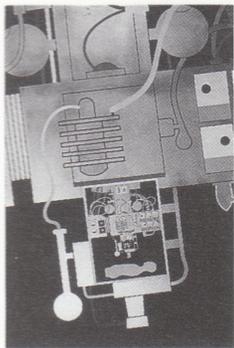


## L'image du vide



ZOOM, 1967

Dès 1955, alors qu'il était au tout début de sa carrière, Edmund Alley se retrouve à Paris, après avoir reçu le premier prix aux Concours Artistiques de la Province de Québec. Ayant prévu initialement d'y séjourner deux ans, il y demeura en fait une quinzaine d'années. Il n'a pour ainsi dire pas vécu les événements politiques et culturels qui se sont déroulés au Québec, à la fin des années 50 et durant les années 60. Sa peinture possède donc peu d'analogies avec ce qui se faisait à l'époque au Québec, autour des mouvements Automatiste et Plasticien. On retrouve, bien entendu, une symétrie dans l'organisation picturale et une certaine affirmation de la matérialité du support pictural, qui laisse voir les traces de l'intervention de l'artiste, mais rien ici ne peut se comparer à la gestualité d'un expressionnisme abstrait ou aux formes rectilignes d'une géométrie formelle.

Même si les premiers tableaux qu'il réalise prennent une apparence abstraite, ils appartiennent toujours, comme plusieurs autres peintures de la même époque, à la tradition du paysage. Les lignes, les formes ou les couleurs suggèrent toujours l'idée d'une nature informelle et mouvante, qui peut refléter un imaginaire en mouvement ou la fluidité d'un état d'esprit. Avec *Sur la grève* (1957), nous pouvons encore reconnaître, par exemple, des digues disséminées sur le bord de l'eau. Dans les *Contreforts* (1956), des amoncellements de débris rejetés sur le rivage par la mer constituent essentiellement l'élément formel du tableau. S'apparentant à un réseau de fibres de bois enchevêtrées entre elles où s'organisait un tissu organique, le tableau s'étend sur tous les côtés à la fois. Dans d'autres tableaux, les éléments minéraux se prêtent à une organisation spatiale, comme si l'espace était divisé en plusieurs strates de sédiments, suggérant la vue en coupe d'une croûte terrestre.

Au début des années 60, les formes ligneuses disparaissent pour laisser place à des plages de couleurs aux teintes terreuses, dont la composition formelle s'est suffisamment épurée pour se restreindre à un motif central, flottant au milieu du tableau. Cette tache paraît tantôt plus sombre tantôt plus claire, suivant

la nature du rapport qui s'établit entre la figure et le fond. La préoccupation pour ces questions de plan et d'arrière-plan, de scène et d'arrière-scène se retrouve pratiquement dans tous les tableaux d'Edmund Alleyn. Elle réapparaît même dans ses tableaux récents, où des figures isolées (mobilier, plantes, statues) s'alignent côte à côte sur un fond noir ou gris. Cette masse indéfinie crée surtout un point de fuite, une ouverture dans le tableau, qui laisse entrevoir un espace sans fond, un abîme où se perdent toutes les inquiétudes existentielles et les songes les plus ténébreux.

*Stranger* (1960) et *l'Ombre d'un doute* (1959) se composent d'une forme oblongue, suggérant le gouffre, tandis que *La crevasse* (1959), traversée par des bandes de couleur, rappelle plutôt la ligne de faille, là où deux masses se séparent pour laisser place au vide. *Le noeud* (1960) s'ordonne comme une rencontre entre la verticalité et l'horizontalité avec deux stries qui se fusionnent au milieu du tableau en entremêlant leurs couleurs.

