

# VIGILE POUR UN PEINTRE

## EDMUND ALLEYN. INDIGO SUR TOUS LES TONS

Sous la direction de Jocelyn Jean, Gilles Lapointe et Ginette Michaud, Les éditions du passage, 280 p.

« **P**EINDRE ou ne pas peindre? », s'interrogeait Edmund Alleyn qui, à défaut de réponse, convenait le plus souvent d'éliminer jusqu'à la question en se promettant que le tableau à venir serait le dernier, ajoutant pourtant *in extremis* cette condition, exigence par laquelle il se libérait : « *S'il est réussi.* » Or c'est la mort, bien sûr, qui seule aura eu l'autorité nécessaire pour savoir juger de cette réussite, pour signer le dernier tableau jusque-là fuyant, et figer l'œuvre entière, l'ancrer dans cette question tenace désormais aussi donnée comme réponse. Le peintre qui, on le sait, disparaissait à la veille de Noël 2004, emporté par la maladie après avoir cherché toute sa vie durant ce point final, « *l'image qui en supprime mille* » ou qui puisse braver le réel et « *le mettre au défi* », sera entre-temps devenu une figure lumineuse, marquante de l'aventure picturale du Québec au xx<sup>e</sup> siècle, « *incontestablement l'un de nos plus grands* » peintres, célébré très tôt ici au Québec comme ailleurs à l'étranger, et ce malgré la curieuse méconnaissance du grand public à son égard. Ce relatif effacement, rançon de la solitude au même titre que l'œuvre, pourrait s'expliquer en partie par la résistance attentive et « *souveraine* » d'un artiste s'étant toujours tenu résolument en marge, à la modernité douloureusement mélancolique, tiraillé qu'il était entre une « *fascination pour l'attitude avant-gardiste* » et l'héritage d'une tradition, un artiste calmement indifférent au commentaire (Alleyn se déclarait peu intéressé par la théorie et aurait pu reprendre à son compte le demi-mensonge de Ponge songeant à Monsieur Teste, « *les idées ne sont pas mon fort* ») et qui eut l'audace de se réinventer sans cesse, n'hésita jamais à multiplier les lexiques, les possibilités et les ruptures jusqu'à revenir dès les années soixante, après avoir d'abord embrassé l'abstraction (qu'il préférait nommer non-figuration), à la représentation (adoptant par exemple avec *Une belle fin de journée* et ses personnages peints sur plexiglas un réalisme quasi photographique proche du *pop art*), au récit intérieur, alors que régnait au Québec un formalisme érigé en « *une certaine orthodoxie de l'art* ». Voilà qui n'explique pourtant pas tout, il faut bien l'admettre, puisqu'un simple coup d'œil à l'imposante liste d'expositions permet de juger de la diffusion et de la circulation plutôt soutenues de l'œuvre, contrairement à ce

que laisse entendre l'artiste dans une note tenue secrète jusqu'à aujourd'hui, grinçante, sans doute volontairement exagérée, qui déplorait une carrière ayant « *atteint son apogée [...] quand [il] avai[t] trente ans* ».

