



Je vis toujours au présent. L'avenir, je ne le connais pas. Le passé, je ne l'ai plus.

Fernando Pessoa



# Edmund Alleyn

Dans mon atelier, je suis plusieurs

### Mark Lanctôt

Avec la collaboration d'Olivier Asselin, Vincent Bonin, Gilles Lapointe et Aude Weber-Houde





# Edmund Alleyn Dans mon atelier, je suis plusieurs

Cette publication accompagne l'exposition *Edmund Alleyn* présentée au Musée d'art contemporain de Montréal du 19 mai au 25 septembre 2016.

Commissaire: Mark Lanctôt Éditrice: Chantal Charbonneau Révision et lecture d'épreuves en français: Olivier Reguin Révision et lecture d'épreuves en anglais: Susan Le Pan Traduction: Peter Feldstein, Jeffrey Moore, Judith Terry Recherche iconographique: Jennifer Alleyn, Martine Perreault Conception graphique: Réjean Myette Impression: Croze inc.

Soutien à la production de la publication : Galerie Simon Blais

Le Musée d'art contemporain de Montréal est une société d'État subventionnée par le ministère de la Culture et des Communications du Québec, et il bénéficie de la participation financière du ministère du Patrimoine canadien et du Conseil des Arts du Canada.

© Musée d'art contemporain de Montréal, 2016

Dépôt légal Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2016 Bibliothèque et Archives Canada, 2016 Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales du Québec et Bibliothèque et Archives Canada

Lanctôt, Mark, 1974-

Edmund Alleyn: dans mon atelier, je suis plusieurs

Catalogue d'une exposition tenue au Musée d'art contemporain de Montréal du 19 mai au 25 septembre 2016. Comprend des références bibliographiques.

ISBN 978-2-551-25749-2

$$\begin{split} &1. \, Alleyn, Edmund, 1931-2004-Expositions. \,\, 2. \, Art \\ &québécois-20^{\circ} siècle-Expositions. \,\, 3. \, Art québécois-21^{\circ} siècle-Expositions. \,\, I. \,\, Asselin, Olivier, 1960-\\ &II. \,\, Bonin, Vincent, 1974- \,\, . \,\, III. \,\, Lapointe, \,\, Gilles, 1953-\\ &IV. \,\, Weber-Houde, \,\, Aude. \,\, V. \,\, Musée d'art contemporain \\ &e \,\, Montréal. \,\, VI. \,\, Alleyn, \,\, Edmund, \,\, 1931-2004. \,\,\, Cuvre. \\ &Extraits. \,\, VII. \,\, Titre: \,\, VIII. \,\, Titre: \,\, Dans \,\, mon \,\, atelier, \\ &e \,\, suis \,\, plusieurs. \,\, \end{split}$$

N6549.A553A4 2016 709.2 C2016-940140-5F

Tous droits de reproduction, d'édition, de traduction, d'adaptation, de représentation, en totalité ou en partie, réservés en exclusivité pour tous les pays. La reproduction d'un extrait quelconque de cet ouvrage, par quelque procédé que ce soit, est interdite sans l'autorisation écrite du Musée d'art contemporain de Montréal, 185, rue Sainte-Catherine Ouest, Montréal (Québec) Canada H2X3X5. www.macm.org

Distribution
ABC Livres d'art Canada/Art Books Canada
www.abcartbookscanada.com
info@abcartbookscanada.com

#### Remerciements

Le Musée d'art contemporain de Montréal remercie chaleureusement les institutions qui ont consenti à se départir des œuvres de leur collection le temps de cette exposition : le Musée des beaux-arts du Canada, le Musée des beaux-arts de Montréal, le Musée national des beaux-arts du Québec, la Banque d'œuvres d'art du Conseil des Arts du Canada et les entreprises Power Corporation du Canada et Hydro-Québec, de même que les collectionneurs Jennifer Alleyn, Éric Devlin et Marcel Saint-Pierre, David Jones, Suzanne Pasquin ainsi que John et Linda Shearer.

## Table des matières

9 Avant-propos

```
John Zeppetelli
 10 Foreword
     John Zeppetelli
 15 Edmund Alleyn et le paradigme de l'art contemporain
     Gilles Lapointe
        Œuvres [1950-1963]
23
    Edmund Alleyn and the Paradigm of Contemporary Art
     Gilles Lapointe
        Œuvres [1966-1968]
53 Le Vaisseau blanc.
     Immersion et émersion dans l'Introscaphe I
     Olivier Asselin et Aude Weber-Houde
        Œuvres [Introscaphe I et Alias]
63
 75 The White Vessel:
    Immersion and Emersion in Introscaphe I
     Olivier Asselin and Aude Weber-Houde
        Œuvres [1969-1973]
85
93 Edmund Alleyn.
     Les suites québécoises, la peinture par défaut [1973-1979]
     Vincent Bonin
101
        Œuvres [1973-1976]
111 Edmund Alleyn's Québec Suite:
     Painting by Default [1973-1979]
     Vincent Bonin
        Œuvres [Blue Prints]
119
    Nul homme n'est une île
     Mark Lanctôt
        Œuvres [1980-1990]
135
   No Man Is an Island
149
     Mark Lanctôt
        Œuvres [1990-2001]
157
   Chronologie
168
     établie par Gilles Lapointe
   Chronology
     compiled by Gilles Lapointe
200 Bibliographie
     établie par Gilles Lapointe
212 Liste des œuvres
```



# **Avant-propos**

John Zeppetelli Directeur général et conservateur en chef

En soumettant par provocation un «faux» tableau automatiste à une exposition de 1954, Edmund Alleyn a fait résonner, tôt dans sa carrière, une tonalité qui continua de vibrer, discrètement mais puissamment, durant toute sa vie active. On pourrait le qualifier d'artiste protéiforme, du fait que sa production a été marquée par bien des changements radicaux et remises en question, qui suscitèrent divers corpus dans son œuvre.

Déterminé et indépendant, Alleyn s'installa en France au milieu des années 1950, pour un séjour qui dura quinze ans. En 1959, il remporta un prix important à la Biennale de São Paulo et l'année suivante, il fut l'un des représentants du Canada à la Biennale de Venise. Alleyn est disparu en 2004, mais son œuvre brillante et profonde est maintenant considérée comme l'une des plus importantes transitions dans l'évolution de l'esthétique au Québec.

Le Musée d'art contemporain de Montréal est très fier de présenter une rétrospective de cette figure intellectuellement stimulante et originale par ses innovations — dont l'œuvre, d'une grande ampleur dans ses expressions et ses préoccupations, a comporté, sur plus de cinq décennies, des expérimentations et de grandes réalisations en abstraction lyrique, art technologique, critique sociale, installation et exploration d'une sémiotique de la figuration. Son *modus operandi* paraît défier toute catégorisation, et de fait Alleyn n'a adhéré à aucune position ou mouvement définis. Il préférait esquiver habilement et imprévisiblement, et par là, il contestait sans cesse la prétendue autorité et authenticité du modernisme.

L'exposition présente tout ce qui est majeur dans l'œuvre d'Alleyn et pour toutes ses périodes significatives : des premières abstractions à l'exploration de la couleur et de l'imagerie à motifs, réminiscence des Premières Nations de la côte Ouest; de l'exploration de la technologie à ce qui est certainement l'une des premières œuvres d'art multimédia, le futuriste Introscaphe — un vaisseau ovoïde blanc qui immergeait les visiteurs dans une multitude de sons et d'images du monde contemporain. À ce moment, Alleyn avait dépassé, et de loin, le discours du formalisme encore dominant et, de retour à Montréal, il se lança dans une révision du dessin et de la peinture de personnages empreinte de pop art, aux inflexions socialisantes. L'exposition présente ses personnages énigmatiques sur écrans de plexiglas, installés en face de grands tableaux de fond — œuvres qui expriment son observation enthousiaste de la transformation de la société québécoise.

Un chalet au bord d'un lac — qu'est-ce qui peut être plus canadien ou plus québécois? — s'avère à la fois le décor occasionnel et le contexte mental visible de bien des œuvres, dont la belle et mélancolique série de tableaux intitulée *Indigo*, très bien représentée. L'exposition culmine avec le cycle des Éphémérides, composé de représentations joueuses d'objets apparemment aléatoires flottant dans une obscurité mnémonique évoquant une fois encore la tension continue, dans l'œuvre d'Alleyn, entre sens et réalité, entre référence sémiotique et matérialité.

Pour conclure, j'offre mes remerciements du fond du cœur à Olivier Asselin, Gilles Lapointe, Vincent Bonin et Aude Weber-Houde, qui ont contribué, avec une acuité critique remarquable et selon diverses perspectives, à cette publication; à Mark Lanctôt, commissaire de l'exposition, pour son dévouement constant durant ces dernières années; à la galerie Simon Blais, pour son aide sous toutes formes. Et enfin, je veux tout particulièrement remercier la cinéaste, auteure et photographe Jennifer Alleyn de sa participation aussi inspirée qu'inspirante à ce projet.

### **Foreword**

John Zeppetelli Director and Chief Curator

By provocatively submitting a "fake" Automatiste painting to an exhibition in 1954, Edmund Alleyn struck a resonant minor chord early in his career that continued to hum quietly but powerfully throughout his working life. One could call him a protean artist, for his output was marked by many critical shifts and re-evaluations, resulting in diverse corpuses within his body of work.

Single-minded and independent, Alleyn moved to France in the mid-1950s for an extended stay lasting fifteen years. In 1959 he won a major prize at the *Bienal de São Paulo*, and by the following year he was already one of Canada's representatives at the *Venice Biennale*. He died in 2004, but Alleyn's brilliant and thoughtful art is now recognized as one of the most important passages in Québec's aesthetic history.

The Musée d'art contemporain de Montréal is very proud to present a survey of this intellectually stimulating and idiosyncratically innovative figure whose work, wide-ranging in both media and preoccupation, encompassed for over five decades experiments and great achievements in lyrical abstraction, technological art, social critique, installation and semiotic explorations in figuration. His modus operandi seems to defy categorization, for Alleyn did not adhere to any fixed position or movement. He preferred instead to move laterally and unpredictably, thereby continually undermining the purported authority and authenticity of modernism.

This exhibition charts all of Alleyn's work in all its major periods: from early abstracts to explorations of colour and imagery reminiscent of West Coast First Nations motifs, from technological explorations to what is certainly one of the first works of multimedia art, the futuristic *Introscaphe*—a white, eggshaped receptacle that immersed visitors in a multitude of sounds and images drawn from the contemporary world. By this stage, Alleyn had moved well beyond the still-dominant formalist discourse, and on returning to Montréal he embarked on a pop-infused, socially inflected revision of figure drawing and painting. The exhibition also features his intriguing figures on Plexiglas screens, installed in front of large background paintings—works that embody his enthusiastic observations on the transformation of Québec society.

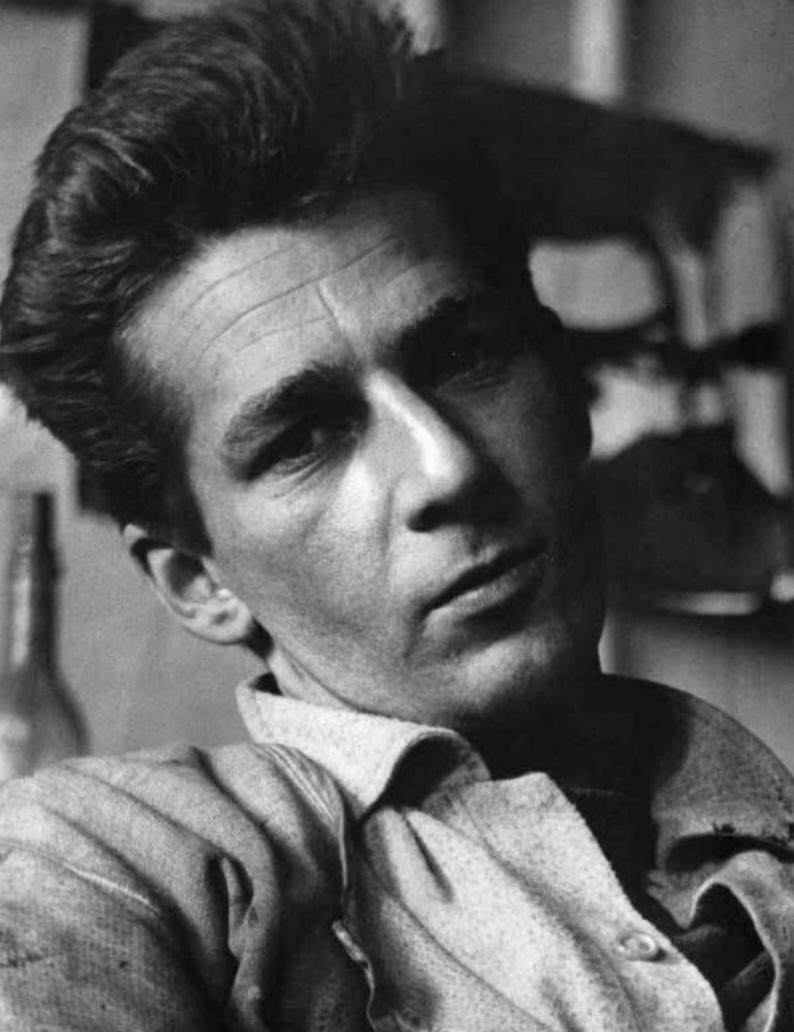
A lakeside cottage—what could be more Canadian, or more Québécois?—serves as both occasional setting and apparent mental context for many works, including the beautiful and melancholy series of paintings called *Indigo*, well represented here. The exhibition culminates with the *Éphémérides* series, composed of playful depictions of seemingly random objects floating in mnemonic darkness, which once again invokes the ongoing tension in Alleyn's work between meaning and materiality, semiotic reference and ontology.

In closing, I offer my heartfelt thanks to Olivier Asselin, Gilles Lapointe, Vincent Bonin and Aude Weber-Houde, all of whom have contributed with remarkable critical acuity, and from different perspectives, to this publication; to the exhibition's curator, Mark Lanctôt, for his tenacious devotion over the past few years; to Galerie Simon Blais, for many forms of help; and lastly, but very importantly, to filmmaker, writer and photographer Jennifer Alleyn, for her unstinting and elegant guidance throughout.









# Edmund Alleyn et le paradigme de l'art contemporain

Gilles Lapointe

### En rupture avec la tradition moderne

L'année 1954, au cours de laquelle Edmund Alleyn fait une apparition remarquée sur la scène artistique montréalaise, demeure une année charnière pour l'évolution de l'art québécois. Alors que prend fin, à la galerie Antoine, avec l'exposition *La matière chante*<sup>1</sup>, l'aventure automatiste, voilà déjà qu'émerge, avec le groupe des Plasticiens, un second mouvement non figuratif, qui accorde cette fois la primauté aux propriétés formelles qu'offre le matériau pictural.

Tandis que le jeune peintre natif de Québec se prépare à mener ses propres explorations dans le champ de la non-figuration — ce qu'il fera l'année suivante —, il observe une attitude réfléchie et prudente face à la doctrine moderniste qui caractérise les avant-gardes automatiste et plasticienne. Évitant en effet d'être associé trop ouvertement au formalisme géométrique ou au post-automatisme, ne voulant dépendre ni d'une définition de l'art trop stricte ni de la pratique esthétique abstraite reçue en héritage de ses illustres prédécesseurs, il refuse de prendre parti, ainsi qu'il l'expliquera plus tard, pour l'un ou l'autre des groupes en présence.

Au milieu des années 1950, lorsque je commençai la carrière de peintre, en espérant que je serais aussi artiste, la mode, si je puis dire, était aux *manifestes*, manifeste des Automatistes, manifeste des Plasticiens, manifeste des adeptes de Pellan: *Prisme d'yeux*.

Je ne comprenais pas comment on pouvait, en tout début de parcours, établir quel serait ce parcours et se lier si tôt à des prises de position de «longue portée». Il m'a semblé alors que l'indécision était à l'origine de l'expérimentation et qu'une certaine connaissance (que je n'avais pas) du champ historique de l'art était nécessaire avant d'adopter une démarche bien déterminée<sup>2</sup>.

Déjà à cette époque, Alleyn semble pressentir l'épuisement de la conception dualiste sur laquelle reposent la logique et le discours des avant-gardes historiques3. Jugeant lacunaire la formation reçue aux Beaux-Arts de Ouébec, il cherche à étendre ses connaissances sur l'évolution récente de la création contemporaine, ce qui va lui permettre de découvrir très tôt des figures importantes et encore méconnues au Québec, tels Willem de Kooning et Nicolas de Staël<sup>4</sup>. De manière intéressante, son refus d'occuper une position déterminée d'avance suggère qu'il a rapidement perçu la limite de la doctrine moderniste défendue par Clement Greenberg, qui règne en maître absolu sur le monde de l'art américain et dont l'influence va rapidement s'étendre à la scène internationale. Dans un récent ouvrage, s'interrogeant précisément sur les causes de la crise qui divise depuis une trentaine d'années le milieu de l'art contemporain, la sociologue Nathalie Heinich soutient qu'une brèche importante s'est creusée entre l'art moderne, dont le fondement repose en grande partie sur les qualités d'expression de l'œuvre et de l'artiste, et l'art contemporain, qui met surtout l'accent sur les valeurs de singularité et d'innovation5. Selon Heinich, l'art contemporain doit en effet «se comprendre avant tout comme une rupture avec l'art moderne qui, à partir

<sup>1</sup> \_\_ «Présentée du 20 avril au 4 mai 1954, l'exposition La matière chante est le couronnement des automatistes. » (Roald Nasgaard, «Des Plasticiens aux Post-Plasticiens», dans Les Plasticiens et les années 1950-1960, Québec et Markham, Musée national des beaux-arts du Québec et Varley Art Gallery of Markham, 2013, p. 17.)

<sup>2</sup> \_ Edmund Alleyn, «Peindre comme je l'entends...», dans De jour, de nuit. Écrits sur l'art, Jennifer Alleyn et Gilles Lapointe (dir.), Montréal, Les éditions du passage, coll. «Autour de l'art», 2013, p. 36.

<sup>3</sup> \_ «Et curieusement, aujourd'hui, en cette fin de siècle, ce sont les manifestations mêmes de ce que l'on nomme avant-garde qui paraissent épuisées et condamnées à d'éternelles redites, ramenées à des retombées sans substance de discours philosophico-esthétiques peu convaincants.» (Ibid., p. 38).

<sup>4</sup> \_ Alleyn a conservé dans ses archives le dossier portant sur l'importante table ronde parue dans l'édition du magazine Life du 11 octobre 1948 dans lequel une place importante est attribuée à Willem de Kooning : «A Life Round Table on Modern Art. Fifteen Distinguished Critics and Connoisseurs Undertake to Clarify the Strange Art of Today», Life, vol. 25, nº 15, 1948, p. 56-65 et p. 61, 62, 66, 67, 68, 70, 75, 76, 78 et 79.

<sup>5</sup> \_\_ Nathalie Heinich, Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque des sciences humaines», 2014, 373 p. C'est ce qu'avait déjà envisagé en 2005 Marc Jimenez, lorsqu'il écrivait : «Contrairement à une idée reçue, l'art moderne n'explique pas l'art contemporain.» (Marc Jimenez, La guerelle de l'art contemporain. Paris, Gallimard, coll. «Folio essais – inédit», 2005, p. 19.)

des années 1950, s'est imposé comme le nouveau sens commun de l'art<sup>6</sup> ». Ce constat général lui permet d'ailleurs d'énoncer que «l'art contemporain est incompatible non seulement avec l'art classique, mais aussi et surtout avec l'art moderne auquel il succède et par rapport auquel il se construit<sup>7</sup>.»

Cette remarque éclairée peut sans doute aider à mieux cerner la démarche d'Edmund Alleyn, dont plusieurs actions s'inscrivent précisément à l'intérieur de cette évolution dont on commence aujourd'hui à mieux prendre la mesure. Par la tension constante qui infléchit son parcours, l'œuvre d'Alleyn multiplie ses avancées et bifurcations, et semble en effet annoncer le changement de paradigme qui commence à s'opérer à cette époque au sein du monde de l'art. Le désordre apparent, les mutations soudaines et changements d'orientation qui prennent place dans sa pratique et qui parfois surprennent l'artiste lui-même, pourraient bien résulter de l'écart incompressible qui s'instaure progressivement entre l'art moderne et l'art contemporain. Du conflit non encore clairement énoncé entre ces deux régimes de valeurs semblent en effet poindre la nécessité qu'il éprouve – même si celle-ci demeure une source constante d'inquiétude et de questionnement sur soi – de rechercher de nouvelles orientations et des expériences plurielles et sa volonté de suivre au plus près les changements qui affectent les critères d'appréciation esthétique sur lesquels prennent appui les formes contemporaines de création. Tentons maintenant d'examiner les signes les plus manifestes de cette polarité dans le parcours de l'artiste avant les années 1970, alors que souffle un vent de changement et que s'impose progressivement sur la scène internationale l'art contemporain.

### L'épuisement des avant-gardes

Tout en acquiesçant en apparence aux préceptes modernes, certaines marques tangibles font voir qu'Alleyn n'entend pas souscrire aveuglément au «devoir de modernité» et qu'il choisit plutôt de mettre à l'épreuve les conventions esthétiques et le système de valeurs que sous-tend l'art de son temps. On peut déceler un premier indice de cette transgression des normes en vigueur dès 1954, alors qu'il soumet un «faux» tableau automatiste lors de l'exposition La matière chante. L'œuvre, intitulée ironiquement Ça arrive dans les meilleures familles nº1, est accrochée

sur les cimaises de la galerie Antoine de Montréal, et la révélation de la supercherie suscite une importante polémique dans le milieu artistique. Si Alleyn acquiert la notoriété en trompant à cette occasion «l'infaillibilité» que d'aucuns prêtent à Paul-Émile Borduas, le canular lui-même, qui met à mal la notion d'authenticité chère au modernisme, présente un intérêt différent aujourd'hui, en raison de sa portée critique. En jouant sur les effets de simulation et d'artifice, Alleyn pose-t-il à cette occasion un geste artistique qui relève d'un code esthétique différent et qui serait aujourd'hui qualifié de « contemporain<sup>8</sup> »? En effet, dans la pratique de l'art contemporain, ainsi que le rappelle Nathalie Heinich, «la dimension ludique prend le pas sur l'exigence de "sérieux" artistique<sup>9</sup>», le trucage est assumé et « la distance ironique par le "second degré" est une constante chez les artistes contemporains<sup>10</sup>». La critique évoque à ce propos les exemples éloquents de Marcel Duchamp, qui affuble sa Joconde d'une moustache, et de Roy Lichtenstein, dont les tableaux sont faits d'emprunts iconographiques à l'univers de la bande dessinée. Alors que la différence entre authentique et faux, vrai et artificiel s'amenuise considérablement dans les années quatre-vingt-dix, la parodie disqualifiante d'Alleyn, à l'instar de nombreuses propositions artistiques contemporaines, reste porteuse d'authenticité en ce qu'elle tend à dénoncer les fausses valeurs du monde de l'art.

Vu sous cet angle, le faux tableau signé par Alleyn, qui a pratiqué dans le passé la satire graphique dans de modestes journaux étudiants comme Brébeuf-Matin et Loustic – allant même jusqu'à exprimer avec humour, en 1949, le souhait de devenir, dans une décennie, le « successeur de La Palme et caricaturiste11 » -, acquiert un autre sens. Cette atteinte au sens commun de l'art n'est que la première occurrence d'une série de gestes posés par lui qui dérogent à travers les années aux critères esthétiques du formalisme greenbergien. En se livrant à diverses expérimentations, parmi lesquelles la performance, la nouvelle figuration, l'hybridation, l'assemblage, la critique sociale et l'installation, Alleyn s'impose aujourd'hui comme l'un des premiers artistes du Québec à refuser cette convention artistique pour s'engager, « en régime de singularité », sur la voie nouvelle de l'art contemporain.

<sup>6</sup> \_ Nathalie Heinich, Le paradigme de l'art contemporain, op. cit., p. 31.

<sup>7</sup> \_ *Ibid.*, p. 49.

<sup>8 —</sup> Alleyn est d'autant plus contemporain que la notoriété lui arrive par le scandale. Dans le domaine de l'art contemporain, la provocation et la transgression sont des postures quasi obligées pour de jeunes artistes en mal de reconnaissance : «Le basculement de l'art dans le paradigme contemporain fait du scandale une monnaie courante.» (Nathalie Heinich, Le paradigme de l'art contemporain, op. cit., p. 74.)

<sup>9</sup> \_ *Ibid.*, p. 56. 10 \_ *Ibid.*, p. 66.

### Panderma: «Manifeste» contre l'avant-gardisme

Après s'être établi à Paris en 1955 pour y «trouver des critères esthétiques » et faire carrière, Alleyn, tout en étant éminemment « moderne », n'en reste pas moins critique à l'endroit de l'art du xxe siècle. Ainsi que le remarque Ginette Michaud, «s'il est une chose dont Edmund Alleyn fait peu de cas, c'est bien d'être moderne (et encore moins au sens restreint que prend ce mot, réduit à un certain formalisme essentialisant genre Clement Greenberg, en histoire de l'art)12. » À l'occasion de son passage à Bâle, où il expose en 1958, Alleyn contresigne un «"Manifeste" contre l'avant-gardisme<sup>13</sup> », dont l'ironie du titre, soulignée par les doubles guillemets, offre une lointaine parenté avec le dadaïsme, apparu dans la ville voisine de Zurich un demi-siècle plus tôt. En cette occasion rare, l'artiste, qui affirme pourtant résolument n'être « pas intéressé à faire partie d'un mouvement bien défini dans l'histoire de l'art14 », s'associe à un groupe de peintres et d'intellectuels qui déclarent « la guerre à l'avant-gardisme figé<sup>15</sup>» et expriment ouvertement leur dissidence à l'endroit de certaines prétentions théoriques du modernisme, déplorant en particulier la récupération de l'art des avant-gardes par les pouvoirs marchands. Si Alleyn accepte de signer ce manifeste, c'est peut-être aussi parce que cet écrit, par son ironie au second degré, rompt avec la logique prescriptive habituelle du genre manifestaire. Cette pointe d'ironie prend aussi pour objet la tradition moderne qui a commencé à perdre ses pouvoirs de négation et dont les révoltes autrefois bruyantes se sont transformées au fil du temps en répétitions rituelles. C'est l'idée même de progrès artistique, telle que vont continuer de la promouvoir avec force Clement Greenberg et Theodor Adorno durant les années 1960, qui est ici au fondement de son questionnement: «L'avant-gardisme actuel, avec sa foi périmée dans le progrès, est enchaîné au présent. QUANT À NOUS, SEUL L'AVENIR NOUS INTÉRESSE16.»

La nécessité de pousser à l'extrême l'élaboration du matériau est liée pour Alleyn à un moment particulier de l'art du xx<sup>c</sup> siècle et cherchant à voir au-delà, son regard est irréductiblement tourné vers l'idée d'un art du futur. Dans cette optique, son double intérêt pour l'horizon des possibles et l'abîme impénétrable que représente l'avenir va trouver à se déployer de manière spectaculaire quelques années plus tard dans des projets plus ambitieux encore, tels l'*Introscaphe* et le « musée de la consommation ». La question du temps reste en effet centrale dans son œuvre et très tôt, Alleyn semble avoir pressenti la nature paradoxale du projet moderne, marqué par une succession de ruptures temporelles, mais aussi, et en même temps, par la poursuite d'un temps linéaire plus classique, autour de l'idéal des Lumières et du progrès.

Parmi les nouvelles formes de propositions artistiques typiquement contemporaines, il convient de mentionner l'événement multidisciplinaire organisé le 14 février 1960 à la galerie Soixante de Montréal, alors que l'interprète Suzanne Rivest exécute devant le tableau *La Crevasse* d'Alleyn une improvisation sur une musique contemporaine du compositeur François Morel:

L'interprétation que Suzanne Rivet [sic] a faite, par l'expression corporelle, de quelques tableaux du peintre, sur une musique concrète de François Morel, nous a servi de point de repère émotionnel par l'analogie entre les moyens de la peinture, de la musique et de la danse. Cet événement confère à l'art plastique une dimension de choc<sup>17</sup>.

Cette performance avant la lettre, réalisée en présence du public, qui élargit les frontières de l'art et les possibilités d'expression au-delà de l'objet pictural, représente une autre trace de l'inventivité d'Alleyn, alors que *happenings* et «actions » ne commenceront véritablement à s'imposer au monde de l'art qu'à la fin de la décennie.

À cette époque, poursuivant ses expérimentations, Alleyn continue de s'éloigner de l'héritage autocratique de Greenberg. Dans son appréciation

<sup>11</sup> \_ Anonyme, «Espoirs de demain», Loustic, juin 1949, p. 8. Archives Edmund Alleyn.