Point litigieux, zone d'ombre, trouée béante, tous ces espaces reconstituent visuellement les lieux de l'expérience intérieure, celle qui repousse les limites du connu et explore les terrains inconnus. L'idée du néant, que la philosophie existentialiste a souvent commentée, se veut une substantialisation du vide, un questionnement sur le sens quand il n'a plus de sens. Jean-Paul Sartre conçoit aussi à cette époque la distinction entre le pour-soi et l'en-soi, définissant les rapports de l'être au monde et le décalage inévitable que cela implique entre la pensée et l'action, comme si le corps était séparé de sa volonté. Par ailleurs, Meurseault, *L'étranger* dans le roman de Marcel Camus, illustre l'anti-héros parfait qui, ne pouvant expliquer les raisons de son geste meurtrier, est condamné à mort sans pour autant se sentir concerné par le verdict. Indifférent à ce qui l'entoure, il ne comprend pas les attentes qu'on entretient à son endroit. De même, le monde paraît hors de portée dans les tableaux d'Edmund Alleyn; le sentiment d'impuissance qui est ressenti de ne pouvoir le transformer concrètement suscite l'envie de succomber à la passivité.

En 1964, Edmund Alleyn amorce un retour à la figuration avec trois versions semblables d'une même image, toutes dénommées *Au-dessus du lac*. Différents signes biomorphiques se retrouvent encore dans la composition mais curieusement, le motif de l'eau avec le coucher de soleil apparaît aussi littéralement, pour la première fois, au fond du tableau, avec en plus un canot qui flotte au milieu de l'horizon. Toutefois, l'image de l'eau remplit la même fonction que les figures abstraites: elle circonscrit un fond qui n'a pas de fond. Malgré la multiplicité des connotations symboliques que peut avoir l'eau, sa représentation dans les tableaux d'Edmund Alleyn désigne toujours la même idée. Ce n'est ni l'eau claire de la rivière, ni la mer tumultueuse mais l'eau calme du lac. Son apparence paisible n'inspire pas la tourmente du courant de la rivière ou le sentiment du sublime devant l'incommensurabilité de la mer, mais plutôt le doute devant l'insondable profondeur du lac.

Selon Gaston Bachelard (*L'eau et les rêves*, 1942), l'eau profonde, à la différence de l'eau translucide, absorbe les images plutôt que de les refléter; l'opacité de l'eau attire le regard dans un abîme qui ne peut-être que celui de la mort. Toujours selon lui, l'eau du lac devient une substantialisation du néant, une dissolution de l'être dans une fluidité indéfinie. La surface de l'eau, et c'est particulièrement le cas dans les tableaux d'Edmund Alleyn, ne renvoie pas d'image, seule la lumière tamisée du crépuscule vient animer les vagues d'une lueur ondoyante. Ne révélant rien, l'eau invite à faire une méditation sur le vide et à s'interroger sur les limites de la représentation. Dans *Dérive* ou *Skin* (1985), l'étendue d'eau prend toute la surface du tableau avec au centre un recadrage du même motif, qui ajoute plus de profondeur à la perspective ou met en abyme la représentation elle-même.

Mais c'est vraiment avec *l'État stationnaire* (1965) que surviennent les modifications les plus étonnantes. Les motifs biomorphiques sont alors directement transformés en des signes géométriques (en reprenant les mêmes similitudes formelles), qui font maintenant référence au nouveau monde de la technologie. Des bobines d'enregistrement, des systèmes d'ordina-

teurs, des fils électriques, des appareils médicaux, composent maintenant le nouveau vocabulaire de l'artiste. Des corps souvent morcelés flottent dans un espace indéterminé, tout en étant branchés sur des appareils médicaux qui scrutent, sondent et auscultent leur intériorité. Ce n'est plus le corps qu'on veut s'approprié mais son activité cérébrale.

Toujours préoccupé par la condition humaine, Edmund Alleyn réagissait à ce moment-là au fantasme du monde médical, qui est de vouloir analyser et contrôler les moindres désirs du genre l'humain, avec une volonté de toujours améliorer le sort de l'humanité. En cette ère de transformations accélérées, les images d'Edmund Alleyn montrent encore une fois un être humain immobile, traqué comme un animal et condamné à chercher refuge dans un monde intérieur idyllique qui permet d'échapper à la réalité du monde technologique.

La rupture opérée par Edmund Alleyn s'inscrit aussi dans un déplacement des discours qui à l'époque questionnaient la définition psychologique de l'individu et son concept d'autonomie de la conscience. Il opte plutôt pour une interprétation sociologique, présupposant que l'environnement et le statut social ont un rôle déterminant pour la pensée et la nature de nos gestes. Dans ce contexte, l'être l'humain n'est plus libre de ses mouvements, mais il reste plutôt conditionné par son environnement.