Né à Québec en 1931, Alleyn est admis à l'École des beaux-arts sur recommandation de Jean-Paul Lemieux et fait peu après une entrée fracassante sur la scène de la modernité québécoise, quand lui sont décernés, en 1955, deux prix prestigieux qui lui permettent de partir pour Paris et d'y vivre. Installé là à demeure la même année et jusqu'en 1971, l'artiste expose très vite en solo ou en groupe à travers toute l'Europe et les Amériques (Paris, Londres, Milan, Montréal, Toronto, New York, Mexico, Rio de Janeiro). Il représente le Canada en 1960 à la biennale de Venise, croise ou se lie d'amitié avec de nombreuses figures majeures de l'époque (dont Christian Boltanski, Michel Butor, John Cage, Philip Glass, Robert Rauschenberg pour n'en nommer que quelques-uns), est invité en 1970 à présenter l'étrange pari technologique que représente *l'Introscape*, l'une des toutes premières véritables installations multimédias, au Musée d'art moderne de la ville de Paris. L'œuvre, devenue depuis mythique, sorte d'œuf géant et — dans les mots de l'artiste — « *objet de foire* » qui s'ouvrait pour quelques francs et dont le confortable habitacle, à la fois refuge et piège, se refermait sur le visiteur et le tirait violemment de sa torpeur moderne en l'exposant aux atrocités de la guerre, le bombardant d'images et de sons d'un réel déjà connu, mais soudain « *intensifié* » et de nouveau frappant, ruina presque son créateur et se refusa obstinément à fonctionner après l'exposition parisienne. Dès son retour au Québec, et pendant une vingtaine d'années, Alleyn enseigne les arts visuels à l'Université d'Ottawa et, après une courte période d'apparente inactivité, se remet à la peinture, crée sans relâche et multiplie les expositions. Une première vaste rétrospective, organisée par le Musée de Joliette en 1996, couvre près de quatre décennies. Mais il restait tout de même encore à tenter de revoir et de recevoir l'ensemble de cette œuvre d'une extrême richesse, non pas pour se saisir d'elle et l'enclorre ou la conclure, mais bien au contraire pour s'ouvrir à elle et à son avenir, s'exposer véritablement à ces images qui comptent « *parmi les plus saisissantes de*

*notre répertoire visuel* » et ainsi offrir au peintre un accueil, une reconnaissance et un recommencement à la mesure de sa tranquille démesure. C'est chose faite, semble-t-il, avec la publication, aux Éditions du passage, d'un ouvrage d'une tenue et d'une facture graphique remarquables, le très beau collectif intitulé *EDMUND ALLEYN Indigo sur tous les tons*, désormais incontournable.

### Une géographie qui fut celle de toute une vie

Cette entreprise exceptionnelle, ambitieuse et hautement originale, dirigée avec un soin extrême par Jocelyn Jean, Gilles Lapointe et Ginette Michaud, risque fort en effet de marquer profondément et pour longtemps la lecture qui sera faite de l'œuvre d'Alleyn. Sont rassemblées dans cet effort de « *réception critique inventive* » les contributions, sous forme de textes ou d'images, de plus d'une cinquantaine de collaborateurs, artistes en arts visuels, écrivains, professeurs, historiens de l'art, critiques et amis. L'ouvrage propose surtout, et pour la première fois, une rétrospective de la production entière du peintre, à travers une sélection minutieuse des jalons importants de son œuvre, ici magnifiquement reproduits (c'est l'artiste lui-même qui eut tout juste le temps de terminer ce travail de mémoire et de triage). Ainsi le lecteur est-il convié à reconstruire en parallèle, au fil des pages où se succèdent aussi les essais, poèmes, exercices de lecture, entretiens, témoignages, photos et de nombreuses œuvres-dons ou œuvres-échos, l'extraordinaire parcours de l'artiste, un parcours dont la lucide cohérence — malgré de périodiques « *infidélités* » à la peinture qu'il avouait volontiers, hanté qu'il était par l'impression tenace de « *l'épuisement* » dont souffrait cet art — devient d'ailleurs particulièrement sensible. Mais l'invitation lancée au lecteur est aussi, à chaque page, celle d'un face à face renouvelé avec une toile, l'expérience singulière et intime d'un moment « *fixe* », comme s'il nous était donné de le suspendre brièvement hors de cette longue interrogation (é) mouvante du visuel; or cette rencontre fugitive source de désarroi, cette « *ivresse figée* » et éblouissante (si l'on me permet de risquer le mot puisque c'est le plus souvent avant tout cette couleur, ce ton qui me laissera bleu, stupéfait), ne se fait à peu près