<sup>12</sup> \_ Ginette Michaud, entrée « Modernités » de « Lettres venues du bleu », dans Edmund Alleyn. Indigo sur tous les tons, Jocelyn Jean, Gilles Lapointe et Ginette Michaud (dir.), Montréal, Les éditions du passage, 2005, p. 23. Elle ajoute : « Ce rapport à la modernité chez Alleyn mériterait un long développement qui éclairerait sa position de retrait, ou le pas de côté qu'il fera si souvent à l'endroit des courants réputés majeurs ou officiels de la peinture au Québec. » (Ibid.)

<sup>13</sup> \_ «"Manifest" gegen den Avantgardismus», «"Manifeste" contre l'avant-gardisme», «"Manifesto" Against Avantgardism», Panderma. Revue de la fin du monde, vol. 1, mars 1958. Sur ce texte, voir notre étude «Le manifeste oublié d'Edmund Alleyn ou comment hériter de l'impossible avec Dada», dans Lignes convergentes. La littérature québécoise à la rencontre des arts visuels, Antoine Boisclair et Vincent C. Lambert (dir.), Montréal, Éditions Nota bene, coll. «Convergences», 2010, p. 67-90.

<sup>14</sup> \_ Edmund Alleyn, «Fragments posthumes», dans De jour, de nuit, op. cit., p. 53.

<sup>15</sup> \_ « "Manifest" gegen den Avantgardismus », loc. cit., n. p.

<sup>16</sup> \_\_ Ibid. Les capitales sont dans le texte original. Dans l'entretien qu'il a accordé à Mona Hakim, Alleyn laisse entendre qu'il a mis du temps avant de se rendre, non sans une lucidité perplexe, à la complexité de son rapport à la peinture : «Il m'importe peu que mon travail soit considéré comme étant "actuel".» (Cité par Ginette Michaud, «Lettres venues du bleu», dans Edmund Alleyn. Indigo sur tous les tons, op. cit., p. 23.)

<sup>17</sup> \_\_ Françoise de Repentigny, «Le drame prend forme dans l'œuvre d'Edmund Alleyn», *Le Devoir*, 19 mars 1960, p. 9.

du travail de l'artiste, Marcel Saint-Pierre a montré par exemple comment une œuvre en relief comme Chef en grand apparat, réalisée en 1964, se situe « en marge du diktat formaliste pur et dur, c'est-à-dire en rupture avec la sacro-sainte bidimensionnalité et autres règles modernistes de l'époque faisant de la superficie le seul lieu possible de la picturalité 18 ». Sur ce plan, Alleyn fait effectivement figure de pionnier en remettant en cause la distinction figuration/abstraction qui divise depuis un quart de siècle en clans opposés le champ artistique autour de la question de la mimêsis. L'auteur souligne également l'audace de l'artiste, rappelant notamment qu'Alleyn

fut l'un des premiers à prendre ses distances face à l'épisode post-automatiste et à l'Abstraction géométrique montréalaise qui suivit, en effectuant un retour à la figuration, au récit schématique et au commentaire social depuis longtemps disqualifiés par les courants esthétiques dominants au Québec. L'épisode subséquent de la Nouvelle Figuration française en est la confirmation<sup>19</sup>.

### La pratique sociale de l'art

Au milieu des années 1960, Edmund Alleyn en vient à questionner une autre donnée essentielle de l'approche greenbergienne, soit la question de la politisation de l'art et du retrait volontaire de l'artiste de la sphère politique. En effet, Greenberg « considérait que l'avant-garde devait limiter ses ambitions et se tenir à l'écart du champ sociopolitique<sup>20</sup> », observe Hélène Trespeuch. Ce refus de voir l'artiste s'engager dans la défense de causes sociales concrètes s'explique par sa crainte de voir l'expressionnisme abstrait américain perdre son autonomie et son essence, être compromis et récupéré à des fins politiques. Aujourd'hui, cette précaution nettement exagérée fait sourire lorsque l'on sait, comme l'a bien montré Serge Guilbaut<sup>21</sup>, que Jackson Pollock et les peintres de l'École de New York ont abondamment servi les intérêts de la droite libérale américaine et qu'ils se sont imposés en bonne partie sur la scène internationale grâce au soutien inconditionnel de ces institutions, notamment sa presse et son imparable machine éditoriale.

### Icônes amérindiennes

Diverses déclarations d'Alleyn montrent que la difficulté d'assigner une interprétation précise à un tableau abstrait lui a posé un défi croissant. S'agissant des tableaux de la période indienne : « Voici que se présentait, déclare Alleyn, une chance d'arriver à une affirmation à l'intérieur de mon travail qui référait directement à la géographie de mon pays et en quelque sorte à son histoire<sup>22</sup>.» Si ces tableaux qui empruntent à la mythologie des peuples autochtones de la côte Ouest peuvent rappeler la symbolique amérindienne ayant servi d'assise pendant un certain temps à l'œuvre de Jackson Pollock et d'autres peintres abstraits américains, la question identitaire et celle de la revendication de l'appartenance d'Alleyn au continent nord-américain ne peuvent guère être versées au dossier du progrès constant vers l'autonomie et son idéal de pureté. «[...] Il m'apparaissait important, dira plus tard Alleyn, que ce que l'artiste voulait dire dans un tableau soit perceptible pour le spectateur. Alors là, il fallait amener des précisions et peut-être un certain thème à la peinture. Les œuvres des Indiens de la côte Ouest m'ont fourni un certain thème qui m'a emballé<sup>23</sup>.»

Ce retour au motif iconographique prend un tour plus radical lorsqu'Alleyn se joint à la Figuration narrative, un groupe d'artistes qui se distingue par son activisme politique. En revenant à un régime de visibilité ayant pour fonction de raconter le monde qui l'entoure, Alleyn s'éloigne du projet moderne de Greenberg et de sa valorisation à outrance d'un art centré sur la question de l'autoréférentialité. À l'occasion de son exposition intitulée Agression à la galerie Delta de Rotterdam en 1967, dans laquelle il aborde les rapports équivoques de l'homme avec la technologie, scalpels électriques et circuits électroniques illustrent les excès et violences de l'univers artificiel sur le monde organique. Réalisant un projet conçu dans le contexte de la guerre froide et du conflit au Viêtnam avec plusieurs autres acteurs de la Figuration narrative, Alleyn a recours, à travers le langage des formes et des couleurs, au pouvoir d'intervention politique de l'art. Cette critique sociale coïncide avec sa remise en cause de la peinture et de ses supports traditionnels:

<sup>18</sup> \_ Marcel Saint-Pierre, «Portrait de l'artiste en forme de palette», dans Edmund Alleyn. Indigo sur tous les tons, op. cit., p. 53.

<sup>19</sup> \_ **Ibid** 

<sup>20</sup> \_ Hélène Trespeuch, La crise de l'art abstrait ? Récits et critique en France et aux États-Unis dans les années 1980, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. «Critique d'art», 2013, p. 49.

<sup>21</sup> \_\_ Voir Serge Guilbaut, Comment New York vola l'idée d'art moderne. Expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide, Nîmes, J. Chambon, coll. «Rayon art», 1996 [1983], 342 p.

<sup>22</sup> \_ Edmund Alleyn, «Un artiste et son milieu», entrevue avec Guy Robert accordée à la SRC en 1976

<sup>23</sup> \_\_ Entretien d'Edmund Alleyn avec Gilles Hénault, série «L'atelier», diffusé le 14 juillet 1981, réalisation de Fernand Ouellette, dans L'Atelier, n° 38, Service des transcriptions et dérivés de la radio, Maison de Radio-Canada, 1981, p. 6-7.

Au début des années 1960, j'ai eu l'impression que l'art non-figuratif n'avait pas beaucoup d'avenir, qu'il ne s'était pas passé énormément de choses depuis les grands pionniers Kandinsky et Mondrian... Par ailleurs, il y avait la vie qui demandait à être commentée, critiquée. L'art non-figuratif me semblait exclure tant de choses, me semblait incapable d'exprimer tant de questions majeures concernant la société. Jasper Johns et Rauschenberg, entre autres, avaient montré qu'on pouvait ramener l'image sans rien abandonner des acquis de la modernité<sup>24</sup>.

Avec le rejet de la convention du tableau de chevalet, Alleyn se « déconditionne » des maniérismes de la post-painterly abstraction de Greenberg. Cette mise à distance va culminer avec la mise en œuvre de la sculpture-habitacle l'Introscaphe:

Il y avait une révolte à plusieurs niveaux, contre la peinture, évidemment, qui était un médium trop traditionnel, et contre tout le système de vente, de profit, et de la classe sociale qui s'intéressait ou prétendait s'intéresser à la peinture. On avait l'impression de ne pas toucher les gens qu'on aurait aimé toucher. Et c'est pour ça que j'ai fait l'*Introscaphe*<sup>25</sup>.

Corollairement, Alleyn récuse l'idée d'une « fin de la peinture », que semble annoncer dans sa radicalité formelle l'apparition du tableau monochrome. Il s'oppose ainsi à la logique foncièrement réductrice du modernisme, le monochrome conduisant à ses yeux inéluctablement à la fin du tableau « moderne », dont il représente l'aboutissement logique :

Le monochrome — ou comment, lorsqu'on est peintre, donner sa démission. Va pour Malevitch. Va encore pour Klein. Et Fontana de justesse grâce à ses délicats coups de rasoir. — Mais les autres, les suivants, les de plus en plus nombreux méritent l'incarcération à perpétuité dans quelque cave de musée, sans lumière ni chauffage, confiés aux bons soins de conservateurs-geôliers en congé de maladie<sup>26</sup>.

À la recherche d'un principe de cohérence qui puisse guider sa démarche de création, refusant de se soumettre au processus d'autonomisation et de purification du médium et autres critères déterminés au préalable, Alleyn a opté pour un éclectisme qu'il ressent cependant comme une forme de dispersion. « Je mis longtemps à accepter la pensée et l'activité discontinues comme étant autre chose que de la confusion<sup>27</sup>. » Cherchant toutefois à se dégager des utopies formalistes et contestant les règles imposées, la vision linéaire et la progression en ligne droite de l'art, Alleyn a fait le choix d'une pratique fragmentée, caractérisée par l'hétérogénéité et le pluralisme :

Mais pour revenir aux années cinquante, ce qui devenait de plus en plus évident pour un jeune peintre, c'est qu'il paraissait désormais presque impossible de construire, une vie durant, une œuvre monolithique, au style et au contenu homogènes. L'information artistique massive et très diversifiée, l'éclatement et l'interpénétration des différentes disciplines de la pensée, de la science et de l'art, ainsi que l'accélération de l'histoire, de la vie même: toute cette mobilité engendrait et engendre toujours une certaine discontinuité dans l'action de la pensée<sup>28</sup>.

### Les limites de l'art contemporain

À la lecture de ce qui précède, on pourrait être conduit à penser qu'Alleyn a clairement pris position, une fois pour toutes, en faveur de l'art contemporain, au détriment de l'art moderne. Ce serait oublier, ainsi que l'envisage Marc Jimenez, que

«l'expression "art contemporain" ne renvoie, au départ, qu'à une sphère aux contours mal délimités. Autant la modernité est riche de signification historique, politique, idéologique, sociale et culturelle, autant le terme même de "contemporain", catégorie purement temporelle, ne désigne *a priori* rien d'autre que l'appartenance au temps présent, actuel<sup>29</sup>.»

Or s'il est parmi les tout premiers artistes du Québec à expérimenter plusieurs dispositifs généralement associés à l'art contemporain tel que nous le connaissons aujourd'hui, Alleyn n'a pas craint toutefois de formuler des réserves à l'endroit de certaines des réalisations de ce courant. Une des manifestions les plus vives de cette dissidence concerne le ready-made, un procédé qu'il refuse carrément de cautionner: «Ce qui m'importe, et qui m'importe au plus haut point, c'est d'entreprendre quelque chose qui présente des

<sup>24</sup> \_ Gilles Daigneault, «Témoignage Edmund Alleyn», dans Déclics. Art et société. Le Québec des années 60 et 70, Montréal et Québec, Musée de la civilisation, Musée d'art contemporain de Montréal et Fides, 1999, p. 224.

 $<sup>25 \</sup>_ Entretien \ d'Edmund \ Alleyn \ avec \ Gilles \ Lapointe \ et \ Ginette \ Michaud, 5 \ septembre \ 2004, inédit.$ 

<sup>26</sup> \_ Edmund Alleyn, «Fragments posthumes», dans De jour, de nuit, op. cit., p. 60.

<sup>27</sup> \_ *Ibid.*, p. 38.

 $<sup>28 \, \</sup>underline{\hspace{1cm}}$  Idem, «Peindre comme je l'entends...», dans De jour, de nuit, op. cit., p. 37.

<sup>29</sup> \_ Marc Jimenez, L'esthétique contemporaine. Traces et enjeux, Paris, Klincksieck, coll. «50 questions», 2004, p. 73.

difficultés dont je ne suis pas sûr de venir à bout – LE CONTRAIRE ABSOLU DU READY-MADE<sup>30</sup>.» Si l'auteur de *Fountain* est lui-même objet de respect, voire même d'admiration, ses fidèles continuateurs n'échappent pas à ce jugement dépréciatif : «Comment l'exemple de Duchamp a-t-il pu, depuis tant d'années, servir de caution à tant d'insignifiance<sup>31</sup>?» Le désaveu ne se limite d'ailleurs pas à l'influence de Duchamp, «l'iconoclaste, grand initiateur du "n'importe quoi"<sup>32</sup>», pour reprendre les mots de Marc Jimenez, Alleyn déplorant le manque de profondeur de certaines propositions récentes de l'art contemporain:

L'ennui éprouvé à parcourir les expositions d'art contemporain ne vient-il pas de ce que trop d'œuvres, tout en étant multidisciplinaires, ne sont qu'unidimensionnelles? Et que cette dimension, c'est la superficialité. Comme si ce que l'art contemporain arrive à récupérer des technologies récentes ne servait qu'à mettre de nouvelles étiquettes sur des idées trop souvent conformistes et simplettes<sup>33</sup>.

On aurait tort cependant de voir en Alleyn un contempteur de l'art contemporain. Mais il est clair que, pour lui, le vaste chantier de l'art contemporain a abouti à une impasse : «Un regard un peu pessimiste conclurait à un match nul entre l'avant-garde et ladite tradition... Alors, où aller, que faire<sup>34</sup>?» Peu enclin à souscrire à la vision élargie et «iconolâtre» de l'art contemporain, qui consiste, selon Nathalie Heinich, «à tout lui accorder, à exiger son extension à la totalité du monde<sup>35</sup>», et ne souhaitant pas davantage donner son appui à la propagation d'un «art sur l'art» dont la portée se réduirait aux seules questions plastiques, Alleyn en vient à développer son propre vocabulaire formel, dont les préoccupations esthétiques restent ancrées dans l'expérience humaine et la subjectivité de l'expérience sensible. Témoin lucide de certains excès de l'art contemporain, il ne cache pas sa désillusion face à la perte des repères et à l'effritement des critères d'évaluation esthétique. Voulant une œuvre pérenne, c'est non sans risque qu'il se tourne vers la tradition classique des beaux-arts:

Il y avait, dès le début, la conscience d'une dichotomie que j'éprouve aujourd'hui aussi fortement qu'alors. [...] Cette dichotomie résulte de la tension qui existe entre une fascination pour l'attitude avant-gardiste qui se détourne du fond classique de l'art au cours des siècles — lui préférant une démarche de rupture — et la fascination pour l'exploration et même l'extension de cette tradition dite « classique » 36.

Pariant sur ses propres capacités de discernement quant à l'avenir de l'art et défendant sa conception de la peinture, un médium avec lequel il a renoué à travers ses œuvres installatives du milieu des années 1970, Alleyn relance à partir de la tradition classique «un dialogue entre initiés qui remonte à la nuit des temps<sup>37</sup>», rapprochant sur un mode ludique et audacieux Uccello et Mondrian, Rauschenberg, Picasso et Rothko, ainsi que les «prêteurs » venus d'une autre discipline de l'esprit, c'est-à-dire la littérature, ouvrant du coup le champ à des échanges avec les textes de Marcel Proust, Anton Tchekhov, Fernando Pessoa, Virginia Woolf et Malcolm Lowry. À la dématérialisation de l'art conceptuel, qui ne s'attache ni aux formes ni aux matériaux, le peintre, sur un mode éminemment poétique, semble opposer cette fois les idées de spectralité et de revenance. Peut-être est-ce sa façon personnelle et ironique de conjurer le « spectre de la fin de l'art »? Ce qui est sûr, c'est que l'artiste préconise, à travers la variété des expériences de vie, l'existence d'une identité multiple : « Car si l'on accepte qu'en soi il existe une diversité – qu'activent des rencontres, des voyages ainsi que les saisons de l'âme -, l'on devrait aussi accepter que l'œuvre reflète cette diversité avec ses contradictions et ses ruptures<sup>38</sup>.» Ainsi encore, pour Alleyn:

Il y a beaucoup de peintres, de toutes les époques, qui viennent séjourner dans mon travail. Parfois invités, parfois non.

Et lorsqu'un tableau est vraiment en difficulté, certains d'entre eux, souvent les mêmes d'une crise à l'autre, sont appelés à l'aide. Compagnons et conseillers d'une heure ou de toute une vie, ils sont toujours là, à l'arrière-plan. Il s'est formé un attachement à une certaine tradition, à un ensemble de critères. Cette tradition comme repère. S'y inscrire tout en conservant une certaine distance. En assumer le poids<sup>39</sup>.

<sup>30</sup> \_ Edmund Alleyn, « Peindre comme je l'entends », dans De jour, de nuit, op. cit., p. 40.

<sup>31</sup> \_ Idem, «Notes de l'artiste», dans De jour, de nuit, op. cit., p. 50.

<sup>32</sup> \_ Marc Jimenez, La querelle de l'art contemporain, op. cit., p. 13.

<sup>33</sup> \_ Edmund Alleyn, «Travailler comme artiste», dans De jour, de nuit, op. cit., p. 17.

<sup>34</sup> \_ Idem, «Peindre comme je l'entends...», dans De jour, de nuit, op. cit., p. 38.

<sup>35</sup> \_ Nathalie Heinich, Le triple jeu de l'art contemporain, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 1998, p. 172.

 $<sup>36 \</sup>pm 10^{\circ}$  Edmund Alleyn, «Peindre comme je l'entends...», dans De jour, de nuit, op. cit., p. 38.

<sup>37</sup> \_ Idem, «Travailler comme artiste», dans De jour, de nuit, op. cit., p. 19.

 $<sup>38 \, \</sup>underline{\hspace{1cm}}$  Idem, «Fragments posthumes», dans De jour, de nuit, op. cit., p. 53.

<sup>39</sup> \_ Idem, «Notes de l'artiste», dans De jour, de nuit, op. cit., p. 50.

Ce double horizon de référence dans la pratique de l'artiste fait voir que l'impression de dispersion qu'a parfois pu sembler dégager son travail doit être aujourd'hui lue autrement. Si l'œuvre d'Alleyn revient sur le devant de la scène avec cette importance, c'est qu'elle marque le véritable passage, dans l'art d'ici, de l'art moderne à l'art contemporain.

Gilles Lapointe est professeur au Département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal. Il s'intéresse aux enjeux théoriques liés à la modernité artistique québécoise dans une perspective interdisciplinaire. Ses recherches en cours portent sur l'artiste Edmund Alleyn ainsi que sur les rapports d'intertextualité qu'entretiennent les œuvres de Réjean Ducharme et d'Arthur Rimbaud. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages, dont *L'envol des signes*. Borduas et ses lettres et La Comète automatiste. Il a coédité en 2005 l'ouvrage collectif Edmund Alleyn. Indigo sur tous les tons et, en 2013, ses écrits sur l'art, De jour, de nuit, parus dans une édition bilingue aux éditions du passage. Il est membre de l'Équipe de recherche en histoire de l'art du Québec (ÉRHAQ).

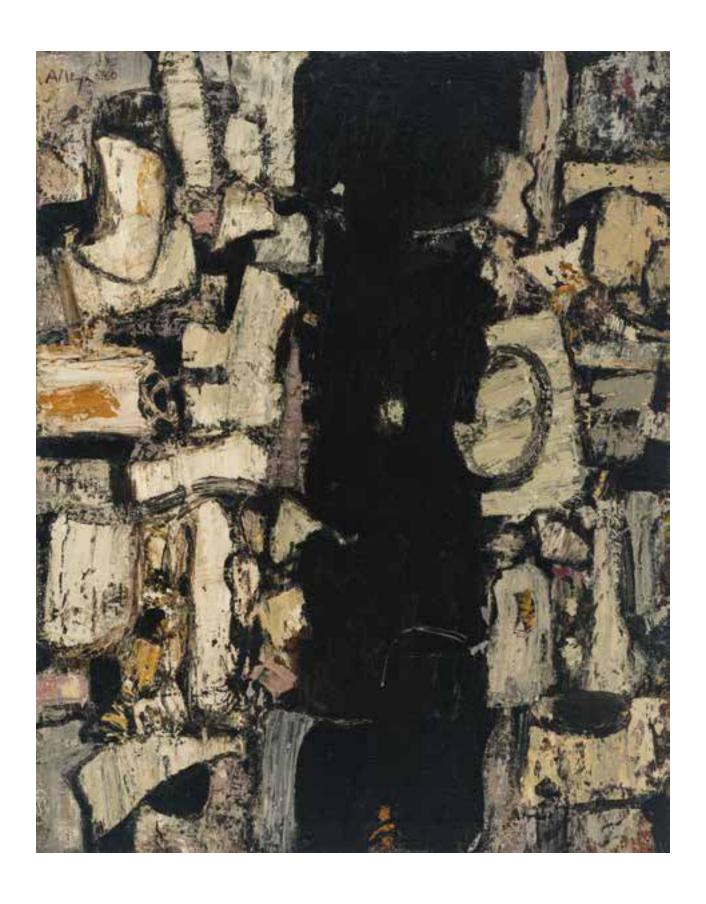








La Crevasse, 1960 25



**Sans titre**, 1960



**Calcin**, 1961 27





**Sans titre**, 1960















# Edmund Alleyn and the Paradigm of Contemporary Art

Gilles Lapointe

# Breaking with the modern tradition

The year 1954, when the young Québec City painter Edmund Alleyn made a noted appearance on the Montréal art scene, remains a watershed year in the evolution of Québec art. Just as the Automatiste adventure was drawing to a close with the *La matière chante* exhibition at Galerie Antoine, a second non-figurative movement was getting under way with the group calling themselves the Plasticiens, who would give primacy to the formal properties of paint.

Alleyn was then preparing to pursue his own explorations in the field of non-figurative art—which he would do the following year—and in the meantime adopted a cautious, reflective stance toward the modernist doctrine characteristic of the Automatiste and Plasticien avant-gardes. Not wanting to be bound by an overly strict definition of art or by the abstract aesthetic legacy of his illustrious predecessors, he took distance from geometric formalism and post-Automatisme. Indeed, he declined to rally to any of the groups on the scene, as he would later explain:

In the mid nineteen-fifties, as I was beginning my career as a painter and hoping I might also become an artist, manifestoes were all the rage—the Automatiste manifesto, the Plasticien manifesto, and the *Prisme d'yeux* manifesto of Alfred Pellan and his fellow artists.

I couldn't understand how one could, at the outset of one's life work, establish what its foremost concern should be, or how one could bind oneself to "long-term" stances. It seemed to me then that the origin of experimentation was indecision, and that some knowledge of art history (which I did not possess) was necessary before being able to commit to a given course.<sup>2</sup>

Alleyn appears to have had a presentiment that the dualist conception forming the logical and discursive basis of the historical avant-gardes was becoming spent.<sup>3</sup> Considering his education at the École des beaux-arts de Québec to have left him with an incomplete knowledge of recent developments in contemporary art, he worked to fill the gaps and, as a result, became aware of important figures still mostly unknown in Québec, such as Willem de Kooning and Nicolas de Staël.4 Interestingly, his refusal to adopt a predetermined position suggests that he had already perceived the limits of the modernist doctrine proclaimed by Clement Greenberg, the reigning kingpin of American art, whose influence would soon expand to the international scene. In a recent work inquiring into the causes of the crisis that has divided contemporary art for three decades, the sociologist Nathalie Heinich contends that a chasm opened up between modern art, founded in large part on the expressive properties of an artist's work, and contemporary art, which puts a premium on the values of singularity and innovation.<sup>5</sup> According to Heinich, contemporary art must "be understood above all as a break with modern art. which achieved dominance as the new common sense in art from the 1950s onward."6 She goes on from this general observation to state that "contemporary art is incompatible not only with classical art but also,

6 \_ Heinich, p. 31. 37

<sup>1</sup>\_ "La matière chante (April 20 to May 4, 1954) was a crowning event for the Automatistes," Roald Nasgaard, "The Plasticiens and Beyond," in The Plasticiens and Beyond: Montréal, 1950–1970 (Québec City and Markham, Ont.: Musée national des beaux-arts du Québec and Varley Art Gallery of Markham, 2013), p. 17.

<sup>2</sup> \_ Edmund Alleyn, "To Paint as I Feel...," in By Day, By Night: Writings on Art, ed. Jennifer Alleyn and Gilles Lapointe (Montréal: Les éditions du passage, 2013), p. 36.

<sup>3</sup> \_ "And curiously today, at the century's end, it is the so-called avant-garde attitudes themselves that seem tired and condemned to endless repetition and increasingly feeble and empty philosophic-aesthetic discourse," ibid., p. 38.

<sup>4</sup> \_ Alleyn kept a file among his papers on the important round table published in the October 11, 1948 issue of *Life* magazine, a substantial proportion of which is devoted to de Kooning: "A Life Round Table on Modern Art: Fifteen Distinguished Critics and Connoisseurs Undertake to Clarify the Strange Art of Today," *Life* 25 (October 11, 1948), pp. 56–70, 75–9.

<sup>5</sup> \_ Nathalie Heinich, Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique (Paris: Gallimard, 2014). Marc Jimenez expresses a similar idea when he writes that "conventional wisdom to the contrary, modern art does not explain contemporary art." Marc Jimenez, La querelle de l'art contemporain (Paris: Gallimard, 2005), p. 19.

and above all, with modern art, which it has succeeded and in relation to which it is constructed."

This cogent remark is certainly of help in sizing up the approach taken by Edmund Alleyn, for several of his artistic gestures fit comfortably within this history, whose contours have been coming into increasingly sharp focus in recent years. By virtue of the constant tension guiding his trajectory, Alleyn's work—with its multiple sallies and left turns—appears to portend the paradigm shift just then getting under way in the art world. The apparent disorder, the sudden changes of direction in which the artist indulgedsometimes to his own surprise-may well have gained impetus from the ever-widening divide between modern art and contemporary art. It does seem that the conflict between these two value systems, though still somewhat inchoate, may have given rise to Alleyn's felt need—one that nonetheless caused him constant worry and self-doubt-to search in new directions and attempt a variety of experiments; to pay close attention to ongoing changes affecting the criteria of aesthetic appreciation that anchor contemporary forms of creation. Let us now turn to the most visible signs of this polarity in the artist's trajectory prior to the 1970s, when the winds of change began to blow and contemporary art commenced its rise to dominance on the international scene.

# Exhaustion of the avant-garde

Though he seemingly did at first acquiesce to the precepts of modern art, there is also tangible evidence of Alleyn's unwillingness to adhere blindly to some imagined "duty of modernity," and of his desire to test the limits of the aesthetic conventions and the value system underlying the art of his day. An initial clue to his interest in transgressing established norms came in 1954 when he submitted a "fake" Automatiste painting to the exhibition *La matière chante* at Galerie Antoine in Montréal. The work, ironically entitled Ça arrive dans les meilleures familles nº 1, was accepted, and the subsequent revelation of the hoax stirred up considerable debate in the local art community. While Alleyn's name became known for having outwitted the supposedly infallible Paul-Émile Borduas, today the interest of his hoax lies elsewhere; namely, in its inherent critical dimension, its undermining of the notion of authenticity which modernism held dear. Did Alleyn's artistic gesture, playing as it did with the notions of simulation and artifice, partake of a different aesthetic; was it, perhaps, a harbinger of what would now be deemed "contemporary"?8 Nathalie Heinich reminds us that in contemporary art practice, "the dimension of play takes precedence over the demands of artistic seriousness,"9 that illusions are a matter of course and that "tongue-in-cheek ironic distancing is a constant among contemporary artists."10 In support of this idea, she adduces the eloquent example of Marcel Duchamp and his mustachioed Mona Lisa, as well as that of Roy Lichtenstein and his iconic comic book borrowings. While the difference between authentic and fake, real and artificial, narrowed considerably in the 1990s, Alleyn's dismissive parody, like so many gestures in contemporary art, retains a concern for authenticity in that its thrust is to denounce the false values of the art world.

