationales d'art contemporain], 1306, rue Amherst, Montréal; Galerie nationale du Canada, Ottawa
- 1976 De la figuration à la non-figuration dans l'art québécois, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (exposition itinérante au Québec, 1976-77-78)
- 1976-77 Painting now '76'77, Agnes Etherington Art Centre, Queen's University, Kingston
- 1976 Forum 76, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal  
Trois générations d'art québécois, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal
- 1975-76 Québec 75, [exposition présentée par l'Institut d'art contemporain], Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (exposition itinérante au Canada)
- 1969 Distances, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris
- 1968 10 peintres du Québec, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal; Musée du Québec, Québec
- 1967-68 Science-fiction, Kunsthalle de Berne, Berne; Musée des Arts Décoratifs, Paris
- 1967 Le monde en question, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris  
Pour une nouvelle imagerie, Galerie Soixante, Montréal  
Panorama de la peinture au Québec 1940-1966, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal  
Trois cents ans d'art canadien, Galerie nationale du Canada, Ottawa
- 1965 La figuration narrative, Galerie Creuse, Paris (exposition itinérante à Bâle, Zurich et Lausanne)
- 1964 Mythologie quotidienne, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris
- 1963 Salon des réalités nouvelles, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris
- 1960 Arte Canadiense, Museo Nacional d'Arte Moderno, Mexico
- 1959 Ve Biennale de Sao Paulo, Sao Paulo

• • • •  
G A L E R I E  
C H R I S T I A N E  
C H A S S A Y  
▲▲▲▲

Galerie Christiane Chassay  
372, rue Ste-Catherine Ouest  
Montréal (Québec) H3B 1A2  
(514) 875-0071

Avec la participation du Ministère de la Culture du Québec  
conception graphique: Michel Boulanger