jamais sans l'accompagnement discret, complice, intelligent et généreux — c'est là d'ailleurs que réside toute la vigilante beauté de ce livre choral — d'un regard, d'un geste ou d'une parole amis de l'œuvre. On ne tentera pas ici, faute d'espace, le survol rapide de ces quelque cinquante accompagnements, contributions en textes ou en images trop variées pour qu'il ne soit pas malaisé de les décrire en quelques lignes. Qu'on me permette tout de même d'en souligner quelques-uns au passage. L'excellent abécédaire que signe Ginette Michaud au moment de dresser le portrait du peintre, portrait qui commence forcément dans l'atelier, n'est pas sans rappeler dans sa forme les curieuses images mentales de la série des *Éphémérides* qu'analyse Gaston Saint-Pierre, sorte d'alphabets intimes où sont rassemblés pêle-mêle objets et motifs de quelque portrait ou paysage intérieur. « Conditionnement », le long poème écrit pour Alleyn par Michel Butor évoque la période « technologique » du peintre, alors que celui-ci se montrait, dans les suites *Agressions* et *Conditionnements*, féroce critique d'un processus accéléré de répression et de déshumanisation, mais où Jacques La Mothe perçoit aussi « un livre des morts à l'usage des vivants ». Olivier Asselin revient sur l'*Introscape* et sur le projet d'un *Musée de la consommation* (Alleyn proposait en 1976 de « geler un centre d'achats en cours de fonctionnement et de le conserver ») pour souligner le caractère « éminemment utopique » du travail de l'artiste. Georges Leroux, dans un texte d'une grande délicatesse, se penche sur « le combat contre l'amnésie » que constitue si souvent la peinture d'Alleyn quand elle parvient, comme dans *L'heure fixe*, à « prendre appui sur une trace » et à se (re) saisir en un moment figé de mémoire; dans un essai de lecture d'un tableau intitulé *Parfois, fugitivement, l'infini*, Nicole Deschamps propose une réflexion voisine sur la « croisière suspendue » de ce paquebot illuminant la nuit sur une mer et un ciel impossibles à partager. Dans la section qui suit, rassemblant témoignages et portraits, Gilles Lapointe retrace, à l'aide de citations d'entretiens avec le peintre, le travail de préparation et de sélection « définitive » des œuvres qui eut lieu de mai à novembre 2004 dans l'atelier de la rue Clark en prévision de la publication de l'ouvrage. Jean Décarie et Yves Préfontaine retracent chacun la trajectoire de l'artiste et « plantent », avec la compréhension généreuse de l'amitié, les éléments de son fascinant décor. Enfin, une troisième et dernière section présente les œuvres d'artistes et de poètes ayant répondu à l'invitation des directeurs (parmi eux, Geneviève Cadieux, Michel Campeau, Michel Goulet, Paul-Marie Lapointe, Leslie Reid, Françoise Sullivan).

Un film sur DVD réalisé par la fille de l'artiste, cinéaste, nous rend pour quelques courtes minutes Alleyn tel qu'en lui-même. Ainsi l'œuvre est-elle réabordée pour le lecteur au fil des perspectives et des approches, sur « tous les tons ». Quant au reste, aux conclusions à tirer en fin de lecture c'est, comme l'écrit Pierre Migneault, « à chacun sa synthèse ».

### « Trouvez le ton vous-mêmes<sup>3</sup> »

Il vaut sans doute la peine de considérer un instant l'écart discret ouvert par le titre, et surtout par ce mot, ce « ton » à la fois visible et audible, et dans lequel se rejoignent œuvre et commentaire de l'œuvre. Ici, il désigne une présence tinctoriale prégnante, cette dominante bleutée déclinée « sur tous les tons » et pourtant toujours la même (échappant curieusement de bien peu à cette monochromie qui représentait, pour Alleyn, la « démission » de tout peintre, faute grave lui méritant « l'incarcération à perpétuité dans quelque cave de musée ») jusqu'à en devenir une signature; le titre de l'ouvrage, en faisant suivre le nom de l'artiste par celui de la couleur comme s'il s'agissait d'une répétition du même, *Edmund Alleyn, Indigo...* ne le suggérerait-il pas déjà? Là, le mot « tons » au pluriel donne plutôt à entendre la variété des voix et des approches rassemblées, mais aussi l'hésitation sur le ton qu'il convenait d'adopter au moment d'entreprendre la reprise, la récapitulation de l'œuvre en attente de réponse. Ton de l'amitié, ton de la célébration, ton mélancolique (qui est déjà celui de tant de notes de l'artiste, recueillies dans un petit *Carnet* joint au livre) et du souvenir inquiet et, de façon imprévue, ton funèbre, puisque le peintre en a « profité pour s'absenter » de l'atelier, la mort le réclamant alors que le projet était en cours. Cette disparition creuse un vide au centre de l'ouvrage, à l'image de cette chaise laissée vacante en avant-plan de la photo de groupe (qui rassemble plusieurs des collaborateurs parmi d'autres amis) prise rue Clark par Gabor Szilasi quelques jours après, sur laquelle n'est posée qu'une simple paire de lunettes, celle-là même qu'on aperçoit dans le *Reliquaire* de 1996, comme si ce seul accessoire (à l'image de plusieurs des toiles de la série *Indigo* hantées par ces « présences résiduelles ») pouvait nous renseigner sur le contenu de toute une vie offerte à la « parole silencieuse » de la peinture.