Seen from this angle, Alleyn's hoax takes on a different meaning. He had, as a younger man, published some caricatures in humble student newspapers such as *Brébeuf-Matin* and *Loustic*. In 1949, he'd even wisecracked that he planned to become the "successor to [Robert] La Palme, and a caricaturist" within a decade. His 1954 skirmish with artistic common sense was in fact only one in a continuing series of gestures in which Alleyn deviated from the aesthetic criteria of Greenbergian formalism. On the strength of his experimentation with performance, New Figuration, hybridity, assemblage, social critique and installation, he can be seen today as one of the first Québec artists to reject formalist convention, preferring the path of contemporary art and its "regime of singularity."

# Panderma: A "manifesto" against avant-gardism

After moving to Paris in 1955 to "find his aesthetic bearings" and make a career, Alleyn, though eminently "modern," remained critical of twentieth-century art. As Ginette Michaud has remarked, "if there was one thing Edmund Alleyn cared little about, it was being modern (especially in the limited sense of this word, reduced in art history to an essentialist

<sup>7</sup> \_ Ibid., p. 49.

<sup>8</sup> \_ Alleyn is all the more contemporary for the fact that renown came to him by way of scandal. In the field of contemporary art, provocation and transgression are practically obligatory stances for young artists seeking to make their names: "as art swung toward the contemporary paradigm, scandal became common currency" (Heinich, Le paradigme de l'art contemporain, p. 74).

<sup>9</sup> \_ Ibid., p. 56.

<sup>10</sup> \_ lbid., p. 66.

<sup>11</sup> \_ Anonymous, "Espoirs de demain," Loustic, June 1949, p. 8, Edmund Alleyn Archives.

<sup>12</sup> \_ Ginette Michaud, "Modernités" entry in "Lettres venues du bleu," in Edmund Alleyn. Indigo sur tous les tons, ed. Jocelyn Jean, Gilles Lapointe and Ginette Michaud (Montréal: Les éditions du passage, 2005), p. 23. She adds: "This relationship to modernity in Alleyn deserves a lengthy treatment that might shed light on his aloofness from, or frequent sidestepping of, major or official currents in Québec painting" (ibid.).

formalism à la Clement Greenberg)."12 In Basel for a 1958 show, Alleyn signed a "'Manifesto' Against Avant-gardism"13 whose ironic title-set off by two pairs of quotation marks—suggests a distant kinship with the Dadaism that had appeared in neighbouring Zurich a half-century earlier. On this rare occasion, the artist-who forthrightly stated elsewhere that he had "never been interested in being part of a well-defined movement in art history"14-joined a group of painters and intellectuals in declaring "war against avant-gardistic stagnation"15 and loudly dissenting from certain theoretical pretensions of modernism. In particular, the manifesto deplores the co-opting of avant-garde art by market forces. If Alleyn agreed to sign onto this document, it is perhaps also because its tongue-in-cheek irony was far removed from the typical prescriptive logic of the manifesto genre. This hint of irony also took aim at the modern tradition, which was losing its powers of negation, its once-noisy rebelliousness having turned into ritual repetition over time. Fundamentally in question here is the very idea of artistic progress, as it would continue to be forcefully promoted by Clement Greenberg and Theodor Adorno through the 1960s: "The present avant-gardism with its dusty belief in progress is stuck to the present. Our interest is in the future!"16

The imperative to take the exploration of the medium's intrinsic properties to the extreme was, for Alleyn, bound up with a peculiar moment in twentieth-century art. In attempting to look beyond this predicament, he was inexorably led to contemplate the idea of an art of the future. His dual interest in the horizons of possibility and the unknowable chasm represented by the future would find itself enacted in spectacular fashion a few years later with even more ambitious projects such as Introscaphe and the "musée de la consommation." The question of time remains central to Alleyn's work, and he seems to have sensed the paradoxical nature of the modernist agenda early on: it is marked by a succession of temporal ruptures, yet at the same time by its pursuit of a more classical, linear time bound up with the ideal of progress and the Enlightenment.

Noteworthy among the new, characteristically contemporary approaches he essayed was a multi-disciplinary event held on February 14, 1960 at Galerie Soixante in Montréal, when the dancer Suzanne Rivest improvised an "interpretation" of Alleyn's painting *La Crevasse* to a contemporary score by the composer François Morel:

Suzanne Rive[s]t's interpretation in modern dance of a few of the painter's canvases over a musique concrète score by François Morel gave the viewer an emotional point of reference, by virtue of the analogy it created between the materials of painting, music and dance. The event injected a confrontational dimension into the visual arts. <sup>17</sup>

This event, with its public performance aspect and its striving to expand the expressive possibilities of art beyond the picture frame, amounts to an early example of performance art. It offers one more indication of Alleyn's inventiveness—after all, it would be a decade before happenings and "actions" became commonplace in the art world.

Alleyn's continued pursuit of these and other experimental avenues caused him to diverge ever further from Greenberg's autocratic legacy. Marcel Saint-Pierre, in his appreciation of the artist's work, has shown how a relief work such as *Chef en grand apparat*, 1964, stands "at some remove from the dogmas of hardcore formalism; in opposition, that is, to sacrosanct two-dimensionality and other modernist rules of the day, according to which the surface was the only possible place for a picture." In this respect, Alleyn indeed stands as a pioneer, for he was already contesting the distinction between figuration and abstraction that would divide the art world into opposing clans around the question of mimesis for the next quarter-century. Saint-Pierre further remarks that Alleyn

was one of the first to distance himself from the post-Automatiste episode and the ensuing Montréal school of geometric abstraction, making a return to the figuration, simplified narrative and social commentary long held in disrepute by the dominant

<sup>13</sup> \_\_ "Manifest' gegen den Avantgardismus" ("'Manifeste' contre l'avant-gardisme," "'Manifesto' Against Avant-gardism,"), issued in conjunction with Panderma, Revue de la fin du monde 1 (March 1958). On this text, see my paper, "Le manifeste oublié d'Edmund Alleyn ou comment hériter de l'impossible avec Dada," in Lignes convergentes. La littérature québécoise à la rencontre des arts visuels, ed. Antoine Boisclair and Vincent C. Lambert (Montréal: Éditions Nota bene, 2010), pp. 67–90.

 $<sup>14 \</sup>pm 14$  Edmund Alleyn, "Posthumous Fragments," in *By Day, By Night*, p. 53.

<sup>15</sup> \_ "'Manifest' gegen den Avantgardismus" [n.p.].

<sup>16</sup> \_ Ibid. Emphasis in original. In the interview with Mona Hakim, Alleyn intimates that it has taken him time to come to grips, not without a certain bemused lucidity, with the complexity of his relationship to painting: "I don't really care if my work is considered 'up-to-date." Quoted by Ginette Michaud, in "Lettres venues du bleu," in Edmund Alleyn. Indigo sur tous les tons, p. 23.

<sup>17 🔃</sup> Françoise de Repentigny, "Le drame prend forme dans l'œuvre d'Edmund Alleyn," Le Devoir, March 19, 1960, p. 9.

<sup>18</sup> \_ Marcel Saint-Pierre, "Portrait de l'artiste en forme de palette," in Edmund Alleyn. Indigo sur tous les tons, p. 53.

aesthetic currents in Québec. His subsequent involvement with the French New Figuration movement reaffirms this stance.<sup>19</sup>

# Art as a social practice

In the mid-1960s, Alleyn came to question another essential tenet of Greenbergian modernism: the artist's duty to withdraw from the political sphere and avoid the politicization of art. As Hélène Trespeuch notes, Greenberg "believed that the avantgarde should limit its ambitions and keep out of the sociopolitical domain."20 This rejection of the artist as an advocate for social causes was due to Greenberg's fear that American abstract expressionism might lose its autonomy and essence, that it might be compromised and co-opted to political ends. Today, that precaution seems not only excessive but quaint in light of our knowledge that, as Serge Guilbaut has shown,21 Jackson Pollock and the New York School painters amply served the interests of the American liberal right; indeed, that their international artistic hegemony came to a large extent as a result of the unconditional support of these institutions, and particularly the press and its relentless editorial machine.

#### Native icons

Various statements by Alleyn show that the difficulty of assigning a precise interpretation to an abstract painting posed a growing challenge for him. Concerning his "Indian" period, he said: "Here was a chance to arrive at a statement, within my work itself, that referred directly to the geography of my country and, in some sense, to its history."22 While the fact that these works draw on the mythology of the West Coast First Nations might suggest parallels with the Native American symbolism found for a time in the work of Jackson Pollock and other American abstract painters, the identity question, and the question of Alleyn's attempt to identify with North American art as a whole, can hardly be thought of as steps on some imagined path of constant progress toward autonomy and an ideal of purity. On the contrary, he later stated, "I felt it important that what the artist is trying to say in a work be perceptible to the viewer. So this meant

specifying certain things, and maybe also adding a theme to the painting. The West Coast Indian series gave me a theme I could really run with."<sup>23</sup>

This return to iconography took a more radical turn when Alleyn joined the Narrative Figuration movement, whose members were notable for their political activism. By returning to a regime of visibility whose function was to recount the world around him, Alleyn moved further away from Greenberg's modernist agenda and the exorbitant value it placed on a form of art centred around self-referentiality. Alleyn's exhibition titled Agression, held at the Delta Gallery, Rotterdam, in 1967, homed in on humankind's equivocal relationship to technology, using electric scalpels and electronic circuits as illustrations of the violence wielded by the artificial world against the organic one. Bringing to fruition a project conceived in the context of the Cold War and the Vietnam conflict with several other members of the Narrative Figuration movement, Alleyn used the language of form and colour to bend the power of art to a political purpose. His social critique coincided, on this occasion, with renewed doubts about the future of non-figurative painting:

In the early 1960s, it was my impression that non-figurative art didn't have much of a future, that not much had gone on since the great pioneers Kandinsky and Mondrian. ... Moreover, life was out there demanding to be commented on, critiqued. I felt that non-figurative art excluded many things; it seemed incapable of expressing many major societal issues. Jasper Johns and Rauschenberg, among others, had shown that the image could be brought back into the picture without in any way relinquishing the gains of modernity. <sup>24</sup>

With his rejection of easel painting conventions, Alleyn progressively "deconditioned" himself of the mannerisms associated with Greenberg's post-painterly abstraction. This distancing process would culminate with the creation of the egg-shaped multisensory sculpture *Introscaphe*:

<sup>19</sup> Ibid.

<sup>20</sup> \_ Hélène Trespeuch, La crise de l'art abstrait? Récits et critique en France et aux États-Unis dans les années 1980 (Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2013), p. 49.

<sup>21</sup> \_ See Serge Guilbaut, How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War (Chicago: University of Chicago Press, 1983).

<sup>22</sup> \_ Edmund Alleyn, "Un artiste et son milieu," interview by Guy Robert, Radio-Canada, 1976.

<sup>23</sup> \_ Edmund Alleyn, interview by Gilles Hénault, produced by Fernand Ouellette, L'Atelier 38 (July 14, 1981) (Montréal: Service des transcriptions et dérivés de la radio, Maison de Radio-Canada, 1981), pp. 6-7.

<sup>24</sup> \_ Gilles Daigneault, "Témoignage Edmund Alleyn," in Déclics. Art et société. Le Québec des années 60 et 70 (Québec: Musée de la civilisation, in collaboration with the Musée d'art contemporain de Montréal and Fides, 1999), p. 224.

I was rebelling on several levels; against painting, obviously, as an overly traditional medium, and against the whole system of marketing and profit, as well as the social class that was interested in painting, or claimed to be. You got the feeling you weren't reaching the people you'd have wanted to reach. And that's why I did *Introscaphe*.<sup>25</sup>

It followed that Alleyn rejected the notion of an "end of painting," as the appearance of the monochrome somehow, in its formal radicality, seemed to portend. He objected to the fundamentally reductionist logic of modernism, and therefore regarded the monochrome as the logical culmination, hence the final end, of the "modern" canvas:

The monochrome—or how to hand in your resignation if you are a painter. This doesn't apply to Malevich, Klein or Fontana—thanks to his delicate razor cuts. But the others, those who came after, many of them deserve to be incarcerated indefinitely in some museum display case, without light or heating, given over to the care of conservator-jailers on sick leave. <sup>26</sup>

In search of a principle of coherence that might guide him on his creative path, but refusing to give in to any predetermined criteria, such as those calling for purification of the medium or elimination of extrinsic effects, he opted for eclecticism—which, however, he experienced as a form of disjointedness. "It took me a long time to accept discontinuity of thought and action as something other than mere confusion." <sup>27</sup> Trying to get away from utopian formalism of any sort, contesting the imposed rules, linear vision and putative straight-line progression of art, Alleyn elected to pursue a fragmented approach typified by heterogeneity and pluralism:

But to return to the nineteen-fifties, as a young painter, what became increasingly obvious was that it seemed almost impossible to construct, over a lifetime, a monolithic body of work, homogeneous in style and content. The mass and extreme diversity of artistic information, the fragmentation and interpenetration

of various disciplines of thought, science, art, as well as the acceleration of history, of life itself: all this mobility engendered and still engenders a certain discontinuity in action and thought.<sup>28</sup>

#### The limits of contemporary art

The foregoing discussion might lead one to suppose that Alleyn took an unequivocal pro-contemporary, anti-modern stand. This would be to ignore that, as Marc Jimenez puts it, "the phrase 'contemporary art' merely refers, in the first place, to a sphere with ill-defined contours. While modernity is rich with historical, political, ideological, social and cultural meaning, the term 'contemporary' alludes to the temporal dimension alone, a priori denoting only the fact of belonging to the present moment."29 Though he was one of the very first Québec artists to essay certain techniques generally associated with contemporary art as it is known today, Alleyn was nonetheless unafraid to express doubts about some of the works produced under this banner. One of the sharpest expressions of his dissent concerned the ready-made, a procedure he bluntly refused to endorse: "Possibly the most exciting aspect of the whole creative process is attempting to succeed at something that presents seemingly insurmountable difficulties: the absolute contrary to the ready-MADE."30 While the author of Fountain himself was viewed with respect and even admiration, his faithful epigones did not escape Alleyn's condemnation: "How can the example of Duchamp, for so many years, have acted as guarantor for so much triviality?"31 Not only did Alleyn repudiate the influence of Duchamp-"the iconoclast, the great initiator of 'anything goes,"32 to quote Jimenez-but he deplored the shallowness of certain works of contemporary art:

Does not much of the boredom experienced in visiting contemporary art exhibitions come from the fact that too many works, while multi-disciplinary, are rather uni-dimensional? And that particular dimension is but an expression of superficiality. It is as though what contemporary art has managed to borrow from new technologies has only served to put new labels on ideas that are all too often conformist and simplistic.<sup>33</sup>

<sup>25</sup> \_ Edmund Alleyn, interview by Gilles Lapointe and Ginette Michaud, September 5, 2004, unpublished.

<sup>26</sup> \_ Alleyn, "Posthumous Fragments," in By Day, By Night, p. 60.

<sup>27</sup> \_ Alleyn, "To Paint as I Feel...," in By Day, By Night, p. 38.

<sup>28</sup> \_ lbid., pp. 37-8.

<sup>29</sup> \_ Marc Jimenez, L'esthétique contemporaine. Traces et enjeux (Paris: Klincksieck, 2004), p. 73.

<sup>30</sup> \_ Alleyn, "To Paint as I Feel...," in By Day, By Night, p. 40.

<sup>31</sup> \_ Edmund Alleyn, "Notes, Winter 2000–2001," in *By Day, By Night*, p. 50.

<sup>32</sup> \_ Jimenez, La querelle, p. 13.

<sup>33</sup> \_ Edmund Alleyn, "To Work as an Artist," in By Day, By Night, p. 17.

Although one would be mistaken in viewing Alleyn as a detractor of contemporary art, it remains that, for him, this vast field had reached an impasse: "A slightly pessimistic observer might declare a draw between the avant-garde and the aforementioned tradition. ... So, where must one go? What must one do?"34 Disinclined to subscribe to the broad, "icon-worshipping" vision of contemporary art that demands, according to Nathalie Heinich, that "everything be ceded to it, that its compass be enlarged to take in the whole world,"35 but equally unwilling to support the spread of an "art for art's sake" whose field of inquiry is limited to the properties of the medium, Alleyn eventually developed his own formal vocabulary, one whose aesthetic concerns remained anchored in sensory subjectivity and the human experience. A lucid witness to certain excesses of contemporary art, he could not hide his disapproval of what seemed to him a loss of bearings and an erosion of the aesthetic criteria formerly used to determine the worth of a piece. Instead he strove to create an oeuvre that might endure, and in doing so turnednot without risk-to the classical tradition:

From the beginning I was conscious of a dichotomy that I still experience as strongly today as I did back then. .... This dichotomy results from the tension that exists between a fascination with an avant-garde attitude that turns away from classical art as we have known it through the centuries—preferring a course of rupture—and a fascination for exploring and possibly extending that so-called "classical" tradition. <sup>36</sup>

Confident in his powers of discernment as regards the future of art, and desirous of defending his conception of painting, a medium to which he returned by way of his mid-1970s installations, Alleyn used the classical tradition as a starting point from which to renew "a rich dialogue that goes back to the dawn of time." <sup>37</sup> His works from this period boldly and playfully combine elements of Uccello and Mondrian,

Rauschenberg, Picasso and Rothko, with influences from another discipline of the mind: literature. A dialogue is carried on with the writings of Marcel Proust, Anton Chekhov, Fernando Pessoa, Virginia Woolf and Malcolm Lowry. Working in an eminently poetic vein, Alleyn appears to counter the dematerialization of conceptual art, and its lack of allegiance to either forms or materials, with the notions of spectrality and revenance. Could this be his personal, ironic way of warding off the "spectre" of the end of art? What is certain is that he felt it important to reconcile with what he perceived as the multiple identity he had acquired over the course of a varied life: "Because if one acknowledges diversity in oneself-that diversity activated by encounters, travels, as well as the seasons of the soul-then one should accept that one's work reflects that diversity, with all its contradictions and ruptures."38 Thus, for Alleyn:

There are many painters, from all periods, that come to take up residence in my work. Sometimes they are invited, sometimes not.

And when a work is in real trouble, some of those painters, often the same ones from one crisis to another, are called on for help. Companions and advisors of an hour or a lifetime; they are always there, in the background. There is an attachment to a certain tradition, to a set of criteria. This tradition forms a point of reference. Subscribe to it while preserving a certain distance. Assume its weight.<sup>39</sup>

This dual horizon of reference in Edmund Alleyn's practice indicates that the disjointed impression one may have derived from his *oeuvre* has to be given a different reading today. If his art has regained such importance on the contemporary scene, it is because it truly embodies the transition from modern to contemporary art in Québec.

(Translated by Peter Feldstein)

<sup>34</sup> \_ Alleyn, "To Paint as I Feel...," in By Day, By Night, p. 38.

<sup>35</sup> \_ Nathalie Heinich, Le triple jeu de l'art contemporain (Paris: Les Éditions de Minuit, 1998), p. 172.

<sup>36</sup> \_ Alleyn, "To Paint as I Feel...," in By Day, By Night, p. 38.

<sup>37</sup> \_ Alleyn, "To Work as an Artist," in By Day, By Night, p. 19.

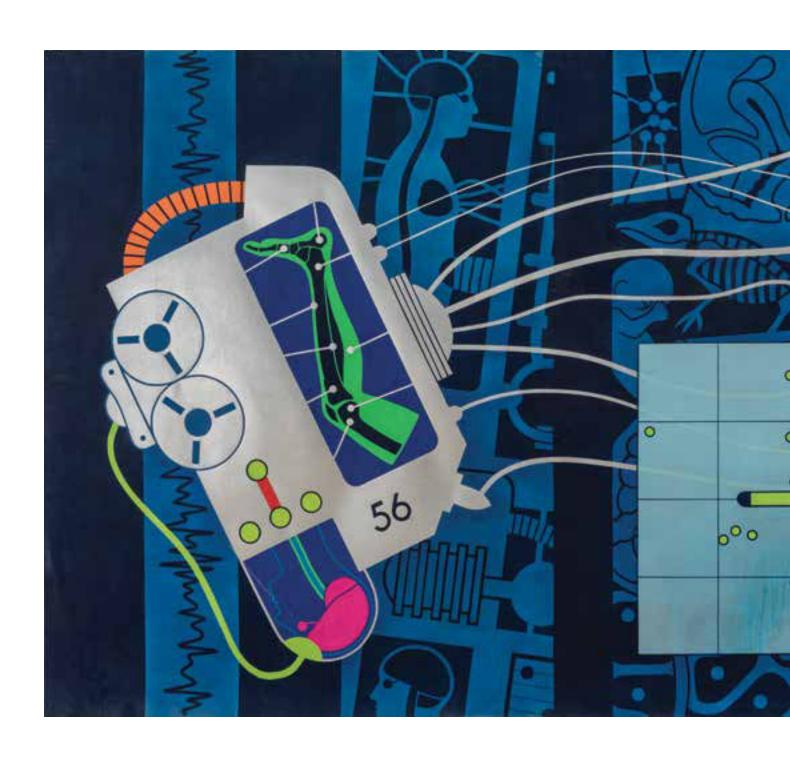
<sup>38</sup> \_ Alleyn, "Posthumous Fragments," in *By Day, By Night*, p. 53.

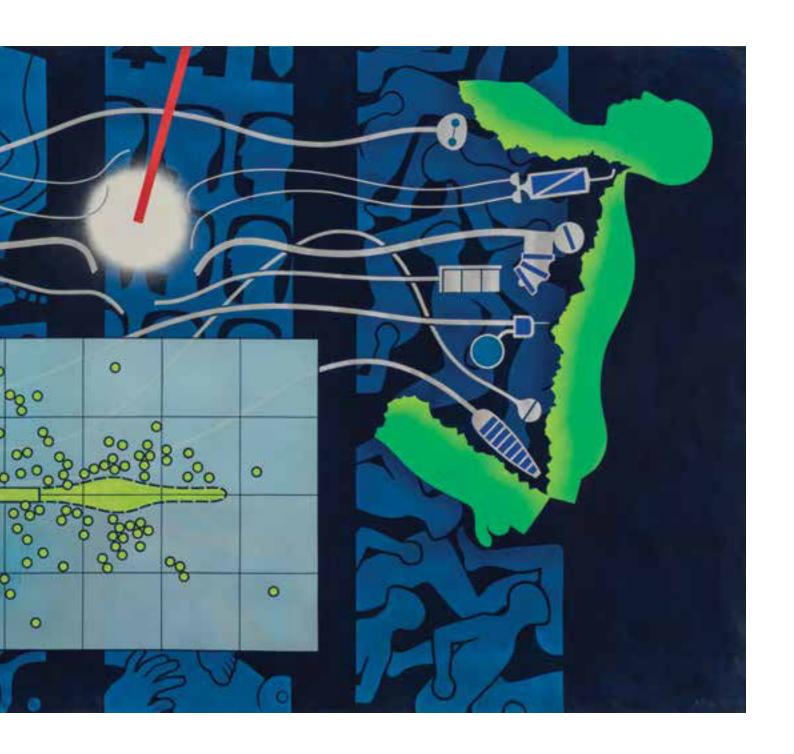
<sup>39</sup> \_ Alleyn, "Notes, Winter 2000-2001," in *By Day, By Night*, p. 50.

Gilles Lapointe is a professor in the Department of Art History at the Université du Québec à Montréal. His particular area of interest concerns theoretical issues related to Québec artistic modernity viewed from an interdisciplinary perspective. His current research is focused on artist Edmund Alleyn and the intertextual relationships between the works of Réjean Ducharme and Arthur Rimbaud. He is the author of numerous publications, including *L'envol des signes*. Borduas et ses lettres and La Comète automatiste. He co-edited the collective work Edmund Alleyn. Indigo sur tous les tons in 2005, and By Day, By Night: Writings on Art, published in 2013 in both English and French by Les éditions du passage. He is a member of the Équipe de recherche en histoire de l'art du Québec (Érhaq).

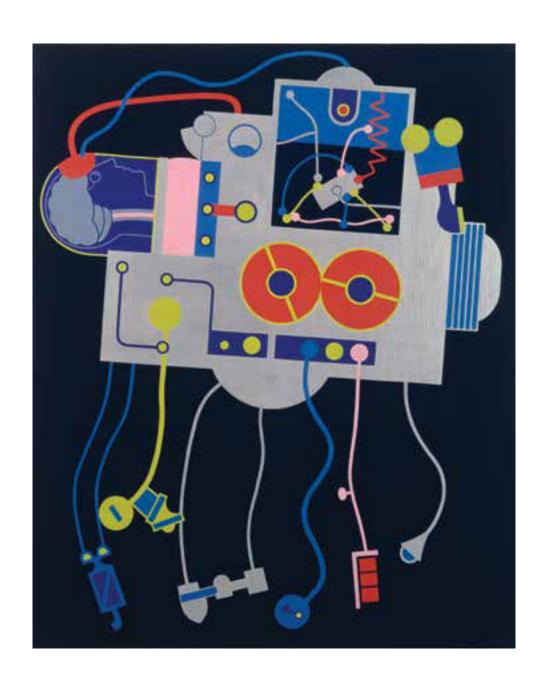




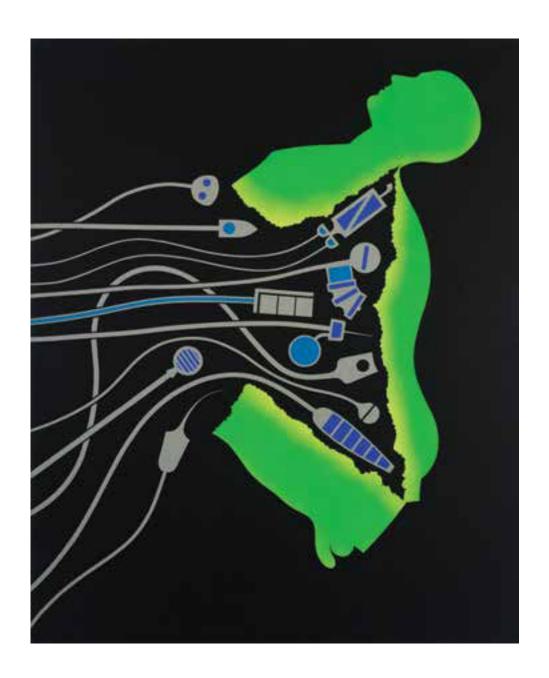




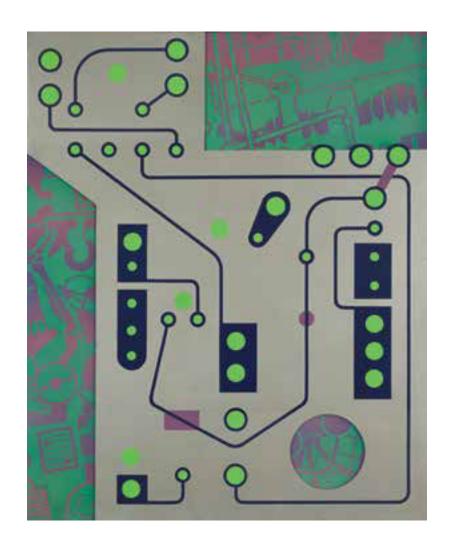
**Sans titre**, 1966 47



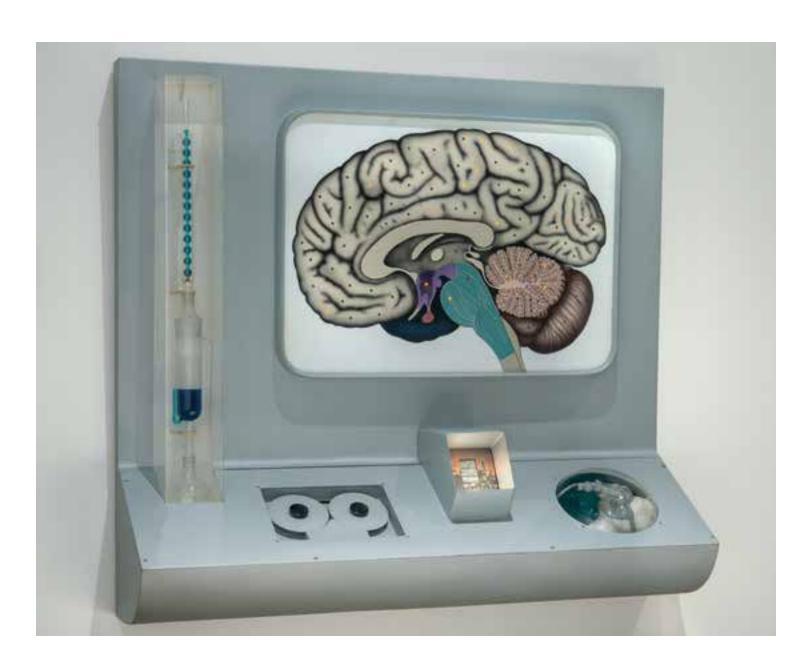
**Le Rôdeur**, 1966



Sans titre, vers 1967 49



50 Circuit ouvert, 1967





# Le Vaisseau blanc. Immersion et émersion dans l'*Introscaphe I*

Olivier Asselin et Aude Weber-Houde







Vue de l'Introscaphe au Musée d'art moderne de la Ville de Paris en 1970

Disons-le d'emblée: l'Introscaphe I, 1970, est peut-être la meilleure œuvre d'Edmund Alleyn. Certes, la peinture domine dans la carrière de l'artiste et l'Introscaphe reste une expérience isolée. Il n'a pas vraiment été anticipé, il n'a pas été suivi, il n'a eu ni ascendance, ni descendance, comme s'il avait été à la fois l'œuf et la poule — un hapax¹. Entre l'avant et l'après, l'œuvre constitue un saut, un saut quantitatif et qualitatif, sur tous les plans: matériaux, formes, médias, techniques, technologies, mode de production, coût, expérience du spectateur, etc. L'Introscaphe est, dans l'œuvre d'Alleyn, une singularité, mais c'est un événement remarquable.

L'Introscaphe est présenté pour la première fois, du 23 septembre au 15 octobre 1970, au Musée d'art moderne de la Ville de Paris, aux côtés d'œuvres de Christian Boltanski et de Sarkis, dans le cadre d'une exposition collective pendant laquelle des milliers de personnes en ont fait l'essai². L'œuvre prend la forme d'un œuf monumental, parfaitement lisse et blanc, déposé sur une plate-forme. Le spectateur est prié d'introduire sur le côté deux pièces de un franc et d'appuyer sur un bouton. À ce moment, un voyant lumineux rouge s'éteint, un vert s'allume, puis

l'Introscaphe s'ouvre automatiquement, selon une belle ligne sinueuse, sur une glissière horizontale. L'usager peut alors entrer dans l'œuf et s'asseoir sur un confortable siège de vinyle nacre, aux formes arrondies. Et bientôt, le vaisseau se referme hermétiquement.

À l'intérieur, le spectateur est soumis, pendant quatre minutes et demie, à une singulière expérience polysensorielle. Sur un écran dépoli, dont le format évoque un téléviseur, des images sont projetées (à partir d'un projecteur 16 mm caché dans le fond de l'œuf, dont la distance à l'écran est doublée par un système de miroirs). Des sons sont diffusés par des hautparleurs placés de part et d'autre de l'usager (et liés à un magnétophone, également caché derrière l'écran). Cette expérience est enrichie par des variations de température (causées par deux ventilateurs qui propulsent un air chauffé ou refroidi dans l'œuf) et des vibrations (synchronisées sur le montage des images et produites par un système installé sous le siège)<sup>3</sup>.

Le film présenté dans cet écrin – une version écourtée d'*Alias*, réalisé par Alleyn en 1969 – est un montage expérimental d'images tournées ou trouvées, souvent rapide et syncopé, qui offre une sorte

<sup>1</sup>\_ Il faut mentionner quelques exceptions comme les œuvres The Big Sleep, 1968 — un objet apparenté à la peinture, mais qui présentait déjà son et projection — et Le Musée d'hiver, 1979 — un environnement essentiellement sculptural, mais aussi immersif.

<sup>2</sup> \_ Léon Bernard, «"L'Introscaphe I" à Québec. Un œuf géant qui nourrit son homme», La Patrie: l'hebdo des Canadiens-Français, semaine du 25 novembre au 1er décembre 1971, p. 9. Pour l'historique, il faut surtout lire l'excellent travail de Lisa Eymet, Dans l'Introscaphe d'Edmund Alleyn. Chroniques d'une installation polysensorielle (1968-1970), mémoire d'étude présenté pour la première année de deuxième cycle, Paris, École du Louvre, 2015.

<sup>3</sup>\_ Le projet initial était plus ambitieux encore. Alleyn envisage un moment de mettre le spectateur dans une position fœtale et de lui imposer, outre le film et les vibrations, des variations de température et d'humidité, un bain d'air chaud et un rideau de glace, des odeurs, un éclair de lumière qui le démultiplie sur des dizaines de petits miroirs en même temps qu'une photographie est prise, qu'il peut récupérer en sortant, comme dans une cabine Photomaton. Voir Edmund Allevn, cité par Jean Clair dans «L'Introscaphe I. Interview». Chroniques de l'art vivant (Paris), n° 14, octobre 1970, p. 15.

de portrait critique du monde contemporain. Après cette expérience, l'*Introscaphe* s'ouvre et le spectateur est libéré.

# Esthétiques : immersion et navigation

L'Introscaphe met en question la relation esthétique traditionnelle, qui suppose une certaine distance entre le sujet et l'objet, pour offrir au spectateur une expérience véritablement immersive. L'immersion est évidemment un programme central dans la modernité, du côté des producteurs d'images et de technologies, comme du côté des consommateurs. Partout, on cherche toujours à maximiser l'image, son extension spatiale et polysensorielle, l'interactivité et la présence, etc. L'idéal, dans ce programme, n'est pas seulement l'illusion, l'impression de réalité, mais surtout l'inscription de l'usager, au-delà du cadre et de la surface, en plein centre du monde virtuel : une immersion spatiale égocentrique<sup>4</sup>.

Les images traditionnelles, parce qu'elles sont généralement planes et limitées, sont peu immersives. Elles laissent toujours le spectateur devant l'image, de ce côté-ci de la surface et du cadre. Par contre, elles peuvent, par divers moyens, faire oublier leurs limites et faire entrer le spectateur dans l'espace représenté par l'imagination. Historiquement, deux principales stratégies ont été déployées pour faciliter cette immersion imaginaire. La première consiste à agrandir l'image. Et c'est ainsi que la fresque, la peinture d'histoire, le paysage de grand format, le panorama, le cinéma, le cinéma IMAX, les images à 360 degrés et tous les dispositifs de présentation monumentaux ont pu, sans cesser d'être des surfaces limitées, offrir au spectateur une expérience nouvelle qui approche un peu, évoque au moins l'immersion égocentrique. La seconde stratégie consiste non pas à agrandir l'image, mais à la rapprocher du spectateur. Et c'est ainsi que la miniature, le paysage de petit format, le kinétoscope et les autres dispositifs de proximité qui supposent un visionnement individuel, ont pu, malgré leurs petites dimensions, faciliter l'immersion imaginaire du spectateur dans l'image. Ces stratégies peuvent sembler opposées, mais elles sont, en fin de compte, identiques : il s'agit, chaque fois, de rapprocher les limites de l'image des limites du champ perceptuel, pour donner moins de place à l'espace réel et plus de place à l'espace virtuel, et permettre au spectateur de s'imaginer un moment au centre du monde représenté.

Dans la modernité, les images techniques semblent ainsi avoir hésité entre deux types de dispositifs de présentation. Le premier, sur le modèle du théâtre et des arts de la scène, incarné exemplairement par le cinématographe, propose un spectacle public, une image monumentale, une expérience collective dans des lieux consacrés (avec un prix d'entrée). Le second dispositif, sur le modèle du livre et du jouet, incarné exemplairement par le stéréoscope et le phonographe, propose un spectacle privé, une image miniature, une expérience individuelle ou familiale, en arcade ou dans l'espace domestique, mais toujours au plus près du corps (souvent avec une technologie acquise par l'usager et des contenus à la carte). Au xxe siècle, le dispositif collectif est devenu dominant avec le cinéma. Mais la diffusion rapide de la radio dans les années 1920 et 1930 et de la télévision dans les années 1950 et 1960 a marqué un retour du dispositif individuel.

L'une des grandes qualités de l'*Introscaphe* est qu'il renoue, lui aussi, avec ce modèle immersif individuel et il le radicalise. Le spectateur est invité non seulement à se rapprocher la tête, les yeux et les oreilles, de l'image, mais à entrer tout entier dans un espace *clos* et séparé du monde. Il est incorporé dans l'œuvre non seulement virtuellement, mais littéralement, et il y est soumis à une expérience polysensorielle, essentiellement corporelle<sup>5</sup>. La salle de projection, ainsi individualisée, réduite à l'échelle du spectateur et modelée sur son corps, devient une sorte de véhicule.

L'histoire des images techniques est intimement liée à l'histoire des transports. Dès l'apparition des images animées, la caméra a été installée sur des véhicules — bateau, voiture, train, ascenseur, ballon, etc. — pour produire les premiers travellings. Le regard a ainsi été mobilisé et l'expérience des images s'est mise à ressembler à la navigation. Et certains exploitants n'ont pas hésité à forcer l'analogie: quelquesunes de ces film rides, captées par une caméra montée sur un train, un ballon ou d'autres moyens de transport, furent présentées dans des salles de projection elles-mêmes décorées, construites et parfois même

<sup>4</sup> \_ Sur l'immersion, voir notamment: Paul Milgram, Haruo Takemura, Akira Utsumi et Fumio Kishino, «Augmented reality: A class of displays on the reality-virtuality continuum», dans Telemanipulator and Telepresence Technologies, coll. «SPIE Proceedings», vol. 2351, 1994, p. 282-292; Oliver Grau, Virtual Art: From Illusion to Immersion, Cambridge (Mass.), The M.I.T. Press, 2003; Gordon Calleja, In-Game: From Immersion to Incorporation, Cambridge (Mass.), The M.I.T. Press, 2011; Carl Therrien, Plongée dans la fiction. Immersion, illusion et émotions vidéo-ludiques, Paris, Vrin, 2015. Pour tout ce qui suit, voir aussi Olivier Asselin, «Une utopie immersive», dans Edmund Alleyn. Indigo sur tous les tons, Jocelyn Jean, Gilles Lapointe et Ginette Michaud (dir.), Montréal, Les éditions du passage, 2005, p. 72-73.

<sup>5</sup> \_ Toutes les dimensions de l'expérience de l'Introscaphe ne sont pas également immersives — si on entend l'immersion comme une expérience égocentrique, où l'image remplit tout le champ perceptuel et inscrit le spectateur au centre d'un espace sensoriel complet, sur 360 degrés.
L'expérience est certainement égocentrique sur le plan du son, qui est stéréophonique, et sur le plan de la température, qui est ambiante, mais elle reste exocentrique sur le plan de l'image, qui est ici réduite et éloignée.

<sup>6</sup> \_ Voir par exemple les Hale's Tours, qui simulaient ainsi un voyage en train, et le Cinéorama, un voyage en ballon.

animées pour simuler un wagon, une nacelle ou quelque autre véhicule. Ainsi étendue au-delà du cadre et de la surface, l'image contribuait là à fictionnaliser tout l'espace du spectateur et à produire une immersion en profondeur<sup>6</sup>.

L'Introscaphe file la même métaphore. Mais il n'évoque pas les transports en commun, qui inspiraient, bien naturellement, la salle de cinéma, elle aussi collective, mais plutôt les véhicules monoplaces, auxquels ressemblent davantage les dispositifs de présentation individuels. La cabine de l'Introscaphe ressemble à l'intérieur d'un sous-marin, au cockpit d'une voiture de course ou d'un avion à réaction et. surtout, à une capsule spatiale. L'expérience esthétique est ici associée à l'immersion et à la navigation dans un milieu, aérien ou aqueux, dans un espace illimité – et le spectateur devient une sorte de pilote d'essai. Le titre choisi pour nommer cet objet singulier - Introscaphe I - confirme ces associations: le mot-valise combine le mot latin intro, « dedans », et le mot grec skaphè, «barque»; le chiffre évoque la numérotation des prototypes, celle des fusées et des expéditions spatiales.

L'Introscaphe s'approprie ainsi l'imagerie de la science et de la science-fiction de son temps : en 1970, les voyages spatiaux sont depuis longtemps un thème important de la littérature, du cinéma et de la télévision d'anticipation (la première série Star Trek est diffusée de 1966 à 1969 et Stanley Kubrick sort 2001: A Space Odyssey en 1968) et la course à l'espace bat son plein dans le contexte de la guerre froide (en 1961, les Russes organisent le premier vol orbital habité et, en 1969, les Américains réalisent le premier alunissage d'êtres humains).

L'Introscaphe n'est pas le premier dispositifimmersifindividualisé de ce type. Le champ, alors naissant, de ce qu'on appellera plus tard les arts médiatiques connaît déjà quelques expériences apparentées, notamment le Sensorama Simulator de Morton L. Heilig, conçu en 1962, qui offrait aussi une expérience immersive polysensorielle sur le modèle de la machine à sous. Dans une cabine semi-ouverte dotée

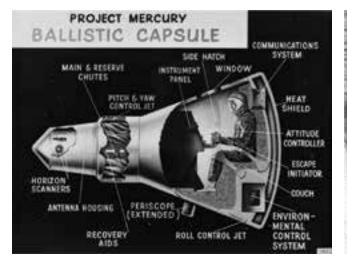


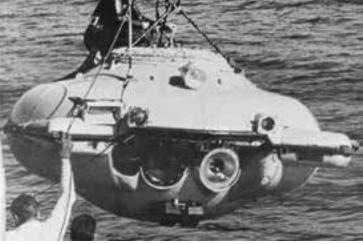


THEVITASCOPE

Le dispositif miniature individuel : Edison, le kinetophone (vers 1895). Source : Wikimedia Commons

Le dispositif monumental collectif : Edison, le vitascope (vers 1896)
Source : Wikimedia Commons





Les premiers vols spatiaux habités : Le projet Mercury, 1959-1963. Dessin. Source : Nasa

Jacques-Yves Cousteau, Jean Mollard et al. SP-350 (Denise) ou la «soucoupe plongeante», 1959 Source : Wikimedia Commons

d'un siège mobile, le dispositif proposait à l'usager une promenade virtuelle en motocyclette à travers la ville de New York par le moyen d'un film sonore stéréoscopique, qui remplissait tout son champ perceptuel, accompagné de vibrations, de jets d'air et même d'odeurs<sup>7</sup>.

L'Introscaphe identifie ainsi l'art aux manèges de foires et de centres commerciaux, aux jeux d'arcades et aux entertainment rides des parcs thématiques, dont les dispositifs de réalité virtuelle et les jeux vidéo sont aujourd'hui les héritiers. Si elle n'est pas très interactive, l'œuvre déploie néanmoins une interface ludique, qui exige du spectateur une certaine participation et, surtout, une posture différente. L'Introscaphe participe d'un nouveau modèle spectatoriel, individuel, immersif et interactif, qui est alors marginal et émergent, mais qui deviendra bientôt dominant.

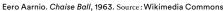
# Psychanalyses: incorporation et régression

Le design de l'Introscaphe — une forme ovoïde géante — vient compliquer cette image. Évidemment, il participe d'une tendance dominante à l'époque qui apprécie les formes organiques et les matières plastiques. Mais dans l'Introscaphe, la figure de l'œuf va bien au-delà du style et de l'ergonomie, de la beauté et du confort des formes ajustées à l'œil et au corps humains.

Elle prend un sens métaphorique. Elle présente l'expérience esthétique non seulement comme une incorporation et une immersion, mais aussi comme une introspection, comme l'acte de « regarder à l'intérieur de soi », comme un retour dans son for intérieur, une descente dans les profondeurs de la psyché. Ou mieux : comme une régression, une régression préœdipienne vers des stades antérieurs du développement du moi, vers le stade oral, qui centralise la bouche et l'œil, une régression imaginaire vers une époque plus archaïque encore, qui précède la séparation, inaugurale, d'avec le corps de la mère, vers un monde utérin où règne une unité symbiotique.

C'est pourquoi, sans doute, l'Introscaphe est un objet ambivalent, où se croisent l'origine et la fin, la naissance et la mort. Pour le spectateur, il est à la fois un berceau et une tombe, un couffin et un cercueil, capitonné certes, mais sarcophage (du grec sarx, «chair», et phagein, «manger»). Il suscite à la fois réconfort et inquiétude, fantasme de fusion et angoisse de séparation<sup>8</sup>. Mais qu'il soit pensé comme un départ vers un ailleurs ou un retour vers soi, comme un exil ou une introspection, l'Introscaphe produit une même rupture de la relation sociale, un même arrachement au lieu, une même négation de la réalité.







Matti Suuronen. Futuro House, vers 1968. Source: Wikimedia Commons

<sup>7</sup> \_ Voir notamment Oliver Grau, op. cit., p. 158. Pour l'archéologie des arts médiatiques, voir aussi Jeffrey Shaw et Peter Weibel, Future Cinema: The Cinematic Imaginary After Film, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 2003.

<sup>8</sup> \_\_ Il est d'ailleurs symptomatique que l'Introscaphe ait été équipé d'un bouton panique qui ouvrait l'œuf instantanément. Voir à ce sujet Léon Bernard, loc. cit. Consulter également Anne Tronche, «L'Introscaphe vu de Paris. En souvenir d'Edmund Alleyn», dans Edmund Alleyn. Indigo sur tous les tons, op. cit., p. 71.

#### Politiques: émersion et distanciation

Mais l'Introscaphe est une œuvre dialectique. En même temps qu'il met en question la relation esthétique traditionnelle pour incorporer le spectateur et lui offrir une expérience d'immersion symbiotique, il réintroduit, au cœur même de son dispositif, des stratégies contraires d'émersion et de distanciation.

Déjà, les variations de température et les vibrations du siège produisent, par moments, un inconfort. Mais surtout, le film présenté, les images et les sons ont une certaine violence, tant sur le plan du contenu que sur le plan de la forme, violence qui suscite des sentiments contradictoires — entre l'irritation et le dégoût — et une certaine réflexivité — entre l'indignation et l'incompréhension —, une boucle de rétroaction.

Les images de ce film sont variées: la plupart ont été trouvées à la télévision ou dans les magazines, dans la publicité et les actualités, certaines ont été tournées par Alleyn et ses amis; quelques-unes ont été traitées. Le montage est souvent rapide et syncopé. Le film s'ouvre sur une parodie absurde du journal télévisé. Il enchaîne ensuite : une allégorie du corps féminin soumis à l'industrie des produits de beauté; un montage de publicités; un collage sur la course aux armements; des images de la guerre, avec bombes, mitraillettes, soldats, prisonniers, blessés et cadavres; quelques plans des émeutes raciales aux États-Unis; et d'autres qui évoquent le bloc communiste – la Russie, la Chine et Cuba –, tout aussi militarisé. Tout cela soutenu par une bande sonore hétérogène, qui associe le son répété d'une guimbarde, une guitare électrique distorsionnée, une musique de Bach, etc.

De toute évidence, le film offre une critique de la télévision, des médias et de la société de consommation, de la violence, de la guerre et de la répression policière. Il faut se rappeler que l'œuvre est conçue au moment où la télévision devient un médium véritablement hégémonique, la principale source d'information et de divertissement des sociétés occidentales et, pendant la guerre du Viêtnam (1959-1975), dans la mouvance de nombreuses manifestations publiques, pour les droits civiques et la paix. En cela, le film d'Alleyn rappelle bien des œuvres de l'époque, notamment quelques films anti-guerre expérimentaux, comme Viet Flakes, de Carolee Schneemann, 1965, ou Le Huitième Jour, 1966, de Charles Gagnon.

Mais d'être ainsi intégré dans le dispositif singulier de l'*Introscaphe*, le film prend une autre dimension — esthétique et allégorique — et la critique politique se fait plus cinglante. Elle explicite les liens troubles qu'entretiennent la guerre et les images techniques. Déjà, la plupart des technologies audiovisuelles, de la photographie au jeu vidéo, en passant par le cinéma et la télévision, ont trouvé des applications militaires et, inversement, d'autres technologies, comme les dispositifs de réalité virtuelle et de réalité augmentée, ainsi que certains jeux d'arcades, ont d'abord été développées pour l'industrie militaire. Aussi, dans la plupart des pays, la télévision est intimement liée aux pouvoirs économique, politique et militaire, et l'information y est souvent contrôlée, sinon orientée, pour justifier la guerre et condamner la contestation. Enfin, par le jeu de la compétition, de la lutte pour les auditoires et de la quête incessante de divertissement, la télévision peut sembler nous distraire des grands enjeux sociopolitiques et en particulier de la guerre et, pire, nous y habituer, en banalisant l'horreur, pour la déréaliser et la transformer en spectacle.

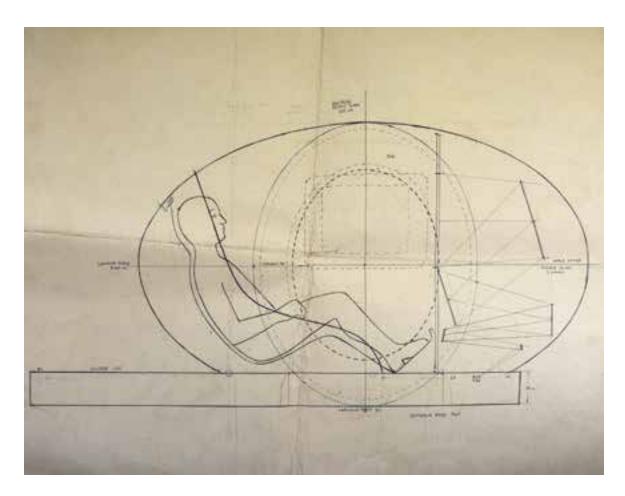
Cette condamnation de la télévision est évidemment classique. Elle s'inscrit parfaitement dans la longue tradition, iconoclaste, de la critique de la mimêsis inaugurée par Platon, selon laquelle les images s'adressent au corps, aux sensations et aux émotions et non à l'intelligence : elles encouragent la passivité privée et non l'activité civique. Mais la stratégie politique de l'Introscaphe pour dénoncer ces images est résolument moderne. Elle peut sembler participer du Verfremdungseffekt, cet «effet de distanciation» pratiqué et théorisé exemplairement par Brecht et qui est devenu, au milieu du xx<sup>e</sup> siècle, la doxa des avant-gardes, des néo-avant-gardes et d'un certain art politique: pour révolutionner l'institution artistique et, par extension, la société, il faudrait constamment mettre en question le réalisme et toute représentation, interdire l'identification, briser la narrativité et la figuration, la référence et la transparence, par toutes sortes de procédés d'opacification - bricolage des décors, changements à vue, exagération du jeu des comédiens, éclatement du quatrième mur, adresse au spectateur, ruptures spatiales et temporelles, discontinuité dans le récit et dans le montage, hétérogénéité dans les matériaux et dans les formes, désynchronisation de l'image et du son, etc.

L'Introscaphe peut sembler ainsi brechtien: par son dispositif de présentation, l'œuvre promet une immersion symbiotique, mais par le film qu'elle présente, elle provoque une distanciation violente, qui force l'usager à activer son sens critique. Comme l'explique Alleyn, «c'est un gros gadget, cet objet-là, qui est en même temps un objet-piège, et aussi un objet-fuite, [...] un objet-fuite de la réalité et, lorsqu'on est à l'intérieur, on se rend compte que le film nous renvoie à ce qu'on voudrait fuir<sup>9</sup> ».

<sup>9</sup> \_ Edmund Alleyn s'exprimant dans *L'Introscaphe*, de Charles Chaboud — film 16 mm couleur, 10 min 50 s, Québec : Ministère des Affaires culturelles du Québec, 1970 (Archives nationales du Québec).

Mais à y regarder de plus près, la stratégie politique de l'Introscaphe est peut-être moins brechtienne qu'homéopathique : elle relève moins de la distanciation que de l'imitation – cette autre grande stratégie critique de la modernité. Il s'agit non pas de contredire la télévision, mais de la reproduire et de l'exagérer; non pas de briser la transparence des images, d'interrompre l'immersion et d'en bloquer les effets sur le spectateur pour éveiller en lui un nouveau sens critique sur le modèle de l'épiphanie, mais de renforcer l'immersion, de le bombarder d'images et d'en multiplier les effets corporels, sensoriels et émotifs pour l'en dégoûter à tout jamais, sur le modèle de l'overdose. L'Introscaphe soumet le spectateur à toute cette violence simulée, pour lui faire éprouver la violence réelle de la guerre et celle de la télévision et les lui rendre inacceptables, comme par une catharsis négative. Le procédé n'est pas sans rappeler les traitements-chocs de conditionnement proposés par Anthony Burgess dans son roman *A Clockwork* Orange, 1962, et dont l'adaptation cinématographique, par Stanley Kubrick, sortira peu après l'inauguration de l'*Introscaphe* en 1971.

Quoi qu'il en soit, les deux grandes stratégies politiques de l'avant-garde — la distanciation et l'imitation — partagent une même conception behavioriste du spectateur — comme un être passif, influençable et manipulable — et de l'art — comme un autre moyen de l'influencer et de le manipuler, mais pour une bonne cause. C'est ici, dans cette conception instrumentale des images, que la critique politique rencontre la propagande et la publicité — paradoxalement. Et la fin du xx<sup>e</sup> siècle aura montré les limites de cette conception et de ces deux stratégies, qui ne sont pas en soi « progressistes » et peuvent servir des fins tout à fait « réactionnaires ».



Edmund Alleyn. Esquisse de l'Introscaphe (vers 1968-1970)

#### Économiques : œuvre d'art et machine à sous

Le documentaire de Charles Chaboud sur l'inauguration de l'Introscaphe à Paris montre bien le contraste entre les intentions critiques de l'artiste et l'expérience des usagers: le succès public de l'œuvre tient davantage à sa dimension attractionnelle qu'à sa posture oppositionnelle, à son dispositifimmersif qu'au film expérimental qu'il présente<sup>10</sup>. Mais Alleyn était tout à fait conscient de l'importance de cette dimension de l'Introscaphe. Il est probable qu'il concevait luimême le film non pas comme une partie intégrante de l'Introscaphe, mais comme l'un de ses contenus possibles; et l'appareil, moins comme une œuvre que comme une plate-forme. Et il savait que la portée sociale de l'Introscaphe dépendait surtout de cette plate-forme.

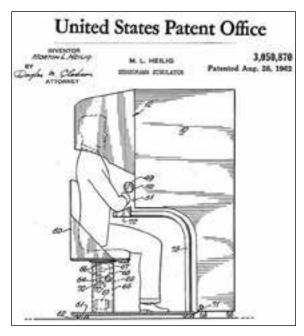
Mon problème, comme celui de beaucoup de peintres, ça a été, pendant des années, de constater que les tableaux qu'on faisait touchaient un public très restreint, un public cultivé. Alors que cet objet-là, il n'y a pas de pré-culture nécessaire. Tout le monde peut y entrer. C'est ça qui est formidable![...] Cette machine appartient un petit peu à tout le monde, à tous ceux qui l'habitent pendant quatre minutes et demie, et, en même temps, l'artiste perçoit un petit peu d'argent qui peut permettre de financer éventuellement d'autres projets. C'est vraiment assez utopique, mais c'est le principe qui compte. C'est un objet de foire, avec un contenu peut-être un petit peu différent des autres objets de foire11.

Au-delà de la critique, alors déjà convenue, de la consommation et de la violence, l'Introscaphe esquisse en effet un autre projet politique, plus ambitieux: celui de démocratiser l'accès à l'art et son financement. Il rêve d'une pratique qui s'adresserait non plus à une élite savante, mais à un auditoire plus large, et qui serait financée non plus par les institutions publiques ou les grosses entreprises, mais directement par les consommateurs.

Évidemment, ce modèle – qui est à la fois un modèle communicationnel et un modèle d'affaires - est largement utopique. Pour rejoindre un plus large public et atteindre sinon la rentabilité, du moins l'équilibre budgétaire, il faudrait évidemment aller au-delà du prototype unique de l'Introscaphe pour le produire en série sur le modèle de l'industrie, sortir Morton Heilig. Brevet du Sensorama, 1962. Source: Wikimedia Commons

du musée pour ouvrir des salles consacrées, comme les kinetoscope parlors et les arcades, ou offrir une version domestique abordable, comme les phonographes d'Edison et la télévision.

L'Introscaphe n'a pas dépassé le stade du prototype. Déjà, son coût de production est rédhibitoire – avec les matériaux et les outils requis et tout le travail incorporé. Largement fait à la main et entièrement automatisé, l'Introscaphe pèse près d'une tonne; il comprend une armature de métal et de contreplaqué, une coque de fibre de verre et de résine d'époxy, un siège rembourré et des murs capitonnés, un écran, un projecteur, des haut-parleurs, un système de refroidissement, un moteur, des circuits électriques et électroniques, près de 3 000 transistors et trois kilomètres de fils; il a requis la collaboration de plusieurs artistes, ingénieurs et techniciens, pendant près de deux ans, et nécessité des investissements d'environ 18 000 dollars<sup>12</sup>. Ensuite, malgré les intentions de départ, l'Introscaphe ne fut jamais vraiment présenté dans l'espace urbain, probablement en raison de la fragilité de l'appareil, des risques de vandalisme et



59

<sup>10 🔛</sup> Au Musée d'art moderne de la Ville de Paris, le gardien du musée conseilla même à Alleyn de faire breveter son «invention». Voir L'Introscaphe, de Charles Chaboud, op. cit.