Ce livre ainsi, s'il parvient à éviter l'hommage, ce « genre mortifère », est malgré tout le lieu d'un deuil, et semble avoir été conçu avec le souci d'accueillir et de chercher à faire lire en ses pages le testament de l'artiste. Sans doute la

rédaction de celui-ci fut-elle, comme le reconnaissait Alleyn dans l'un de ces aphorismes fulgurants qui parsèment le *Carnet* de notes, « commencée très tôt ». C'est du moins ce que semblent suggérer les maîtres d'œuvre, Jean Lapointe et Michaud, en offrant *in extremis* ce présent inespéré : une photographie tirée des archives du peintre et datant de 1943. On y voit le jeune Edmund devant la maison de Kamouraska près du fleuve, à l'œuvre marteau à la main, fixant un instant l'objectif avant de reprendre la construction d'une embarcation. On croit aussi reconnaître Nora Alleyn, petite sœur assise dans l'herbe qui le regarde faire de loin. Soudain vient cette surprise, frappante, d'une ressemblance par laquelle presque cinquante années semblent s'évanouir : la coque renversée de la barque de l'enfant, posée à l'envers sur des caisses de bois, est celle-là même du *Runabout* représenté immobile de toute éternité dans cette grande toile terminée en 1990, sombre, énigmatique, muette, où il est si difficile de ne pas aussi apercevoir un cerceuil-flottant, une toile qui reste sa plus belle œuvre (précisément, peut-être, son testament), *L'invitation au voyage*. Invitation pour nous, plus que jamais, à « parcourir les rives du Styx », comme l'écrivait Alleyn, « en quête de spectres amis ». Encore que celle parmi les œuvres du peintre qui me paraît prêter à ce magnifique ouvrage sa figure, peut-être même son modèle, en tout cas celle qui pourrait le mieux le donner à voir (après tout, n'est-ce pas toujours cela, à la fin, qu'il faudrait pouvoir faire?), c'est plutôt cette *Vigile* de 1975, ce très baudelaire coucher de soleil sur l'eau, calme comme une fin du monde et qui « dans son sang qui se fige » se voudrait, du moins l'imagine-t-on, l'annonce et l'amorce d'un deuil bleu, blanc et gris (mais deuil de quoi?) alors que veillent, attentivement, quelques hommes et femmes inquiets déjà plongés dans l'ombre, suspendus silencieusement pour un instant encore à ces derniers éclats, comme pour en sauver la mémoire, gardiens, tous et toutes, de cette ultime illusion de la peinture : « arrêter le temps ».

Éric Trudel

1. On lit, dans le petit *Carnet* qui accompagne l'ouvrage, et qui rassemble quelques notes, aphorismes et poèmes de l'artiste, ceci : *My / Work Is / Nothing / But / The / Ransom / of Solitude. / Repeat. Mon / Travail / N'est / Rien / Que / La / Rançon / de la / Solitude. / Répète. (Je traduis).*
2. On verra à ce sujet le texte que signait Pierre Migneault, « Edmund Alleyn, l'art du désarroi », dans le numéro de *Spirale* de novembre-décembre 2002 (« Le désarroi »), pp. 26-27. Ce numéro était d'ailleurs accompagné de plusieurs reproductions d'œuvres de l'artiste.
3. « Trouvez le titre vous-mêmes » peut-on lire sur l'une des dernières œuvres du peintre.