<sup>11</sup> \_ Edmund Alleyn, ibid.

<sup>12</sup> \_ Léon Bernard, loc. cit.

du manque d'intérêt de la part des autorités publiques<sup>13</sup>. Enfin, l'*Introscaphe* n'a pas fonctionné longtemps: après avoir été exposé à Paris, il devait être présenté au public québécois, au Foyer d'exposition du Grand Théâtre de Québec. Mais l'exposition dut être interrompue après quelques jours en raison d'un dysfonctionnement technique. Malgré la présence d'Alleyn et faute de plans, il fut impossible de réparer l'appareil et de le reprogrammer sur place<sup>14</sup>.

Et c'est ainsi que l'Introscaphe acheva sa courte vie publique, pour finir dans le garage de l'atelier d'Alleyn – comme une vieille voiture de collection qui ne fonctionne plus<sup>15</sup>. L'appareil ne sortira qu'une seule fois, en 1999, à l'occasion de l'exposition Déclics. Art et Société. Le Québec des années 60 et 70, organisée conjointement par le Musée de la civilisation à Québec et le Musée d'art contemporain de Montréal. Mais l'œuvre fut finalement acquise en 2008 par le Musée national des beaux-arts du Québec et sera exposée à quelques reprises: au Musée la même année, comme une acquisition récente; au Centre canadien d'architecture, en 2009, dans le cadre de l'exposition Environnement total: Montréal, 1965-1975; et aujourd'hui au Musée d'art contemporain de Montréal, à l'occasion de cette exposition rétrospective<sup>16</sup>. Mais l'*Introscaphe* est toujours présenté dans le cadre muséal et en l'état, c'est-à-dire hors d'usage.

Le statut de l'Introscaphe est ainsi bien indéciscomme celui du ready-made de Duchamp. Il n'est plus tout à fait une œuvre d'art, car il attend d'être produit mécaniquement et en série; mais il n'est pas encore un véritable prototype industriel, car il n'est plus fonctionnel et ne sera jamais commercialisé, ni rentabilisé. Il n'est nulle part à sa place, ni à l'atelier, ni à l'usine, ni au musée, ni à la foire, ni dans son garage, ni dans les réserves. Mais c'est peut-être précisément en cela que l'Introscaphe trouve sa plus grande force – dans son programme *utopique*, dans ses échecs, dans son déplacement. Au cœur du musée, l'Introscaphe devient un véritable cheval de Troie : une machine extraite du circuit de l'échange et des lieux du divertissement et inscrite dans le monde désintéressé de l'art. Il promet une expérience immersive, essentiellement sensorielle et payante, là où l'on attendait une expérience distanciée, intellectualisée et gratuite. L'Introscaphe acquiert ici, dans cet inconfort même, une nouvelle dimension politique. Il nous invite à poser un regard critique à la fois sur l'institution artistique et sur l'économie du spectacle, et à réfléchir aux destins des images – à l'ère de la gamification généralisée. À suivre.

<sup>13</sup> \_ Anne Tronche, op. cit., p. 71. Voir aussi Jean Clair, loc. cit.

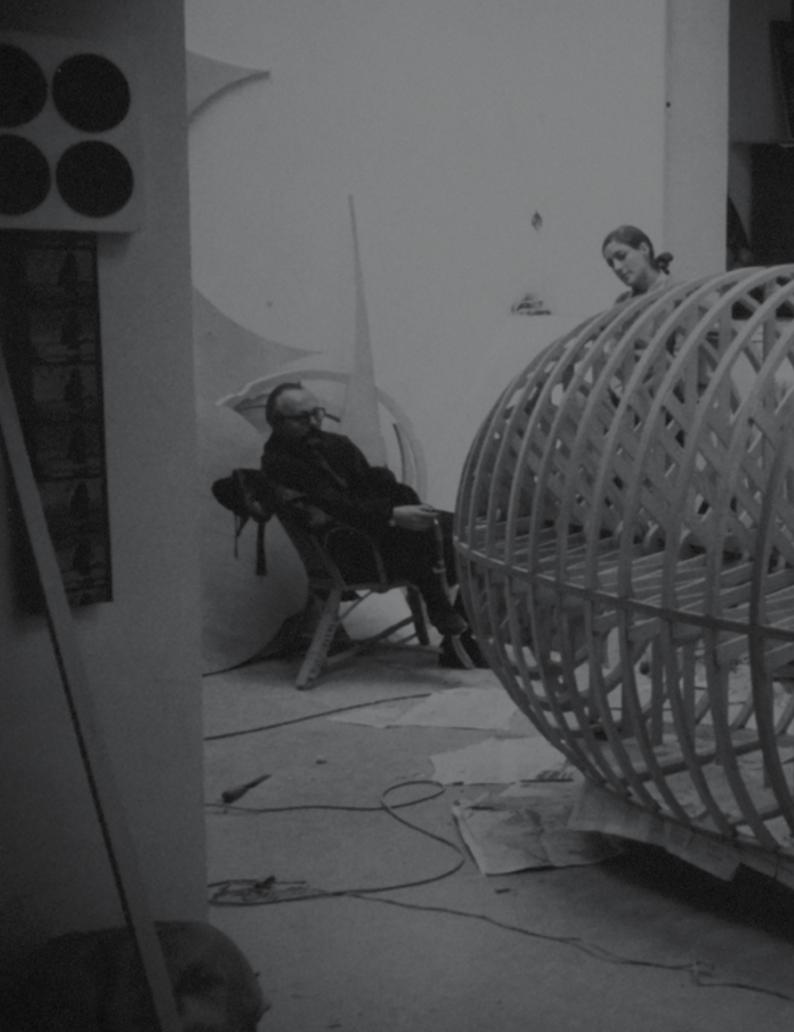
<sup>14</sup> \_\_ Jean Giroux, «"L'Introscaphe I" ne fonctionne pas», Le Soleil, jeudi 2 décembre 1971, p. 68. Voir aussi Gilles Lapointe, «Chronologie», dans Jennifer Alleyn, Anne Cherix et Mona Hakim, Edmund Alleyn: Hommage aux Indiens d'Amérique, Montréal, Éditions Simon Blais, 2009, p. 68.

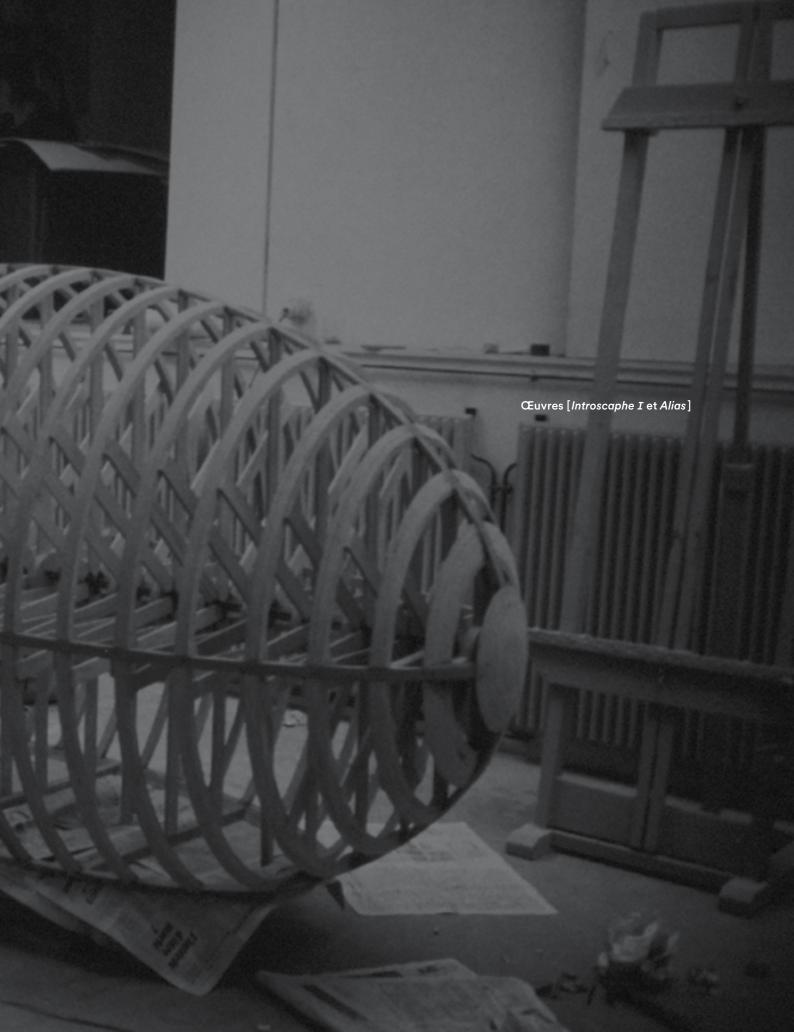
<sup>15</sup> \_ Voir Jennifer Alleyn, L'atelier de mon père. Sur les traces d'Edmund Alleyn, vidéo, 72 min, Montréal: Amazone films et Les films du 3 mars, 2008; et Yves Préfontaine, «Edmund Alleyn, "immobile à grands pas" (Valéry)», dans Edmund Alleyn. Indigo sur tous les tons, op. cit., p. 172.

<sup>16</sup> \_ Pour tout cela, voir à nouveau Lisa Eymet, op. cit.

Olivier Asselin est professeur titulaire au Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal, où il enseigne l'art contemporain, le cinéma élargi et les arts médiatiques. Il a coédité *Precarious Visualities: New Perspectives on Identification in Contemporary Art and Visual Culture*, McGill-Queen's, 2008; L'Ère électrique / The Electric Age, Université d'Ottawa, 2011; et Menlo Park. 3 machines uchroniques, Presses de l'Université Laval, 2014. Il a également contribué aux recueils Cartographies of Place: Ways of Representing the Urban, Mc Gill-Queen's, 2013; et 3D Cinema and Beyond, Intellect Ltd. / University of Chicago Press, 2013. Il a aussi personnellement réalisé quelques films, dont La Liberté d'une statue, Un capitalisme sentimental et Le Cyclotron.

Aude Weber-Houde est candidate au doctorat en études cinématographiques à l'Université de Montréal, et chargée de cours à l'Université du Québec à Montréal ainsi qu'à l'Université du Québec en Abitibi-Témiscamingue. Ses travaux de recherche portent sur l'immersion haptique et polysensorielle produite par divers dispositifs médiatiques contemporains.

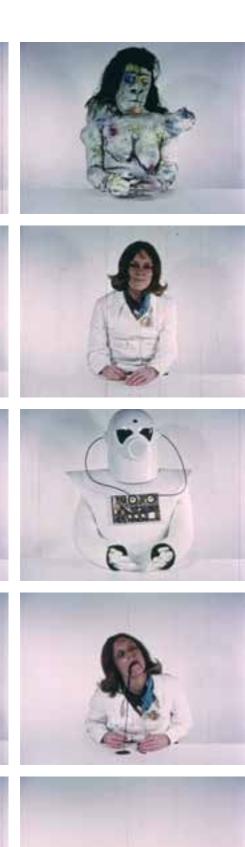












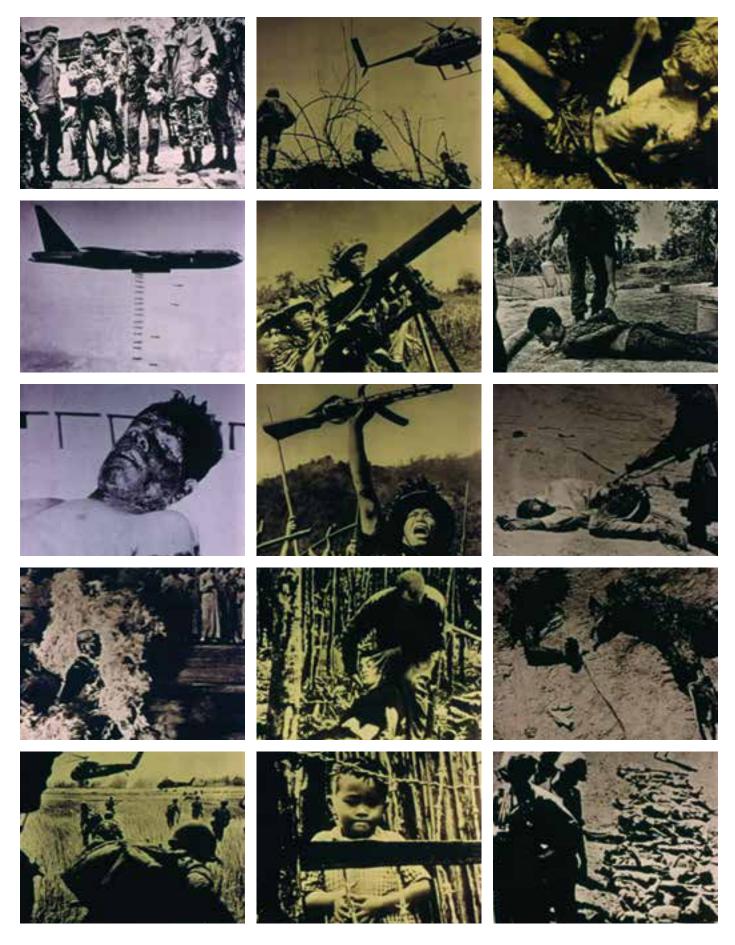


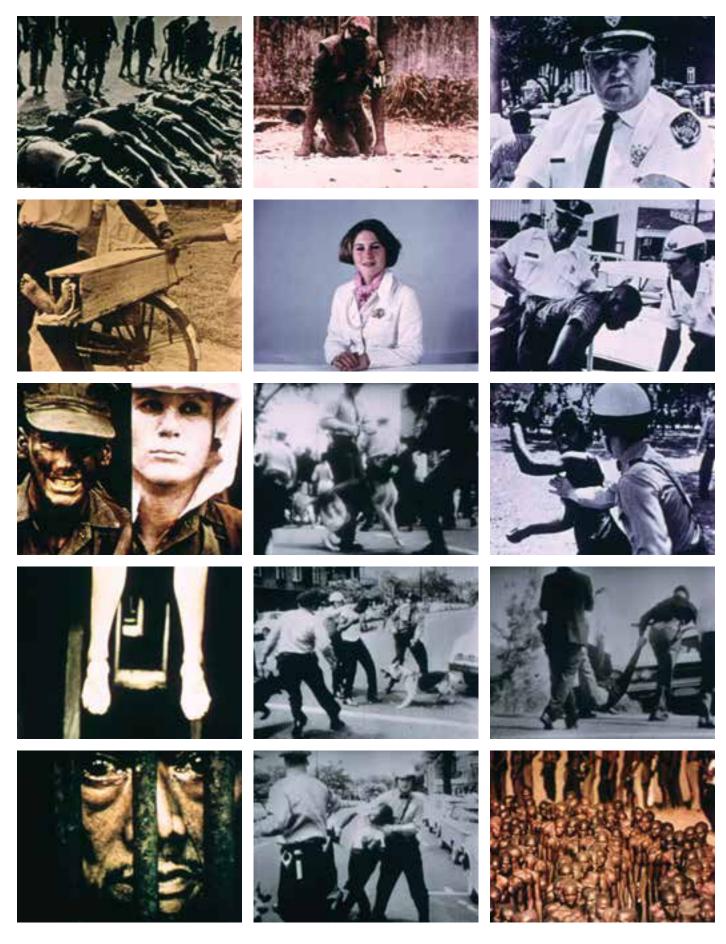


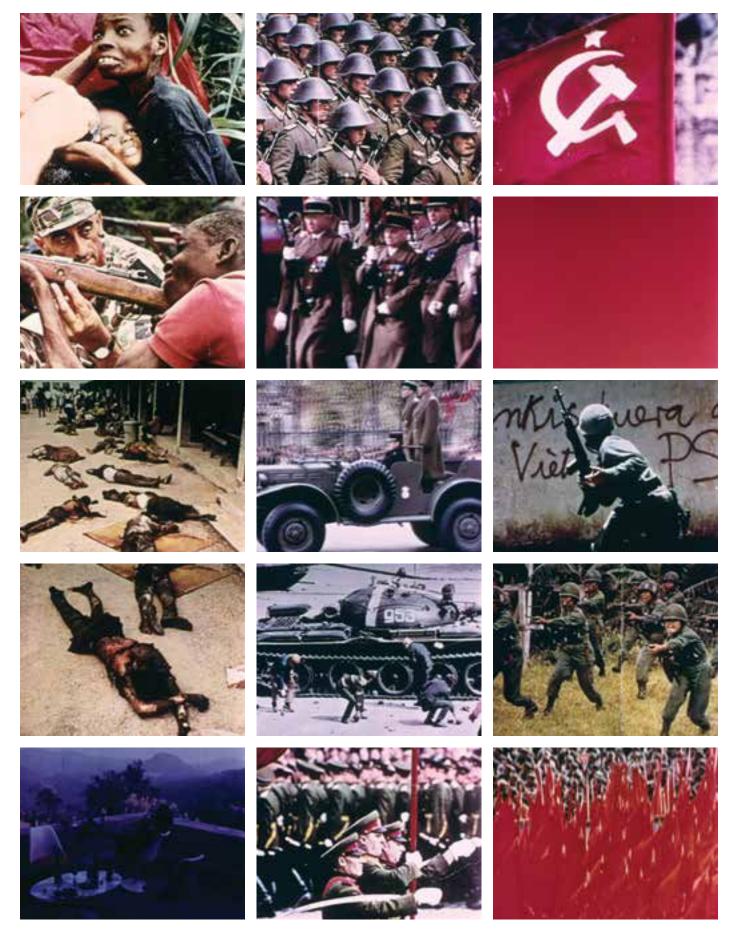
**Alias**, 1969

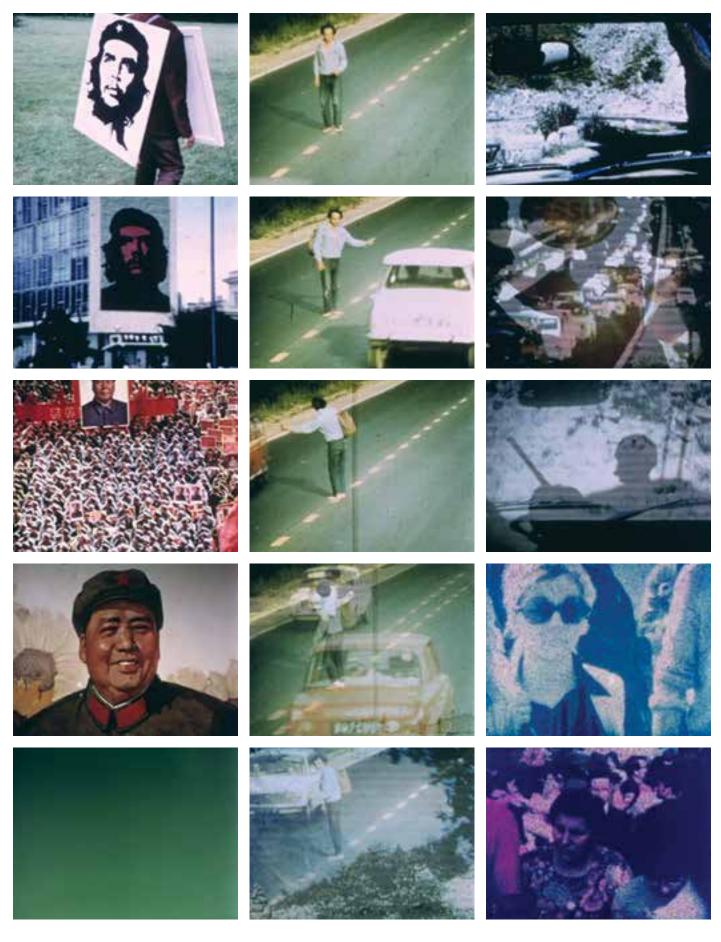


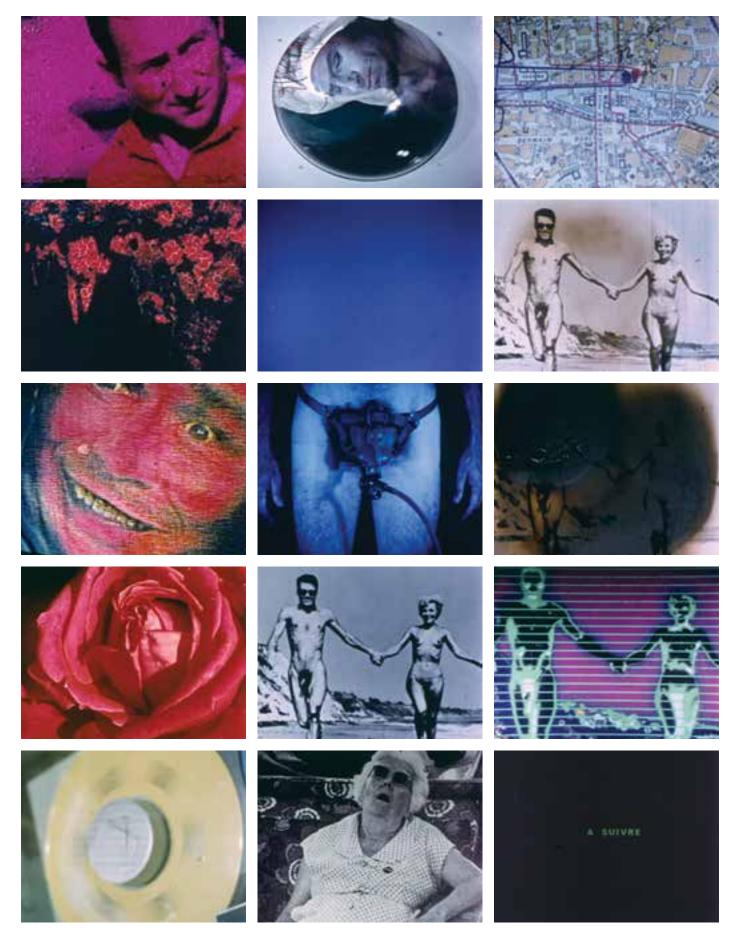


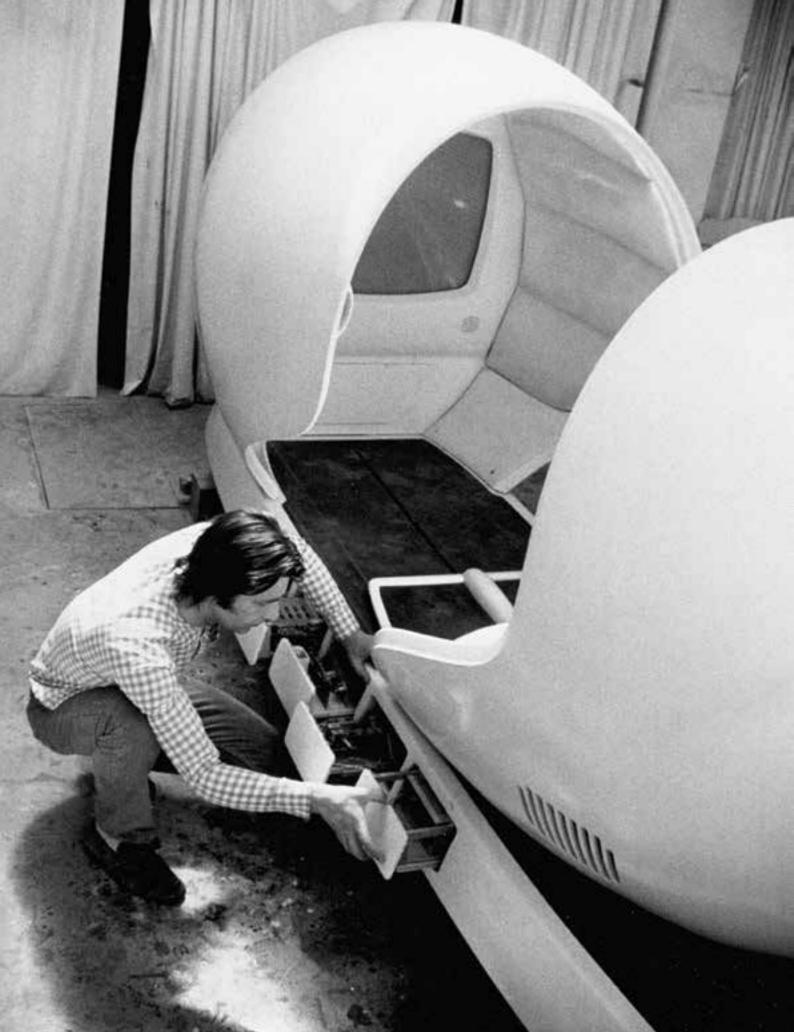












# The White Vessel: Immersion and Emersion in *Introscaphe I*

Olivier Asselin and Aude Weber-Houde







View of Introscaphe at the Musée d'art moderne de la Ville de Paris in 1970

Let us say it from the outset: *Introscaphe I*, 1970, may well be Edmund Alleyn's finest work. Inasmuch as painting played a predominant role in the artist's career, *Introscaphe* is an isolated occurrence. It was not really anticipated; there was no aftermath, no lead-up or sequel, as if it were both chicken and egg—a hapax.¹ In terms of before and after, the work constitutes a *leap*, quantitative and qualitative, on all levels: materials, forms, media, techniques, technologies, mode of production, cost, viewer experience, and so on. *Introscaphe* is a *singularity* in Alleyn's body of work, but it is also a remarkable *event*.

The work was first presented from September 23 to October 15, 1970 at the Musée d'art moderne de la Ville de Paris, alongside pieces by Christian Boltanski and Sarkis, as part of a group exhibition attended by thousands. The work has the shape of a monumental egg, perfectly smooth and white, set on a platform. Spectators are invited to insert two one-franc coins in a slot on its side and press a button. A red indicator light is thereby turned off, a green light comes on, and *Introscaphe* opens up automatically along an elegant, sinuous opening through a sliding panel.

The visitor may then step inside the egg and sit on a comfortable, round, beige vinyl chair. The vessel then hermetically reseals.

For four and a half minutes, the user undergoes a unique, multisensory experience. On a ground-glass screen, curved like that of a television, images are projected from a 16-mm projector hidden in the back of the egg, whose distance from the screen is doubled by a system of mirrors. Sounds are relayed through speakers placed on either side of the user and connected to a tape recorder, also concealed behind the screen. The experience is enhanced by temperature variations (caused by two fans propelling hot or cold air inside the egg) and vibrations (synchronized with the montage of images and produced by a system installed under the seat).<sup>3</sup>

The film presented within this ovoid box—a condensed version of *Alias*, made by Alleyn in 1969—is an experimental montage of filmed or found images, often rapid and rhythmic, which form a kind a critical portrait of contemporary society. After this experience, *Introscaphe* opens up and the viewer is free to exit.

<sup>1</sup>\_ With some notable exceptions, such as Alleyn's works The Big Sleep, 1968—an object akin to painting, but with the added features of sound and projection—and Le Musée d'hiver, 1979, an essentially sculptural, but also immersive, environment.

<sup>2</sup> \_ Léon Bernard, "'L'Introscaphe I' à Québec. Un œuf géant qui nourrit son homme," La Patrie : l'hebdo des Canadiens-Français, November 25 - December 1, 1971, p. 9. For a chronicle of the piece, see in particular the excellent work by Lisa Eymet, "Dans l'Introscaphe d'Edmund Alleyn. Chroniques d'une installation polysensorielle (1968-1970)," a first-year graduate thesis (Paris: École du Louvre, 2015).

<sup>3</sup> \_ The initial project was even more ambitious. Alleyn briefly considered placing the spectators in a fetal position and, in addition to the film and vibrations, subjecting them to temperature and humidity variations, a hot-air bath and ice curtain, odours and a flash of light that cast their images onto dozens of small mirrors while photographs were being taken, which they could pick up after exiting, as in a photo booth. See Alleyn's comments in Jean Clair's "L'Introscaphe I. Interview." Chroniques de l'art vivant 14. October 1970. p. 15.

#### Aesthetics: Immersion and navigation

Introscaphe calls into question the traditional aesthetic relationship—which presupposes a certain distance between subject and object—to offer participants a truly immersive experience. Immersion is obviously a central program in modernity, for producers of images and technologies, as well as for consumers. Everywhere, efforts are made to maximize images, their spatial and multisensory extensions, interactivity and presence, etc. Ideally, the goal is not simply illusion, the impression of reality, but rather the placement of the user, beyond the frame and surface, into the very centre of the virtual world: an egocentric<sup>4</sup> spatial immersion.

Traditional images, since they are generally flat and delimited, have minimal immersive qualities. They leave the viewer in front of the image, on this side of the surface and frame. By various means, however, they can make us forget their limits, allowing us to imagine ourself entering the space. Historically, two strategies have been used to facilitate this imaginary immersion. The first consists of enlarging the image. Frescoes, historical paintings, large-scale landscapes, panoramas, films, IMAX projections, 360-degree images and all monumental displays have thus—without ceasing to be delimited surfaces-offered viewers a new experience that approaches, or at least evokes, egocentric immersion. The second strategy consists not of enlarging the image, but of bringing it closer to the viewer. Miniatures, small-scale landscapes, kinetoscopes and other displays for close-up individual viewings have managed, despite their small size, to facilitate the viewer's imaginary immersion in the image. These strategies may appear to be opposed, but in fact are identical: each time, it is a matter of bringing the limits of the image closer to the limits of the perceptual field, thereby allowing less room for real space and more for virtual space, and allowing viewers to imagine themselves at the centre of the represented world.

In the modern era, technical images seemed to have vacillated between two types of display apparatus. The first, modelled on theatre and the performing arts, and perfectly embodied by the cinematograph, proposed a public spectacle, a monumental image, a collective experience in dedicated sites (and charging admission). The second, modelled on the book and toy, and perfectly embodied by the stereoscope and phonograph, proposed a private spectacle, a miniature image, an individual or family experience in an arcade or domestic setting, but always as close to the body as possible (often with a technology acquired by the user and with on-demand content). In the twentieth century, with the advent of cinema, the collective mode became dominant. But the rapid rise of radio broadcasting in the 1920s and 30s, and television in the 1950s and 60s, signalled a return to the individual mode.

One of the great features of *Introscaphe* is that also renews this individual immersive model, radicalizing it in the process. Viewers are invited not only to bring their heads, eyes and ears closer to the image, but to enter completely into a *closed* space, *separated* from the world. They are *incorporated* into the work not only virtually but literally, and they undergo a *multisensory* experience, one that is essentially *corporeal*. Thus individualized, reduced to the scale of the spectator and modelled on his or her body, the screening room becomes a kind of *vehicle*.

The history of technical images is closely connected with the history of transportation. With the emergence of moving images, it became common procedure to install the camera on vehicles—boats, cars, trains, elevators, balloons-thereby producing the first tracking shots. The vantage point was thus mobilized, and the experiencing of images began to resemble navigation. Many cinema owners, in fact, were quick to force the analogy: some of these "film rides," shot by cameras mounted on trains, balloons and other means of transport, were screened in rooms that were decorated, constructed or sometimes even rocked back and forth to simulate a wagon, carriage or other vehicle. Thus extended beyond the frame and surface, the image served to fictionalize the viewer's entire space, producing a deeper immersion.6

Introscaphe extends the metaphor. But it evokes not public transit, which naturally inspired the (equally public) movie theatre, but rather the single-seater vehicle, which more closely resembles

<sup>4</sup> \_ On immersion, see in particular: Paul Milgram, Haruo Takemura, Akira Utsumi and Fumio Kishino, "Augmented reality: A class of displays on the reality-virtuality continuum," in Telemanipulator and Telepresence Technologies, Proceedings of SPIE, vol. 2351, 1994, pp. 282-292; Oliver Grau, Virtual Art: From Illusion to Immersion (Cambridge, Mass.: M.I.T. Press, 2003); Gordon Calleja, In-Game: From Immersion to Incorporation (Cambridge, Mass.: M.I.T. Press, 2011); and Carl Therrien, Plongée dans la fiction. Immersion, illusion et émotions vidéo-ludiques (Paris: Vrin, 2015). For all that follows, see also Oliver Asselin, "Une utopie immersive," in Edmund Alleyn. Indigo sur tous les tons, ed. Jocelyn Jean, Gilles Lapointe and Ginette Michaud (Montréal: Les éditions du passage, 2005), pp. 72-73.

<sup>5</sup> \_ Not all facets of the experience are wholly immersive in Introscaphe—if, that is, we understand immersion as an egocentric experience, wherein the image fills the entire perceptual field and places the spectator at the centre of an entire, 360-degree space. The experience is certainly egocentric with regard to sound, which is stereophonic, as well as temperature, which is ambient, but it remains exocentric with regard to the image, which is

<sup>6</sup> \_ Note such examples as Hale's Tours, which simulated a train journey, and the Cinéorama, a ride in a balloon.

individual displays. The cabin of *Introscaphe* recalls the inside of a submarine, the cockpit of a racing car or jet plane and, especially, a space capsule. The aesthetic experience is here related to immersion and navigation in an air or water *environment*, in an unlimited space—in which the user becomes a kind of test pilot. The title chosen for this singular object—*Introscaphe I*—reinforces these associations: the portmanteau word combines the Latin word *intrō*, "to the inside," and the Greek word *skaphē*, "small craft," while the numeral evokes the numbering of prototypes—those of rockets and space expeditions.

Introscaphe thus appropriates the imagery of the science and science fiction of its era: in 1970, space travel was well established as a major theme of futuristic literature, film and television (the first Star Trek

episodes ran from 1966 to 1969, and Stanley Kubrick's 2001: A Space Odyssey was released in 1968); the space race, moreover, was at its height during the Cold War (in 1961, the Russians launched the first manned orbital flight and, in 1969, the Americans made the first manned lunar landing).

Introscaphe was not the first individualized immersive device of this type. The field—then in its early stages—of what would later be called media arts already boasted a number of similar experiments. Among these were Morton L. Heilig's celebrated Sensorama Simulator, 1962, which also offered a multisensory immersive experience on the model of the slot machine. In a semi-enclosed cabin with a movable seat, the device proposed a virtual motorcycle ride across New York City by means of stereoscopic film

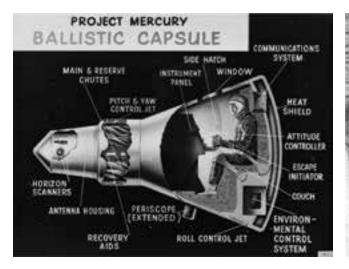




THEVITASCOPE

Miniature individual device: Edison's Kinetophone (about 1895). Source: Wikimedia Commons

Monumental collective device: Edison's Vitascope (about 1896)
Source: Wikimedia Commons





The first manned space flights: Project Mercury, 1959-1963. Drawing. Source: Nasa

with sound that filled the user's entire perceptual field, accompanied by vibrations, blasts of air and even odours.<sup>7</sup>

Introscaphe thus identifies art with amusement park attractions and shopping malls, with arcade games and theme park thrill rides, all of which spawned today's virtual reality devices and video games. Although not particularly interactive, the work nonetheless has a ludic interface, which requires a certain participation on the part of the user, and in particular a different aesthetic attitude. Introscaphe exemplifies a new model for spectators—individual, immersive and interactive—which was then inchoate and marginal, but would go on to become dominant.

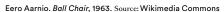
### Psychoanalysis: Incorporation and regression

The design of *Introscaphe*—a giant ovoid form—complicates this picture. It is obviously part of a major trend of the era, when organic forms and plastic materials were in vogue. But the egg shape of *Introscaphe* goes well beyond style and ergonomics, beyond the beauty and comfort of forms adapted to the human eye and body. It takes on the role of

metaphor, presenting the aesthetic experience not only as an incorporation and immersion, but as an *introspection*, an act of looking inside oneself, a journey into one's heart of hearts, a descent into the depths of one's psyche. Or better still: a *regression*, a pre-Oedipal regression to a previous stage of development of the self, toward the oral stage, when the mouth and eye were the focus, an imaginary regression to an even earlier time, before the first separation from the body of the mother, to a uterine world in which a symbiotic unity reigned.

This no doubt explains the ambivalent nature of *Introscaphe*, wherein beginning and end, birth and death intersect. For the user, it is both cradle and grave, bassinet and coffin—padded, to be sure, but all the same a *sarcophagus* (from the Greek *sarx*, "flesh," and *phagein*, "to eat"). It elicits both comfort and anxiety, fusion fantasy and separation anxiety.<sup>8</sup> But whether seen as a departure toward an unknown territory or a return to our inner self, as an exile or introspection, *Introscaphe* produces the same break in one's social relationship, the same uprooting from the site, the same negation of reality.







Matti Suuronen, Futuro House, about 1968, Source: Wikimedia Commons

<sup>7</sup> \_ See in particular Oliver Grau, Virtual Art, p. 158. For an archaeology of media arts, see also Jeffrey Shaw and Peter Weibel, Future Cinema: The Cinematic Imaginary After Film (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2003).

<sup>8</sup> \_ It is telling, moreover, that Introscaphe was equipped with a panic button, which instantaneously opened the egg. In this regard, see Léon Bernard, "L'Introscaphe I à Québec." See also Anne Tronche, "L'Introscaphe vu de Paris. En souvenir d'Edmund Alleyn," in Edmund Alleyn. Indigo sur tous les tons. p. 71.

#### Politics: Emersion and distancing

Introscaphe, however, is a dialectic work. At the same time as it calls into question the traditional aesthetic relationship, incorporating spectators and giving them a symbiotically immersive experience, it reintroduces the opposing strategies of emersion and distancing.

The temperature variations and seat vibrations, for example, create discomfort at times. And the film, in particular, its images and sounds, are violent, as much in content as in form. A violence that arouses contradictory feelings—between irritation and disgust—and a certain reflexivity—between indignation and incomprehension. A feedback loop.

The images in the film are varied: the majority were derived from television or magazines, from advertisements and the news, while some were shot by Alleyn and friends, and still others were processed. The montage is often rhythmical and rapid-fire. The film opens with an absurd parody of a newscast. Then, in sequence: an allegory of the female body at the mercy of the beauty industry; an advertising montage; a collage connected with the arms race; images of war, of bombs, submachine guns, soldiers, prisoners, wounded and dead bodies; scenes from race riots in the United States; images from the Communist bloc (Russia, China, Cuba), all just as military in nature. These scenes are all set to a heterogeneous sound track, which combines the repeated sounds of a Jew's harp, a distorted electric guitar, music by Bach, and so on.

Clearly, the film presents an indictment of television, the media and consumer society, of violence, war and police repression. The work was conceived, it should be recalled, at a time when television was becoming a truly hegemonic medium, the main source of information and entertainment for Western societies, and also during the Vietnam War (1959-1975), in the context of public demonstrations for peace and civil rights. In this regard, Alleyn's film recalls many works of the era, in particular such experimental anti-war films as Carolee Schneemann's Viet Flakes, 1965, and Charles Gagnon's Le Huitième Jour / The Eighth Day, 1966.

Integrated into the singular apparatus of *Introscaphe*, however, the film takes on another dimension—aesthetic and allegorical—and the political criticism becomes more scathing. It elucidates the murky links between war and technical images. First of all, most audiovisual technologies—including photography, video games, cinema and television—have found

military applications; other technologies, such as those used in virtual reality, augmented reality and certain arcade games, were initially designed for the military. In most countries, moreover, television has close links with the economic, political and military powers, which often control or manipulate the news to justify war and denounce dissent. Finally, owing to its competitive nature, its fight for audience share and the obsession with entertainment, television distracts us from the major socio-political issues, war in particular; worse, it inures us to them by trivializing atrocities, making them seem unreal, transforming them into spectacle.

This denunciation of television obviously has classical origins, part of the long iconoclastic tradition of the criticism of mimesis. For Plato, images relate to the body, sensations and emotions, but not to the intellect; they thus encourage us to be privately passive as opposed to socially active. But the political strategy used by Introscaphe to condemn these images is resolutely modern. It relates to the notion of Verfremdungseffekt, the "distancing effect" described and ably put into practice by Bertolt Brecht. By the mid-twentieth century, it had become the doxa of the avant-garde and neo-avant-garde, as well as a certain political art: to revolutionize artistic institutions and, by extension, society, it was necessary to call into question the realism of all representations, to preclude identification, to break with narration, figuration, referentiality and transparency through various processes of opacification-makeshift sets, visible set changes, overacting, abolishment of the fourth wall, speaking directly to the audience, spatial and temporal ruptures, discontinuity in the narrative and montage, heterogeneous materials and forms, desynchronized images and sound, and so on.

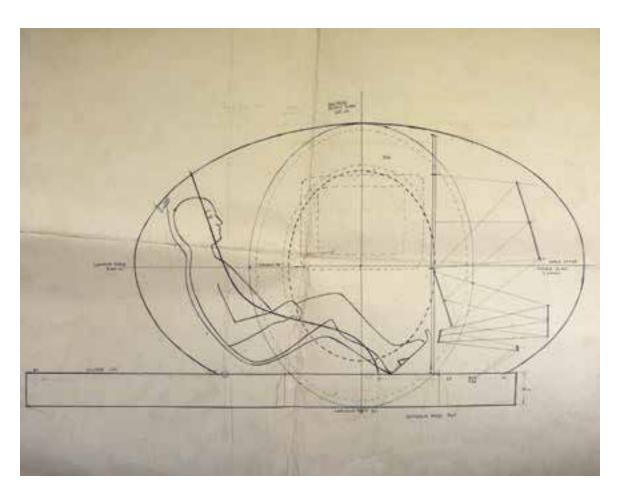
Introscaphe may thus appear Brechtian: with its mode of display, the work promises a symbiotic immersion, but the film it presents provokes a violent distancing, forcing users to exercise their critical faculties. As Alleyn explains, "It's both a trap mechanism and an escape mechanism ... a machine to flee reality, but once inside we realize the film is taking us back to what we want to flee."9

Looking closer, however, the political strategy is perhaps less *Brechtian* than *homeopathic*: it reveals less *distancing* than *imitation*—this other major critical strategy of modernity. It is not a matter of contradicting television, but of reproducing it and exaggerating it; not of breaking the transparency of images, of interrupting the immersion and blocking

<sup>9</sup> \_ Edmund Alleyn interviewed in Charles Chaboud's film L'Introscaphe (16 mm, colour, 10 min 50 s) (Québec: Ministère des Affaires culturelles du Québec, 1970) (Archives nationales du Québec).

the effects on the spectator to awaken a new critical sense on the model of the *epiphany*, but rather to reinforce the immersion, to bombard the user with images and multiply the corporeal, sensorial and emotional effects to the point of nausea, disgust, on the model of the *overdose*. *Introscaphe* subjects the spectator to all this simulated violence to make him or her feel the actual violence of war and television, and to render them unacceptable, like a negative *catharsis*. The procedure recalls the aversion therapy used by Anthony Burgess in his 1962 novel *A Clockwork Orange*, released in its film adaptation by Stanley Kubrick shortly after the premiere of *Introscaphe* in 1971.

Be that as it may, the two major political strategies of the avant-garde, distancing and imitation, share the same behaviourist view of the spectator—as a passive being, easily influenced and manipulated—and of art—as another means of influencing and manipulating audiences, albeit for a good cause. It is here, in this instrumentalist concept of images, that political criticism meets propaganda and advertising—paradoxically. The end of the twentieth century would show the limits of this concept and of the two strategies, which are not in themselves "progressive" and may serve totally "reactionary" ends.



Edmund Alleyn. Sketch of Introscaphe (about 1968-1970)

#### Economics: The artwork as slot machine

Charles Chaboud's documentary on the launch of *Introscaphe* in Paris clearly illustrates the dichotomy between the artist's critical intentions and the user's experience: the work's popular success owed more to its power of attraction than its oppositional stance, more to its immersive dynamic than to its experimental film.<sup>10</sup> But Alleyn was fully aware of the importance of this dimension of *Introscaphe*. In all likelihood, he regarded the film not as an integral part of *Introscaphe*, but simply as one possible content; and the apparatus not so much an artwork as a platform. And he knew that the social significance of Introscaphe depended on this platform.

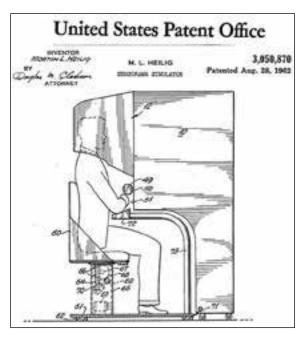
My problem for years, as is the case with many painters, was creating works for a very limited public, a cultivated public. Whereas for this object, there are no cultural prerequisites. Everyone can enter it. That's what's so fantastic! ... This machine in some ways belongs to everyone, to all those who inhabit it for four and a half minutes; at the same time, the artist receives a bit of money that can help finance future projects. It's really quite utopian, but it's the principle that counts. It's a fairground object, although its content is somewhat different from other fairground objects.11

Beyond its familiar criticism of consumerism and violence, Introscaphe sketches out another, more ambitious political project: that of democratizing access to art and its funding. It envisages practices that are no longer intended for a knowledgeable elite, but for broader audiences, and that are no longer financed by public institutions or large businesses, but directly by consumers.

Obviously, this model-at once communicational and commercial-is highly utopian. To reach wider audiences and profitability, or at least a balanced budget, it would be necessary to go beyond the single prototype of *Introscaphe*, mass-producing it on an industrial scale, extracting it from the museum and opening it up to dedicated sites, such as kinetoscope parlours and arcades, or offering an affordable home version, like Edison's phonograph or the television.

*Introscaphe* never went beyond the prototype stage. Considering all the materials, tools and work involved, its production costs were already Morton Heilig. Sensorama patent, 1962. Source: Wikimedia Commons

prohibitive. Built largely by hand and fully automated, *Introscaphe* weighs close to a tonne; it incorporates a metal and plywood frame, a fibreglass and epoxy resin shell, a padded seat and walls, a screen, projector, speakers, cooling system, motor, electrical and electronic circuits, nearly 3,000 transistors and three kilometres of wires; it required the collaboration of many artists, engineers and technicians over a period of nearly two years, and investments totalling roughly \$18,000.12 And despite the initial intention, *Introscaphe* was never actually presented in an urban space, owing no doubt to the fragility of the vessel, the risks of vandalism and lack of interest from public authorities.<sup>13</sup> Nor was *Introscaphe* operational for very long: after being exhibited in Paris, it was to have been presented to Québec audiences in the exhibition lobby of the Grand Théâtre de Québec. But the exhibition was interrupted after a few days due to technical malfunctions. Despite the presence of the artist, without plans for the machine it was impossible to repair and reprogram it on-site.14



<sup>10</sup> \_ At the Musée d'art moderne de la Ville de Paris, the museum guard even advised Alleyn to patent his "invention." See ibid.

<sup>11</sup> Edmund Alleyn, ibid.

<sup>12</sup> \_ Léon Bernard, "L'Introscaphe I à Québec."

<sup>13</sup> \_ Anne Tronche, "L'Introscaphe vu de Paris," p. 71. See also Jean Clair, "L'Introscaphe I. Interview.

<sup>14</sup> \_ Jean Giroux, "'L'Introscaphe I' ne fonctionne pas," Le Soleil, Thursday, December 2, 1971, p. 68. See also Gilles Lapointe, "Chronologie," in Jennifer Alleyn, Anne Cherix and Mona Hakim, Edmund Alleyn: Hommage aux Indiens d'Amérique (Montréal: Éditions Simon Blais, 2009), p. 68.

And that was how *Introscaphe* concluded its short public life, ending up in the garage of Alleyn's studio-like a vintage automobile that no longer runs. 15 The machine was taken out only once, in 1999, for the exhibition Déclics. Art et Société. Le Québec des années 60 et 70, jointly organized by the Musée de la civilisation in Québec City and the Musée d'art contemporain de Montréal. The work was eventually acquired by the Musée national des beaux-arts du Québec in 2008 and has been exhibited on occasion: at the Musée that same year as a recent acquisition; at the Canadian Centre for Architecture in 2009 as part of the exhibition Total Environment: Montréal, 1965-1975; and now at the Musée d'art contemporain de Montréal, as part of this retrospective. 16 Invariably, however, Introscaphe is presented in a museum setting, and in its actual state—that is say, out of service.

The status of *Introscaphe* is thus somewhat uncertain—like that of Duchamp's ready-made. It is not entirely a work of art, since it was intended to be mechanically mass-produced; but neither is it a true

industrial prototype, since it is no longer functional and will never be marketed or profitable. It belongs nowhere: not in the studio, the factory, the museum, the amusement park, the artist's garage, or in storage. But it is precisely in this that the work derives its greatest strength—in its *utopian* program, its failures, its relocation. Within the walls of the museum, Introscaphe becomes a veritable Trojan horse: a machine removed from the circuit of economic exchange and entertainment, and planted inside the disinterested world of art. It promises an immersive experience-essentially sensorial, for which there is an admission charge-whereas what was expected was a distancing experience, intellectualized and free of charge. Introscaphe thereby acquires, from this awkward state, a new political dimension. It invites us to take a critical look at both the art institution and the entertainment industry, and to reflect on the destiny of images-in an era of rampant gamification. Something to keep an eye on.

(Translated by Jeffrey Moore)

<sup>15</sup> \_ See Jennifer Alleyn, L'atelier de mon père. Sur les traces d'Edmund Alleyn, video, 72 min (Montréal: Amazone films and Les films du 3 mars, 2008); and Yves Préfontaine, "Edmund Alleyn, 'immobile à grands pas' (Valéry)," in Edmund Alleyn. Indigo sur tous les tons, p. 172.

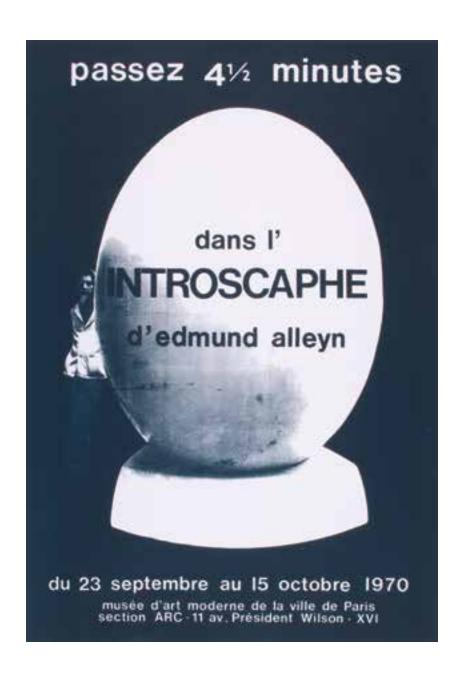
<sup>16</sup> \_ On this subject, see Lisa Eymet, "Dans l'Introscaphe d'Edmund Alleyn."

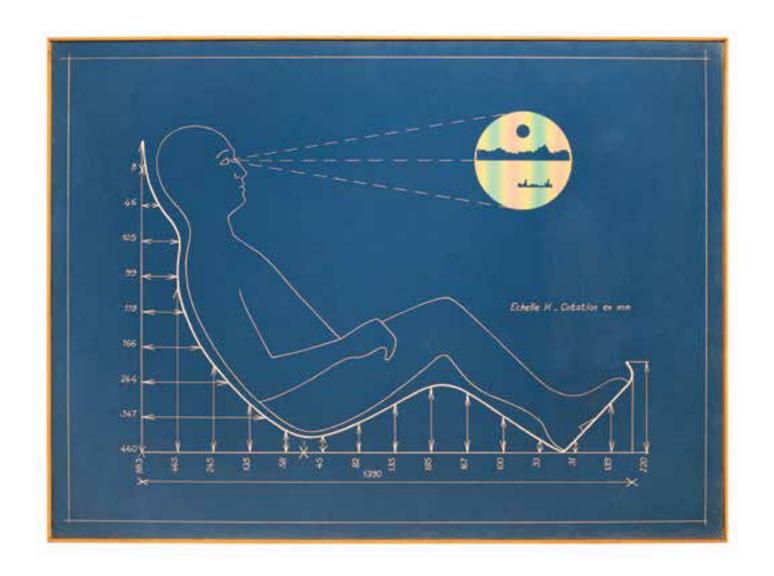
Olivier Asselin is a full professor in the Department of Art History and Film Studies at the Université de Montréal, where he teaches contemporary art, expanded cinema and media arts. He co-edited *Precarious Visualities: New Perspectives on Identification in Contemporary Art and Visual Culture* (McGill-Queen's University Press, 2008), *L'Ère électrique / The Electric Age* (University of Ottawa Press, 2011) and *Menlo Park. Trois machines uchroniques* (Presses de l'Université Laval, 2014). He also contributed to the collections *Cartographies of Place: Ways of Representing the Urban* (McGill-Queen's, 2013) and 3D Cinema and Beyond (Intellect Ltd., distributed by University of Chicago Press, 2013). In addition, he has directed such films as *La Liberté d'une statue*, *Un capitalisme sentimental / A Sentimental Capitalism* and *Le Cyclotron*.

Aude Weber-Houde is a PhD candidate in film studies at the Université de Montréal, and a lecturer at the Université du Québec à Montréal and the Université du Québec en Abitibi-Témiscamingue. Her research focuses on the haptic and multisensory immersion produced by various contemporary media devices.

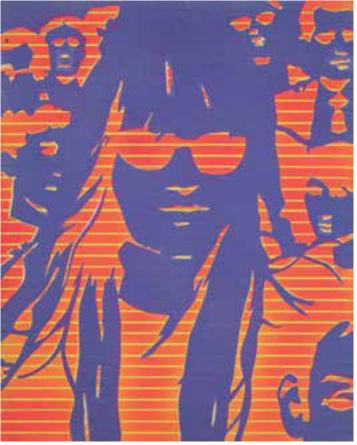


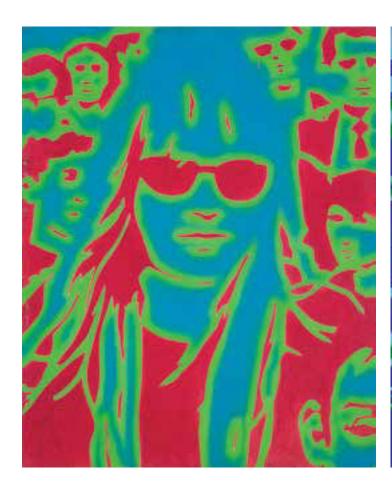
















**Sur la plage**, 1969



*Télé-visage*, 1973 91



## Edmund Alleyn. Les suites québécoises, la peinture par défaut

Vincent Bonin

[1973-1979]

Dans un entretien de 1974, Edmund Alleyn affirme qu'en 1955, il a quitté le Canada et que quinze ans plus tard, il est retourné au Québec1. En effet, dans l'intervalle de son exil, le peuple de la province s'est débarrassé de la chape de plomb de la grande noirceur et les institutions créées pendant la Révolution tranquille ont suscité l'avènement tardif de la modernité. Outre l'ajout d'infrastructures et d'un appareil d'État, l'Exposition universelle de 1967 a rallié momentanément les Québécois au mythe collectif qu'ils pourraient dorénavant s'insérer dans un ordre mondial. tout en jouissant d'une certaine forme de souveraineté hors du Canada. Pourtant, dès 1971, Montréal ne s'est plus trouvée au zénith d'une harmonie de ses aspirations métropolitaines. Dans le texte du catalogue de l'exposition Montréal plus ou moins? de 1972 (Musée des beaux-arts de Montréal), marquant ce passage de l'euphorie des années 1960 vers la morosité de la décennie suivante, le commissaire Melvin Charney a ainsi observé: « Croire que l'on peut gagner sa vie, que nos parcs sont beaux, que l'air est pur, ne peut plus être tenu pour acquis [...]. Le fléau qui ronge tant d'autres villes attaque maintenant Montréal<sup>2</sup>.» La redécouverte de la province par Alleyn s'est accompagnée d'une période de remise en question de deux ans, où il a cessé de travailler. Comme plusieurs Québécois ayant rompu un long séjour en France, le sentiment d'immigrer chez lui a alors pris le pas sur le soulagement du mal du pays.

Pour s'extraire de son immobilisme, Alleyn a photographié des gens croisés au fil de ses balades au parc d'attractions La Ronde (site voisin d'Expo 67), tous les dimanches pendant les étés de 1973 et 1974. Quelques années plus tôt, il avait adopté l'habitude d'observer longuement les passants dans les rues parisiennes, mais cette fois, la flânerie a produit des retombées matérielles – des diapositives – et elle est devenue l'amorce d'une nouvelle pratique. Entretemps, Alleyn a reçu l'invitation du Musée d'art

contemporain de montrer son travail récent, et l'imminence de la date butoir de l'exposition a précipité la mise en forme d'un projet à partir de ces recherches spéculatives. Il a espéré réaliser un film, mais en l'absence d'un budget suffisant, le retour au médium pictural s'est imposé. Au sein de 200 clichés accumulés, Alleyn a isolé quelques ensembles de personnages. Il les a d'abord dessinés en pied, puis peints à l'échelle humaine sur des panneaux de plexiglas transparent. Il a compté achever près de 50 d'entre eux, mais pour respecter l'échéancier du Musée, il a dû se rabattre sur un plus petit nombre. Lorsqu'on les consulte rétrospectivement, les diapositives rendent perceptible le moment d'ennui où des badauds, passant d'une «attraction» à l'autre, ont ignoré qu'ils étaient aussi visibles et, peut-être, photographiés dans leur absorption. Le déplacement du contenu photographique vers la peinture a atténué la violence du rapt de la prise d'image. À cet effet, Alleyn a préconisé des aplats de couleur qui ont éliminé les détails. Le jeu des motifs des vêtements, en phase avec ces aplats, a facilité l'intégration des personnages aux fonds. Les traits des visages, quant à eux, ont été simplifiés ou restitués parfois en grisaille, afin que les individualités reconnaissables se noient dans les types auxquels Alleyn a essayé de les restreindre.

Tout en se retranchant dans l'atelier, Alleyn a cependant décrit le travail qu'il a entrepris sur le mode d'une «ironisation de la peinture par rapport au cinéma³». Sans récupérer les diapositives, il a continué de comparer son projet à une forme cinématographique mineure : le film fixe. Comme le retour au pictural pour lui, le recours aux appareils de projection et diffusion d'une bande-son synchrone pallie l'absence des moyens de tourner un véritable documentaire⁴. Une belle fin de journée en est résulté. L'œuvre pourrait également s'apparenter aux dispositifs environnementaux qu'Alleyn a investis avec l'Introscaphe en 1970. Pendant les années 1960, le

<sup>1</sup>\_ Voir Claude Gosselin, «Edmund Alleyn revient», Le Devoir, 19 octobre 1974, p. 17.

<sup>2</sup> \_ Melvin Charney, «Montréal... plus ou moins», dans Montréal plus ou moins? plus or minus ?, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1972, p. 10.

<sup>3</sup> \_ Claude Gosselin, art. cit., p. 17.

<sup>4</sup> \_ Sur l'histoire du film fixe, voir Pierre Guibbert, «Le "film fixe", vecteur d'une pédagogie impure», Tréma, 2, 1992, [en ligne] consulté le 15 septembre 2015. URL: http://trema.revues.org/2414

concept « mcluhanien » d'environnement a été matérialisé par la transformation complète ou partielle d'enceintes architecturales, encourageant le spectateur à vivre une expérience audiovisuelle immersive. Au Québec, Fusion des Arts et Maurice Demers ont réalisé ces œuvres totales remplissant souvent une fonction pédagogique en proposant au visiteur de se réapproprier l'usage des médias et de la technologie<sup>5</sup>. Certaines de ces propositions ont favorisé l'émancipation, tandis que d'autres œuvres ont augmenté l'aliénation en bombardant le corps de stimulus «négatifs» pour le sensibiliser aux sphères politiques hors du périmètre de l'exposition. Dans un texte de 1970 publié par la revue française Opus International, Alleyn a décrit dans un langage très précis le programme de l'Introscaphe, qui appartient à la deuxième catégorie d'environnements:

« Moyens formels: ceux-ci résultent de la recherche d'une réceptivité chez le participant. Contrairement au tableau dans lequel on ne peut pénétrer que grâce à certaines notions culturelles, avec l'*Introscaphe* on s'intègre physiquement à l'objet avant d'en recevoir la communication. Ce renversement dispense le visiteur d'un effort culturel, d'une mise en condition préalable<sup>6</sup>. »

Avec Une belle fin de journée, où Alleyn tente cette fois de dépasser la logique du tableau tout en la réinvestissant, le renversement se produit à rebours : le figurant figé par l'appareil photographique et représenté en type sociologique semble prendre la place du sujet confiné dans la cabine de l'Introscaphe. En concevant ce second environnement, Alleyn s'est rapproché à plusieurs égards des recherches de Michelangelo Pistoletto et de Michael Snow sur l'installation de la peinture figurative au-delà du mur. Au début des années 1960, Pistoletto a collé des images photographiques de diverses figures – des personnages isolés, en noir et blanc, puis des groupes polychromes - sur des miroirs, afin que les visiteurs puissent s'apercevoir dans une espèce de double de leur expérience. Cette configuration a également redéployé l'imaginaire politique de la rue au sein de la salle d'exposition, tout en théâtralisant le réductionnisme phénoménologique du minimalisme. Michael Snow a fait circuler la découpe de la Walking Woman autant dans l'enceinte des musées et des galeries commerciales qu'en milieu urbain. Partageant un éthos formel semblable, Alleyn a tenté quant à lui de créer une sorte de boucle entre plusieurs sites (La Ronde, le Musée d'art contemporain, les points de chute de l'exposition en circulation<sup>7</sup>), puis, entre les badauds qu'il a représentés de pied en cap et les spectateurs. Dans l'aire qui lui a été impartie au Musée d'art contemporain, il a positionné des ensembles de figures à une distance de trois à quatre pieds des murs sur lesquels ont été accrochés divers couchers de soleil et tableaux abstraits (mettant ainsi l'exposition en abyme). L'espace négatif de ce décor a gommé les vues du parc La Ronde en arrière-fond des corps sur les diapositives, afin de créer de nouvelles «attractions».

À titre d'exemple, le groupe Québec Miami table sur cette logique de remplacement du premier site, indiciel, par le deuxième, fictif: il rassemble un couple âgé, habillé surtout de blanc, une femme seule, et une mère avec un enfant, dans un paysage de palmiers évoquant la ville tant prisée au Québec pendant la saison hivernale. Dans Massawippi, les membres d'une famille et deux hommes, vêtus de bleu, s'ajustent aux couleurs saturées de feuillages à travers lesquels perce la lumière de la fin du jour. En encastrant un coucher de soleil dans le simulacre de Composition avec rouge, bleu et jaune, 1930, de Mondrian, le groupe Mondrian au coucher convoque – tout en le dénigrant - le point d'origine du néoplasticisme alors hégémonique au Québec. Dans des notes rédigées pour le Journal du Musée d'art contemporain, Alleyn joue une fois de plus sur les dislocations spatiotemporelles et confère une autre fonction narrative à ces suppléments décoratifs:

«Et ce conte de science-fiction lu il y a plusieurs années. Au sujet d'une étrange ferme où étaient cultivées les fenêtres mémoire. Dressés face à la mer ou à la forêt, ces grands panneaux opaques absorbaient chaque jour le spectacle changeant de la nature. Ceci pendant des mois, des saisons entières. Au terme de cette maturation, les panneaux étaient mis en vente et l'heureux acquéreur d'un d'eux, logé dans une rue laide et encombrée de la ville, installait sa véritable vitre panoramique, qui pendant des mois inondait le salon de belles images d'aurores et de crépuscules magnifiques, restituant ainsi au fil des jours le spectacle absorbé pendant sa longue période de culture sur la fermes.»

<sup>5</sup> \_ Sur l'essor du genre de l'environnement au Québec pendant les années 1960, voir Francine Couture, «Art et Technologie : repenser l'art et la culture», dans Les arts visuels au Québec dans les années soixante. La reconnaissance de la modernité, Montréal, VLB éditeur, 1993, p. 172-226.

<sup>6</sup> \_ Edmund Alleyn, «L'Introscaphe», Opus International, nº 21 (décembre 1970), p. 38.

<sup>7</sup> \_ Le Musée d'art contemporain a organisé l'exposition, mais le Musée du Québec, à Québec, a été son premier point de chute dans le cadre de sa mise en circulation au Canada.

<sup>8</sup> \_ Edmund Alleyn, «Autour d'une exposition», Ateliers : Musée d'art contemporain, vol. 3, n° 5 (8 septembre – 10 novembre 1974), p. 7.









Edmund Alleyn. Dessin fait à partir d'une diapositive pour réaliser le groupe «Massawippi» de Suite québécoise 2, 1974, conté sur papier, vers 1973-1974 Photo : Clémence Mailly

Vue de Deux Hommes en bleu dans le groupe «Massawippi», lors de l'exposition Edmund Alleyn. Une belle fin de journée, Musée du Québec, 12 septembre – 7 octobre 1974.





Edmund Alleyn, *Vigile*, 1975. Acrylique et huile sur plexiglas. Œuvre exposée lors de *Québec 75*, Musée d'art contemporain, Montréal, 1975. Photo : Yvan Boulerice Fonds Yvan Boulerice, Archives et Médiathèque du MACM

Page couverture du catalogue de l'exposition *Edmund Alleyn. Une belle fin de journ*ée, Montréal, Musée d'art contemporain, 1974





de la parole, contournant le lexique reconnu, s'est

radicalement distingué d'un auteur à l'autre, et il est

devenu caractéristique de l'ambiguïté de la trans-

mission du « message » nationaliste en général<sup>9</sup>. Cette

analogie entre la transcription de la langue parlée et

la figuration des corps a été soulignée dans le cata-

logue. Alleyn y a placé côte à côte plusieurs planches

documentant les groupes et un poème de Raôul

Duguay, «Si soleil en Toulmond», rédigé dans un

français phonétique réinventé, qu'il faut déchiffrer



à la manière d'un récit idiomatique de James Joyce. Un tiré à part en anglais mentionne l'impossibilité de traduire, voire de décrypter le sens de ce complément littéraire pour un lecteur non francophone. Le directeur des expositions Alain Parent a fourni, malgré tout, une explication de ces images de l'identité « difficiles à expliquer dans des termes rationnels », en invoquant la notion de « Solidaritude » inventée par le chanteur Robert Charlebois 10.

Une belle fin de journée porte en elle les traces de nombreux courants et de styles des années 1960 (Pop, nouvelle figuration narrative, hyperréalisme, environnements immersifs) et connote, pourrait-on dire, la réception critique différée de la première décennie une fois intercalée dans la deuxième. La description des circonstances de l'assimilation du Pop Art américain et britannique au Québec dépasse la portée de cet essai11. Pour faciliter l'étude de l'ensemble des transferts culturels opérés par Alleyn, isolons cependant quelques traits de Ti-Pop, l'une de ces hybridations minoritaires et régionales du mouvement international. Fondé dans le sillage de la revue socialiste Parti pris publiée entre 1963 et 1968 par André Major, Paul Chamberland, Pierre Maheu, Jean-Marc Piotte et André Brochu, Ti-Pop a fait s'entrechoquer les produits de consommation américains avec la pauvreté langagière et les symboles de l'obscurantisme de l'ère de la grande noirceur. En s'imprégnant de l'abjection de la vie quotidienne tous azimuts pour traduire l'état d'assujettissement des Québécois prolétaires, les membres de ce groupe ne se sont pas ancrés dans une forme artistique ou un médium en particulier. Bien qu'une partie de leur programme

<sup>9</sup> \_ Au sujet de cet investissement politique de l'oralité par les Québécois, voir Jean-Philippe Warren, «Un maudit beau joual », Liberté, vol. 51, n° 4, 2010, p. 94-101, et Sean Mills, The Empire Within: Postcolonial Thought and Political Activism in Sixties Montreal, Kingston, London, Ithaca, Mc-Gill-Queen's University Press, 2010.

<sup>10</sup> \_\_ Alain Parent, «Introduction», Edmund Alleyn. Une belle fin de journée, Montréal, Musée d'art contemporain, Ministère des affaires culturelles, 1974.
Tiré à part.

<sup>11</sup> \_ Pour un commentaire détaillé sur la réception et la pratique du Pop Art au Québec, voir Serge Allaire, «Pop Art, Montréal, P.Q.», dans Les arts visuels au Québec dans les années soixante, tome II, L'éclatement du modernisme, Francine Couture (dir.), Montréal, VLB, 1997, p. 193-195, et Jean-François Côté, «Andy Warhol at Expo 67», dans Expo 67: Not Just a Souvenir, Rhona Richman Kenneally et Johanne Sloan (dir.), Toronto, University of Toronto Press. 2010. p. 143-162.

se soit rattachée à la valorisation de la culture matérielle ou du folklore, le langage, en particulier le joual, y a occupé la même place que l'iconographie. En louant le particularisme identitaire et en le parodiant, Alleyn s'est rapproché du discours ambivalent de *Ti-Pop*. Dans un entretien produit lors de l'exposition *Québec 75*, il décèle une parenté entre son travail et l'esprit vulgaire (il utilise le mot « quétaine ») de ce mouvement qui s'est éloigné des visées de plusieurs protagonistes des années 1960 de trouver une mission émancipatrice à l'art<sup>12</sup>.



Par exemple, l'historien et critique Yves Robillard a imposé cette utopie en concevant le rôle du jeune artiste dans une «société technicienne» nationalisée comme celui d'un animateur encourageant la participation de chaque individu au «commun sensoriel13». Alleyn a discuté d'Une belle fin de journée en tant que fête de la québécitude, mais, à plusieurs égards, il est resté ironique par rapport aux marqueurs culturels que l'œuvre a pu déployer en aval. Cette distance s'est répercutée dans l'aspect contrarié du mode d'adresse qu'il a préconisé : les groupes de personnages représentent virtuellement tout le monde, sans distinction. Or, en contrepartie, la métaphore du « grand public » ainsi créée pourrait s'inverser et devenir une métonymie sur les mécanismes d'exclusion du musée d'art, par la ségrégation d'une portion de la population qui le fréquentait vraisemblablement peu (les visiteurs de La Ronde). En ce sens, bien qu'il ait défendu un certain populisme, Alleyn a refusé d'endosser la fonction de l'animateur démocratique de Robillard, et il a ainsi maintenu sa proposition dans une sphère d'autonomie relative. Cette indécidabilité entre le retrait solitaire et l'action collective — ou l'hétéronomie du social —, ne se rapporte pas uniquement à la difficulté d'Alleyn de prendre manifestement position. L'ambivalence de ses énoncés d'intention témoigne également de sa réticence à participer aux luttes livrées par les acteurs du champ artistique montréalais lorsque ceux-ci ont pu gagner du capital symbolique par leur positionnement stratégique à l'avant-garde.

Au début des années 1970, quelques artistes et critiques gravitant autour du centre autogéré Véhicule Art Inc. ont réhabilité momentanément le discours de l'expérimentation et de l'intermédia, après la reconnaissance des symptômes de son essoufflement. Sans se dépolitiser, l'institution a tenté de s'extraire du clivage linguistique de l'époque en prônant une neutralité de principe. Bien qu'Alleyn ait sympathisé avec les membres du centre, il n'a pas partagé les mêmes champs d'intérêt (entre autres, le renouveau du formalisme procédural et les approches conceptuelles «importées» des États-Unis)14. En 1974, Normand Thériault, alors directeur de l'Institut d'art contemporain de Montréal, a pris connaissance de ces nouveaux partis pris afin d'organiser une exposition au Musée d'art contemporain, dont l'objectif a consisté à recouper l'ensemble des programmes idéologiques exprimés par les groupes d'artistes montréalais depuis l'année 1970. Thériault a également désamorcé la rubrique identitaire de la québécitude en tenant uniquement compte du lieu de résidence des participants<sup>15</sup>. Au cours d'un entretien avec Chantal Pontbriand et France Morin publié dans le premier numéro de la revue Parachute en 1975, Thériault a fait état du choix d'insérer au cœur de cet événement le travail d'Alleyn, déjà consacré l'année précédente, en lui octroyant la possibilité de définir sa propre contemporanéité : « Il y a peut-être des valeurs plus sûres dans l'exposition. Mais, même un artiste comme Alleyn, on ne juge pas sa carrière, on ne l'a pas choisi parce qu'il a peint en 1962, on l'a choisi pour ce qu'il a fait en 197416. » Ajoutant un grand chapitre à sa Suite québécoise, l'artiste a montré cette fois deux nouveaux groupes. L'un d'entre eux, intitulé

<sup>12</sup> \_ «Edmund Alleyn», dossier d'exposition «Québec 75», Montréal, Musée d'art contemporain. 007891. L'entretien duquel ces notes sont tirées a été réalisé le 24 mars 1975.

<sup>13</sup> \_\_ En 1973, avec l'équipe de la revue Médiart, Robillard collige des documents de l'essor de différents groupes d'artistes depuis 1962. Voir Québec underground: 10 ans d'art marginal au Québec 1962-1972 (deux tomes), Yves Robillard (dir.), Montréal, Médiart, Groupe de recherche en administration de l'art de l'Université du Québec à Montréal. 1973.

<sup>14</sup> \_ «Edmund Alleyn», dossier d'exposition «Québec 75», art. cit.

<sup>15 🔤</sup> Québec 75/Arts, sous la direction de Normand Thériault et Claude De Guise, Montréal, Institut d'art contemporain de Montréal, 1975.

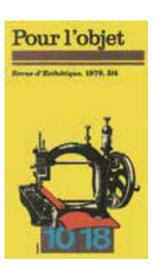
<sup>16</sup> \_ France Morin, Chantal Pontbriand, «Québec 75 : une stratégie (entretien avec Normand Thériault)», Parachute, nº 1 (1975), p. 4-7.

L'Heure fixe, est constitué de seize personnages réunis autour d'un coucher de soleil peint sur une toile sans châssis, dont la lisière supérieure est accrochée au mur et l'autre partie se déploie au sol. Un projecteur illumine la scène, de sorte que le visiteur voit les silhouettes en contre-jour comme si elles veillaient un mort (la peinture?). Contrairement à Une belle fin de journée, exposée isolément l'année précédente, ces deux groupes (comprenant un autoportrait d'Alleyn) se trouvent près des œuvres des autres artistes de Québec 75. Ainsi, dans l'exposition collective, la population muette qu'ils représentent «cohabite» avec les énoncés des membres de ces communautés d'affinités électives réunies par Thériault, dont les pratiques se sont éloignées, en règle générale, de la figuration narrative.

En 1977, Thériault a organisé avec Chantal Pontbriand les Premières rencontres internationales d'art contemporain de Montréal sous le titre 03 23 03. La publication a rassemblé les propositions de près de 300 artistes appelés à décrire un projet relevant de l'utopie. Alleyn y a publié le texte d'intention de sa contribution, intitulée « Pour un musée de la consommation »:

«Il s'agit essentiellement de "geler" un centre d'achat en cours de fonctionnement et de le conserver dans ses moindres détails, le privant toutefois de sa raison d'être originale: celle de VENDRE<sup>17</sup>.»

03 23 03



Couverture de la publication afférente à la manifestation *Premières ren*contres internationales d'art contemporain Montréal 1977. 03 23 03, Montréal, Médiart et Parachute, 1977

Couverture de la Revue d'esthétique, nºs 3 et 4, 1979

Cet énoncé semble décrire rétrospectivement le programme esthétique de toutes les œuvres d'Alleyn réalisées pendant la décennie 1970. On y trouve encore la stase temporelle de l'image qui appartient doublement au régime de la peinture d'histoire et à l'acte photographique, ainsi que la poursuite d'une recherche sur le conditionnement environnemental amorcée avec l'Introscaphe. Tout compte fait, « musée de la consommation » représente l'ultime tentative d'Alleyn de s'extraire de la surdétermination d'une carrière de peintre. En excluant le bref réinvestissement du genre de l'environnement avec Le Musée d'hiver en 1978, à la fin des années 1970, il a adopté le médium pictural. Or en 1978, dans le cadre de l'exposition Tendances actuelles au Québec au Musée d'art contemporain, il a présenté une coda au moment d'intermédialité de sa Suite québécoise. La série Blue Print a donné à voir l'écho lointain des silhouettes de ses personnages de 1974, mais plutôt que de les reporter à l'huile, Alleyn les a montées sur des photocopies de bleus d'architecte, disposées contre des panneaux d'aggloméré. Contrairement à Québec 75, où Normand Thériault avait reconnu les pratiques dans leur hybridité idéologique et stylistique, Tendances actuelles au Québec a réinscrit les limites entre les champs disciplinaires.

Selon cette logique, le Musée a confié au critique René Payant la tâche de rédiger un essai dans le catalogue pour rendre compte de la production picturale locale récente<sup>18</sup>. En amont, Payant a reproché aux commissaires de l'exposition de plaquer sur les œuvres les grilles du réductionnisme des mouvements artistiques des années 1960. Il a vu, par ailleurs, une forme de résistance au poncif dans l'hétérogénéité des propositions rassemblées. À travers ces choix, le geste du peintre résonne selon lui d'une façon particulièrement politique au Québec, compte tenu du legs de la prise de parole de Paul-Émile Borduas et des automatistes. Paradoxalement, son texte fait fi de la trajectoire des artistes, où cette survalorisation du geste a souvent été écartée, voire mise en procès. Ainsi, Payant évite d'aborder la manière dont Alleyn a soulevé simultanément le problème des limites du médium et de l'identitaire. Cette réserve du critique se traduit alors par l'identification d'une fausse lacune : « Quelque chose manque à ces silhouettes bleues déposées au sol et appuyées au mur; leur dessin est impeccable, comme toujours chez Alleyn, mais elles semblent là présentées,

<sup>17</sup> \_ Edmund Alleyn, «Pour un musée de la consommation», Premières rencontres internationales d'art contemporain Montréal 1977. 03 23 03, Montréal, Médiart et Parachute, 1977, p. 137. En 1979, le texte a été publié de nouveau dans les numéros 3 et 4 (1979) de la Revue d'esthétique, p. 21-30.

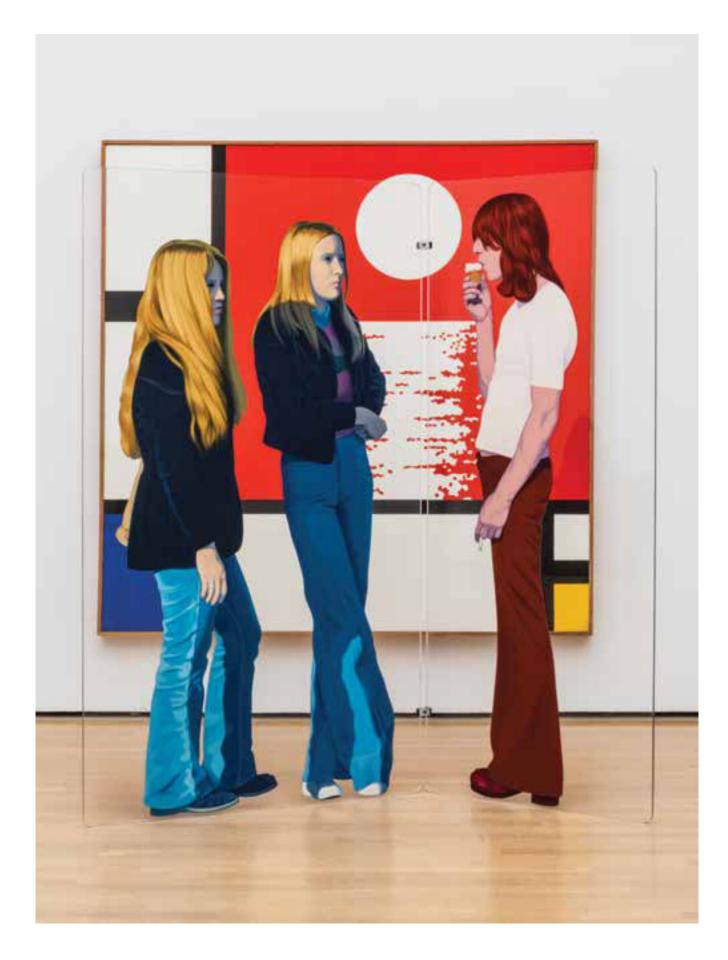
<sup>18</sup> \_ René Payant, «La peinture», dans Tendances actuelles au Québec, Montréal, Musée d'art contemporain, 1980, p. 36-39. Initialement publié sous le titre «Tendances actuelles au Québec. La peinture», Ateliers [journal du Musée d'art contemporain], vol. 7, n° 3-4 (avril-mai 1979), p. 2-4.

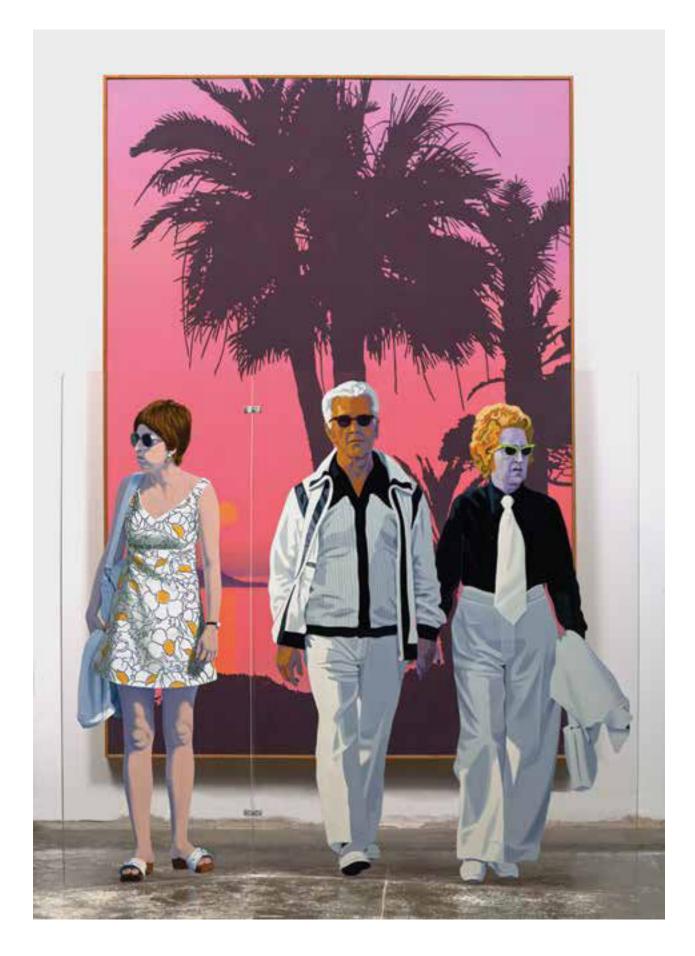
attendant d'être animées par une histoire, qui viendra sûrement comme toujours chez Alleyn<sup>19</sup>.» En revanche, lorsque l'on considère la plurivocité du parcours d'Alleyn dans les années 1970, ce manque perçu semble inscrire de nouveau le défaut de peinture et la peinture par défaut comme acte de réflexivité, plutôt que pure dépense libidinale. Interface entre les œuvres du passé et celles du futur, Blue Print se trouve à l'orée d'une période lors de laquelle Alleyn a établi plus fermement les bases de son vocabulaire. Pourtant, les vicissitudes du lieu ont subsisté au sein de l'inquiétante étrangeté des paysages de villégiature, des aphorismes d'objets, des natures mortes et des intérieurs des années 1980. C'est ainsi que pendant la retraite de son style tardif, Alleyn n'a pas tout à fait refermé la parenthèse de ses Suites québécoises et ainsi, a continué à douter de son identité dans l'assise regagnée du tableau.

Vincent Bonin est commissaire et auteur. Il vit et travaille à Montréal. En tant que commissaire, il a notamment organisé le projet *Protocoles documentaires* (1967-1975) à la galerie Leonard et Bina Ellen de Montréal en 2007 et 2008. Il a été co-commissaire de *Trafic : l'art conceptuel au Canada* (1965-1980), en circulation au Canada et en Europe entre 2010 et 2014. En 2012, avec Catherine J. Morris, il a organisé l'exposition *Materializing 'Six Years': Lucy R. Lippard and the Emergence of Conceptual Art*, au Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art du Brooklyn Museum. Plus récemment, il a conçu l'exposition *D'un discours qui ne serait pas du semblant/Actors, Networks, Theories*, présentée à Montréal à la galerie Leonard & Bina Ellen en 2014 et à Dazibao en 2015, ainsi que *Passages vers l'abstraction, Geneviève Cadieux*, au Musée d'art de Joliette, en 2015.









Québec Miami, 1973





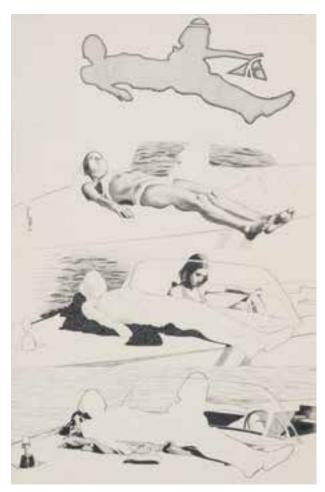
**Red Sunset**, 1973 105



106 Les Dianes, 1975



Sans titre, vers 1976











## Edmund Alleyn's Québec Suite: Painting by Default

Vincent Bonin

[1973-1979]

In a 1974 interview, Edmund Alleyn observed that in 1955 he had left Canada but that he had returned, some fifteen years later, to Québec. During his time away the people of the province had cast off the heavy yoke of the Great Darkness, and institutions founded during the Quiet Revolution had triggered a belated modernity. In addition to the creation of infrastructures and the establishment of a state apparatus, Expo 67 had temporarily infused the population with the collective myth that they could henceforth take their place in a world order and enjoy a kind of sovereignty outside Canada. By 1971, however, Montréal was no longer at a pinnacle of harmony regarding its aspirations as a metropolis. In his essay for the catalogue of the 1972 exhibition Montréal plus ou moins? plus or minus? (The Montreal Museum of Fine Arts), which bore witness to the shift from the euphoria of the 1960s to the gloom of the following decade, the curator Melvin Charney wrote: "A decent way of earning a living, dignified parks, and clean air can no longer be taken for granted. The blight which has invaded so many other cities ... has now attacked Montreal." Alleyn's rediscovery of the province coincided with a two-year period of soul-searching, during which he did no work. As for many Québécois returning after a long period in France, the relief of assuaged homesickness was quickly followed by a sense of having immigrated to the land of his birth.

Throughout the summers of 1973 and 1974, in an effort to rouse himself from his inactivity, Alleyn took photographs of passersby during regular Sunday excursions to La Ronde, the amusement park that had sprung up next to the Expo 67 site. A few years earlier he had been a habitual and dedicated observer of people on the streets of Paris, but now his *flânerie* produced concrete results—slides—and became the starting point of a new art practice. The Musée d'art contemporain had invited Alleyn to present an

exhibition of his recent work, and the show's approaching deadline galvanized him into conceiving a project based on these tentative explorations. His first plan was to make a film, but lack of an adequate budget forced him back to painting. From among the two hundred or so slides he had accumulated, Alleyn selected a few groups of people and, after having sketched them full-length, made life-size portraits of them on panels of transparent Plexiglas. His intention was to complete around fifty figures, but the looming museum deadline meant there were ultimately fewer. If we look back at the original slides, we see that they generally capture a moment of mild boredom when visitors to La Ronde, casting around for the next "attraction," are blithely unconscious that they are being observed and, moreover, photographed. The transposition of the photographic content to the medium of painting had the effect of attenuating the violent non-consensuality of the shot. To reinforce this, Alleyn employed flat fields of colour that eliminated much of the detail. The patterns on some of the figures' clothes harmonize with these solid-colour areas, easing their integration into the background. The faces are highly simplified, or in some cases rendered monochromatically, so that any recognizable individual traits are subsumed into one or other of the "types" for which Alleyn was aiming.

Although it was executed in the studio, Alleyn described the venture as an "ironization of painting in relation to film." Without making direct use of the slides, he continued to compare the project to a minor form of cinema: the filmstrip. Like his own return to painting, the projection of a spool of sequential still images accompanied by a synchronized sound track was often used in cases where there were insufficient funds to produce a real documentary. Alleyn's series, titled *Une belle fin de journée* (A Lovely Evening), can also be linked to the environmental

<sup>1</sup>\_ See Claude Gosselin, "Edmund Alleyn revient," Le Devoir, October 19, 1974, p. 17.

<sup>2</sup> \_ Melvin Charney, "Montreal ... more or less," in Montréal plus ou moins? plus or minus? (Montréal: The Montreal Museum of Fine Arts, 1972), p. 16.

<sup>3</sup> \_ Gosselin, "Edmund Alleyn revient," p. 17

<sup>4</sup> \_ For a look at the history of the filmstrip, see Pierre Guibbert, "Le 'film fixe,' vecteur d'une pédagogie impure," *Tréma* 2 (1992), [online] accessed September 15, 2015: http://trema.revues.org/2414.

dimension of his 1970 work *Introscaphe*. During the 1960s, the McLuhanesque concept of "environment" had been materialized in complete or partial transformations of architectural spaces that allowed spectators to undergo an immersive audiovisual experience. In Québec, the Fusion des Arts group and Maurice Demers executed a number of such "total" artworks, often integrating a pedagogical function that prompted participants to reappropriate the use of technology and the media. 5 Some of these projects were intended to be liberating, while others increased the participants' sense of alienation by bombarding them with "negative" stimuli designed to enhance their awareness of political issues outside the scope of the exhibition. In an article published in 1970 in the French magazine Opus International, Alleyn described the aim of Introscaphe, which belongs to the second category of environments, in precise terms:

Formal methods: these are rooted in stimulation of the participant's receptivity. Unlike a painting, into which we can only penetrate if equipped with certain cultural notions, with *Introscaphe* we become physically part of the object before receiving the message. This reversal relieves the visitor of a cultural obligation, the need to be in state of readiness.<sup>6</sup>

With Une belle fin de journée, in which Alleyn was venturing to simultaneously transcend and re-exploit the painting's two-dimensionality, the reversal is reversed: the figure frozen by the camera and portrayed as a sociological type seems to take the place of the subject confined inside the cabin of *Introscaphe*. In conceiving this second environment, Alleyn was aligning himself in several ways with Michelangelo Pistoletto and Michael Snow's rethinking of the relation of figurative painting to the wall. In the early 1960s, Pistoletto had mounted photographic images of various figures-first single figures in black and white, later groups in colour—onto mirrored surfaces, so that spectators saw themselves reflected in a kind of double of their experience. This strategy also conjured the political imaginary of the street within the space of an exhibition gallery, while theatricalizing the phenomenological reductionism of minimalism. Michael Snow installed his Walking Woman cutouts in museums and galleries, but also in public urban spaces. Adopting a similar formal ethos, Alleyn attempted to create a loop linking a number of sites—La Ronde, the Musée d'art contemporain and the other venues where the exhibition was shown?—but also the pictured passersby and the exhibition's visitors. In the space allotted to him at the Musée, he arranged the painted figures three or four feet from the walls, on which he had hung images of sunsets and abstract paintings (creating a kind of exhibition-within-an-exhibition). The negative space of the setting replaced the views of La Ronde that had formed the background of the original slides, resulting in brand-new "attractions."

This replacing of a first (indexical) site by a second (fictional) one is plain to see in the group called Québec Miami: it brings together an elderly couple dressed predominantly in white, a younger woman and a mother with a child, set against a backdrop of the palm trees ubiquitous in the American city that lures so many Quebecers during the winter months. In Massawippi, the members of a family and two men dressed in blue blend with the saturated colours of foliage through which glows the light of a setting sun. By inserting a sunset into a replica of Mondrian's Composition with Red, Blue and Yellow, 1930, Mondrian au coucher cites-while ridiculing-the starting point of the neo-plasticism that dominated the Québec art scene at the time. In a series of notes he wrote for the Journal du Musée d'art contemporain, Alleyn once again evoked spatiotemporal dislocations and assigned another narrative function to these decorative additions:

A science fiction story I read years ago. About a strange farm that grew memory windows. Installed facing either the sea or the forest, these large opaque panels would absorb the daily spectacle of changing nature. For months, entire seasons. Once they were fully mature, the panels were put up for sale, and the fortunate new owner of one, who lived on an ugly, crowded city street, set up his bona fide panoramic window, which for months on end filled his living room with beautiful images of magnificent sunrises and sunsets, re-creating day after day the spectacle absorbed during its lengthy period of cultivation on the farm.<sup>8</sup>

<sup>5</sup> \_ On the proliferation of this kind of environment in Québec during the 1960s, see Francine Couture, "Art et Technologie: repenser l'art et la culture," in Les arts visuels au Québec dans les années soixante. La reconnaissance de la modernité (Montréal: VLB éditeur, 1993), pp. 172-226.

<sup>6</sup> \_ Edmund Alleyn, "L'Introscaphe," Opus International 21 (December 1970), p. 38.

<sup>7</sup> \_ The exhibition was organized by the Musée d'art contemporain, but it was presented first at the Musée du Québec, in Québec City, before travelling across Canada.

<sup>8</sup> \_ Edmund Alleyn, "Autour d'une exposition," Ateliers : Musée d'art contemporain 3, 5 (September 8 - November 10, 1974), p. 7.









Edmund Alleyn. Drawing after a slide for the group "Massawippi" from *Québec Suite #2,* 1974, conté crayon on paper, about 1973-1974 Photo: Clémence Mailly

Installation shot of *Deux hommes en bleu* from the group "Massawippi" during the exhibition *Edmund Alleyn. Une belle fin de journée*, Musée du Québec, September 12 – October 7, 1974.





Edmund Alleyn, *Vigile*, 1975, acrylic and oil on Plexiglas. Work shown in the exhibition *Québec 75*, Musée d'art contemporain, Montréal, 1975. Photo: Yvan Boulerice Fonds Yvan Boulerice, Archives and Media Centre of the MACM

Cover of the catalogue of the exhibition *Edmund Alleyn. Une belle fin de journée*, Montréal, Musée d'art contemporain, 1974





In his reference to this science-fictional episode, Alleyn seems to be confirming painting's transformational breaching of the prescribed limits of its intelligibility as a medium. Aside from its filmic resonances, the process of accumulating landscapes can be compared to the translations enacted by the artist on his source material-the slides-in order to assign it a different value. What is significant here is the tension between the allegorical narrative and the specificity of an ethnographic content that Alleyn used figurative painting to capture. This ambivalent "return" to his original skill sets (drawing and painting) coincided with his assimilation of the debate on Québec identity. All that can be seen on the back of the Plexiglas panels is the dark silhouettes of the primer that underlies the figures on the front, along with the (once again) ironical indication that the product has been "made in Québec." During the 1960s, a number of Québécois authors asserted their right to write in joual, the language of the proletariat, rather than standard French. Far from striving for the neutrality of the stenographic record, they attempted to transpose orality into literary form. Moreover, this collective attempt to represent the spoken word, diverging wildly from recognized vocabulary, took radically different forms depending on the author and became emblematic of the general ambiguity with which the nationalist "message" was transmitted.9 The analogy between the transcription of spoken language and Allevn's depiction of bodies was invoked in the exhibition catalogue, where the artist interspersed images documenting his figure groups with a poem by Raôul Duguay entitled "Si soleil en Toulmond," which is written in a form of reinvented phonetic French whose meaning must be deciphered rather as one might decode the idioms of a passage from James Joyce. An English insert indicated the impossibility of translating or even decoding the meaning of this literary addendum for non-francophone readers. The Musée d'art contemporain's director of exhibitions, Alain Parent, nevertheless attempted to clarify the poem's images of identity, "difficult to explain in rational terms," by invoking the notion of "Solidaritude" invented by the singer Robert Charlebois. 10

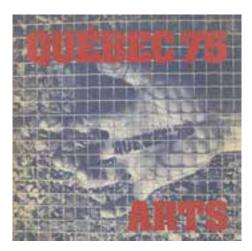
Une belle fin de journée bears traces of a number of the trends and styles that shaped the 1960s (Pop, new narrative figuration, hyperrealism, immersive environments) and suggests a deferred critical reception of that decade interjected into the one that followed. This is hardly the place to give an account of Québec's assimilation of American and British Pop Art,11 but if we are to grasp the scope of the cultural transfers effected by Alleyn, it is worth looking at some of the characteristics of *Ti-Pop*, one of the many small-scale regional hybridizations of the international movement. Emerging in the wake of the socialist magazine Parti pris, published from 1963 to 1968 by André Major, Paul Chamberland, Pierre Maheu, Jean-Marc Piotte and André Brochu, Ti-Pop was a clashing mix of American consumer products, linguistic paucity and symbols of the obscurantism that reigned during the Great Darkness. Trawling through the wretchedness of many people's everyday lives as a way of representing the subjugation of Québec's working classes, the members of the group did not ground their approach in any particular art

<sup>9</sup> \_ For more on the investment of orality with political significance by Québécois, see Jean-Philippe Warren, "Un maudit beau joual," Liberté 51, 4 (2010), pp. 94-101; and Sean Mills, The Empire Within: Postcolonial Thought and Political Activism in Sixties Montreal (Kingston, Ontario: McGill-Queen's University Press, 2010).

<sup>10</sup> \_\_ Alain Parent, "Introduction," Edmund Alleyn. Une belle fin de journée (Montréal: Musée d'art contemporain, Ministère des affaires culturelles, 1974), insert.

II \_ For in-depth analyses of the reception and practice of Pop Art in Québec, see Serge Allaire, "Pop Art, Montréal, P.Q.," in Les arts visuels au Québec dans les années soixante, vol. 2, L'éclatement du modernisme, ed. Francine Couture (Montréal: VLB, 1997), pp. 193-195; and Jean-François Côté, "Andy Warhol at Expo 67," in Expo 67: Not Just a Souvenir, ed. Rhona Richman Kenneally and Johanne Sloan (Toronto: University of Toronto Press, 2010), pp. 143-162.

form or medium. Although one aspect of their project involved a revaluing of material culture and folklore, language, especially *joual*, played just as large a role as iconography. By simultaneously glorifying and parodying the particularism associated with identity, Alleyn was aligning himself quite closely with the ambivalent discourse of *Ti-Pop*. In an interview he gave during the research phase of the exhibition *Québec 75*, he spoke of a kinship between his work and the spirit of vulgarity (he uses the word *quétaine*) that pervaded this movement, which distanced itself from a widespread impulse during the 1960s to assign art an emancipating mission.<sup>12</sup>



According to the utopian view of the historian and critic Yves Robillard, for example, the role of a young artist in a nationalized "technician society" would be that of a kind of facilitator, encouraging the participation of each individual in a "shared sensoriality."<sup>13</sup> Alleyn talked of *Une belle fin de journée* as though it were a celebration of québécitude-Québecness-but in many ways, his vision of the cultural markers that the series may have projected remained ironic. This distance is reflected in the equivocation of the approach he employs: his groups of people represent virtually everyone, without distinction. Yet this metaphor of the "general public" could be inverted to become a metonym for the exclusionary mechanism operated by an art museum in its segregation of a portion of the population that likely seldom visited it (habitués of La Ronde). So even though he was defending a certain form of populism, Alleyn

refused to assume the function of democratic facilitator defined by Robillard, thereby maintaining his work within a sphere of relative autonomy. This undecidability between solitary withdrawal and collective action—or social heteronomy—is not limited to Alleyn's unwillingness to adopt a clear stance. The ambivalence of his stated intentions also reflects a reluctance to join the struggles being waged by other actors on the Montréal art scene when they succeeded in earning symbolic capital from their strategic position within the avant-garde discourse.

During the early 1970s, a handful of artists and critics associated with the artist-run centre Véhicule Art Inc. briefly rekindled the experimentation and intermedia discourse, sensing that it was losing steam. Without becoming depoliticized, the institution attempted to disengage itself from the prevailing linguistic divide by advocating a principle of neutrality. Although Alleyn was on good terms with the members of Véhicule, he did not share their interests (notably the revival of procedural formalism and various conceptual approaches "imported" from the U.S.).<sup>14</sup> In 1974, Normand Thériault, then director of the Institut d'art contemporain de Montréal, familiarized himself with these new approaches with a view to organizing an exhibition at the Musée d'art contemporain that would offer a survey of all the ideological positions defended by Montréal artists' groups since 1970. For the show, Thériault defused the identity-related notion of québécitude by taking account only of the participants' place of residence.15 In an interview with Chantal Pontbriand and France Morin published in 1975 in the first issue of *Parachute*, Thériault spoke of the choice to place Alleyn's workalready the subject of a major exhibition the year before-at the heart of this event and to offer him the opportunity to define his own contemporaneity: "There are perhaps safer bets in the exhibition. But even with an artist like Alleyn, we're not judging his career; we didn't select him because he was painting in 1962, we selected him for what he did in 1974."16 Adding a major chapter to his Suite québécoise, Alleyn exhibited two new groups. One of them, entitled L'Heure fixe, consists of sixteen figures gathered around a sunset painted on a long, unstretched canvas whose upper edge is attached to the wall and whose lower section runs across the floor. The scene is lit

<sup>12</sup> \_\_ "Edmund Alleyn," "Québec 75" exhibition file, Montréal, Musée d'art contemporain, 007891. The interview on which these notes are based was conducted on March 24, 1975.

<sup>13</sup> \_\_ In 1973, Robillard and the team behind the magazine Médiart assembled a corpus of documents related to the emergence of different artists' groups since 1962. See Québec underground: 10 ans d'art marginal au Québec 1962-1972 (2 vols.), ed. Yves Robillard (Montréal: Médiart, Groupe de recherche en administration de l'art de l'Université du Québec à Montréal, 1973).

<sup>14</sup> \_ "Edmund Alleyn," "Québec 75" exhibition file.

<sup>15</sup> \_ Québec 75/Arts, ed. Normand Thériault and Claude De Guise (Montréal: Institut d'art contemporain de Montréal, 1975).

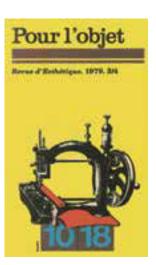
<sup>16</sup> \_ France Morin and Chantal Pontbriand, "Québec 75 : une stratégie (entretien avec Normand Thériault)," Parachute 1 (1975), pp. 4-7.

by a spotlight, and the figures—perceived by visitors as silhouettes—seem almost like watchers assembled at a death (of painting?). Unlike *Une belle fin de journée*, which had been exhibited on its own the year before, the two new groups (which included a self-portrait of the artist) were surrounded by the works of the other artists included in *Québec 75*. So in the context of this group show, the silent population that Alleyn's figures comprise "cohabited" with the artistic propositions of the members of the various communities of elective affinities that Thériault had brought together, most of whose practices were worlds away from narrative figuration.

In 1977, Thériault and Chantal Pontbriand co-organized the Premières rencontres internationales d'art contemporain de Montréal, under the title 03 23 03. The resulting publication included contributions from close to three hundred artists who had responded to the organizers' invitation to conceive a utopian project and present it in written and/or visual form. Alleyn's text described the imagined work, the "musée de la consommation":

The idea is basically to "freeze" a shopping mall in full operation and to preserve it down to the smallest detail, but also to deprive it of its original purpose: SELLING.<sup>17</sup>

03 23 03



Cover of the publication produced following the *Premières* rencontres internationales d'art contemporain Montréal 1977. 03 23 03, Montréal, Médiart and Parachute, 1977

Cover of Revue d'esthétique, nos. 3 and 4, 1979

This statement seems like a retrospective description of the aesthetic program driving all Alleyn's works of the 1970s. It encompasses once again the temporal stasis of an image that belongs both to the realm of history painting and to the photographic act, together with a continued exploration of the environmental conditioning that had been initiated with Introscaphe. In fact, the "musée de la consommation" represents Alleyn's ultimate attempt to extricate himself from the overdetermination of a career as a painter: aside from a brief return to the environmental form in 1978, with Le Musée d'hiver, by the end of the 1970s he had definitively adopted the painting medium. In 1978, however, on the occasion of the exhibition Tendances actuelles au Québec at the Musée d'art contemporain, he presented a kind of coda to the intermediality of his Suite québécoise. The Blue Print series conjured a distant echo of the silhouettes of his figures from 1974, but rather than transferring them to oil, Alleyn mounted them on photocopies of architectural blueprints backed by panels of pressed wood. In contrast to Québec 75, where Normand Thériault had acknowledged the ideological and stylistic hybridity of the various practices represented, Tendances actuelles au *Québec* re-established the boundaries between the different art disciplines.

The Musée accordingly invited the critic René Payant to write the catalogue essay devoted to recent painting produced in the province.<sup>18</sup> Right at the outset, Payant reproached the exhibition's curators for having categorized the works using the reductionist analytical framework of the art movements of the 1960s. He had discerned, he wrote, a form of resistance to convention in the heterogeneity of the assembled works. In his discussion of the practices selected, he maintained that the gestural act of painting has a particular political resonance in Québec, given the vociferous legacy of Paul-Émile Borduas and the Automatistes. Paradoxically, however, his essay ignored the paths taken by the artists' practices, which often avoided-or even challenged-the overvaluing of the painterly gesture. Payant therefore failed to recognize how Alleyn had simultaneously extended the limits of the medium and raised the question of identity. This led the critic to identify a non-existent lack: "There is something missing from these blue silhouettes placed on the floor or leaning against the walls; they are impeccably drawn, as always with Alleyn, but they seem here to be simply

<sup>17</sup> \_ Edmund Alleyn, "Pour un musée de la consommation," in Premières rencontres internationales d'art contemporain Montréal 1977. 03 23 03 (Montréal: Médiart and Parachute, 1977), p. 137. The text was republished in 1979 in nos. 3 and 4 of Revue d'esthétique, pp. 21-30.

<sup>18</sup> \_ René Payant, "La peinture," in *Tendances actuelles au Québec* (Montréal: Musée d'art contemporain, 1980), pp. 36-39. Originally published under the title "Tendances actuelles au Québec. La peinture," *Ateliers* [newsletter of the Musée d'art contemporain] 7, 3-4 (April-May 1979), pp. 2-4.

introduced, having yet to be brought to life by a story, which will undoubtedly come, as always with Alleyn."19 Nevertheless, when we consider the plurivocity of Alleyn's practice during the 1970s, this perceived lack seems to hint once again at painting-the faultiness of painting and painting by default—as an act of reflexivity rather than pure libidinal expenditure. As an interface between works of the past and works to come, Blue Print marked the start of a period when Alleyn would establish the foundations of his vocabulary as a painter with increasing assurance. Yet the vicissitudes of place persisted in the disquieting strangeness of the holiday landscapes, aphoristic objects, still lifes and interiors of the 1980s. And even in the retreat of his late style, Alleyn did not quite turn his back on his Suite québécoise, but continued to question his own identity within the reclaimed stronghold of the painting.

(Translated by Judith Terry)

As curator, he organized *Documentary Protocols* (1967–1975), presented at the Leonard & Bina Ellen Art Gallery, Montréal, in 2007 and 2008. He also co-curated the exhibition *Traffic: Conceptual Art in Canada* (1965–1980), which toured Canada and Europe from 2010 to 2014. In 2012, in collaboration with Catherine J. Morris, he organized the exhibition *Materializing "Six Years": Lucy R. Lippard and the Emergence of Conceptual Art*, at the Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art at the Brooklyn Museum. More recently, he curated *D'un discours qui ne serait pas du semblant/Actors*, *Networks*, *Theories*, presented at the Leonard & Bina Ellen Art Gallery (2014) and Dazibao (2015), in

Montréal, and Geneviève Cadieux: Passages to Abstraction, held at the

Musée d'art de Joliette (2015).

Writer and curator Vincent Bonin lives and works in Montréal.







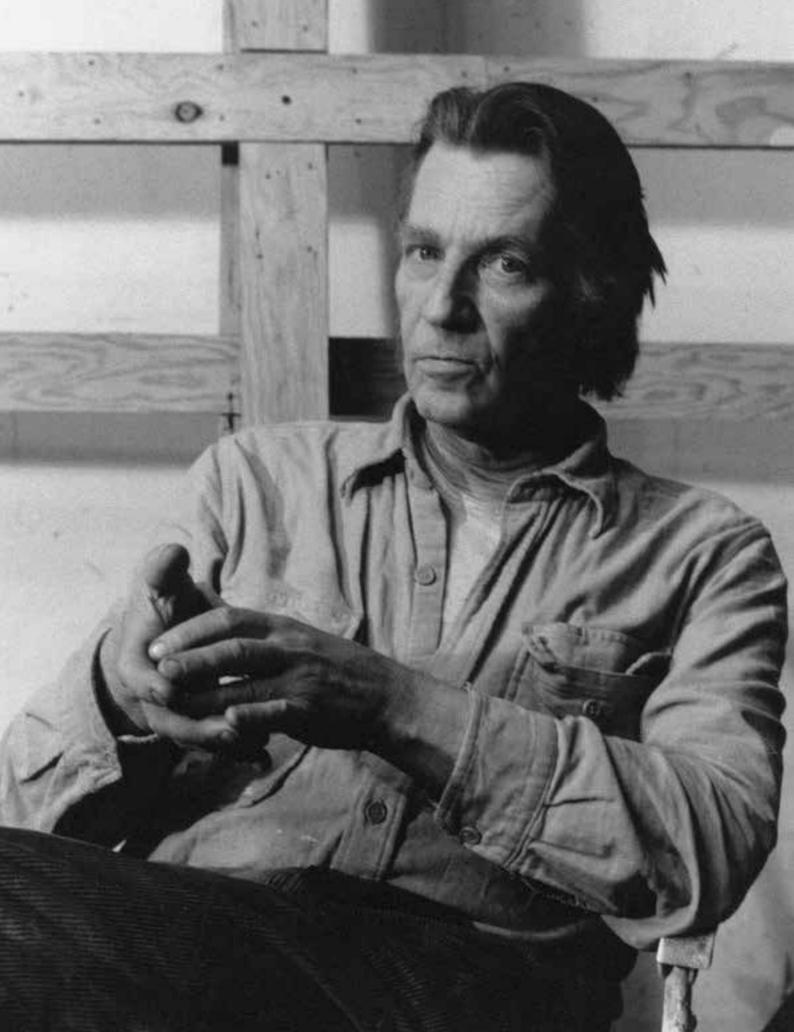












## Nul homme n'est une île

Mark Lanctôt

Après la remise en question initiale de l'édifice moderniste au cours des années 1960, notamment par le biais du Pop Art et de toutes ses variantes, et de la «dématérialisation» de l'œuvre d'art conceptuelle campée dans la décennie suivante, le tournant des années 1980 marque une nouvelle étape dans l'avènement du post-modernisme. Au-delà des éclatements stylistiques que représentent ces moments, le post-modernisme des années 1980 se manifeste entre autres par ce que Gilles Lipovetsky baptise «la décontraction de l'espace artistique<sup>2</sup>» et l'écroulement de la valorisation de l'action collective au profit d'une vision plus individualiste. Le post-modernisme a forcément redéfini les relations sociales, mais aussi les enjeux esthétiques, au point où l'impact de son avènement sur les rapports de pouvoir entre individus, collectivité et autorité est majeur. Au Québec au milieu des années 1980, deux artistes interpellent leur époque et ses enjeux de façon séparée, pour ne pas dire indépendante, mais liée, ne serait-ce que de manière circonstancielle.

Le Déclin de l'empire américain, 1986, de Denys Arcand dresse le portrait d'une génération qui critique son passé récent et qui est aux prises avec un certain repli sur soi — qui s'exprime, entre autres, par la recherche constante de nouvelles aventures sexuelles. L'action se situe en grande partie dans une maison de campagne au bord d'un lac, dans la région des Cantons de l'Est (Estrie), entre Montréal et la frontière américaine.

En 1977, Edmund Alleyn fait l'acquisition d'un chalet au bord du lac Memphrémagog, dans ces

mêmes Cantons de l'Est. Un endroit qui servira à la fois à la villégiature et au travail. Il y passe de bons moments avec sa famille et ses amis et y puisera son inspiration pour une suite d'œuvres exécutées entre 1983 et 1990 – dont une sélection conséquente a été rassemblée pour l'exposition Indigo présentée à Montréal, à la Galerie d'art Lavalin et à la Maison de la culture Côte-des-Neiges, au printemps 1990, et à New York au 49<sup>e</sup> Parallèle à l'automne de la même année. Les œuvres de cette série (huiles sur toile de grand format et gouaches sur carton aux dimensions plus modestes) présentent, se détachant de fonds toujours noirs, des éléments tirés de scènes de loisirs et d'oisiveté : une chaise transat sur un quai (Lieux, 1989), un bateau à moteur sans passager (L'Invitation au voyage, 1989-1990), un court de tennis sans joueurs (Edge of Silence, 1988), des reflets de lumière sur l'eau tranquille d'un lac (Skin, 1985), les coussins d'un sofa vus de haut et qui semblent baigner dans la lumière bleutée d'une télévision (Twilight Zone, 1989). Ces œuvres, souvent décrites comme étant soit des « occasions deuils<sup>3</sup>» ou «souvenirs-écrans<sup>4</sup>» prennent un autre sens à la lecture d'une note de l'artiste rédigée en novembre 1989: «Représenter des fragments d'un paysage mental où des images condensent un vécu réel ou imaginaire et servent de repères le long d'un parcours obsessionnel-existentiel. [...] Représenter les choses de façon à indiquer pourquoi elles sont représentées<sup>5</sup>.» Ainsi, en apposant un certain lyrisme à l'imagerie intimiste choisie, l'artiste chercherait à aller au-delà de l'image, et ce, tout en valorisant la subjectivité qu'il déploie en cours de processus.

<sup>1</sup>\_ Ce titre est tiré de la « XVII. Meditation » des Devotions Upon Emergent Occasions Together with Death's Duel, de John Donne (1572-1631), Projet Gutenberg, http://www.gutenberg.org/files/23772/h/23772-h/23772-h.htm, p. 108. [Page consultée le 14 mars 2016.]

<sup>2</sup> \_ «Le post-modernisme n'a pour objet ni la destruction des formes modernes ni la résurgence du passé, mais la coexistence pacifique des styles, la décrispation de l'opposition tradition-modernité, le desserrement de l'antinomie local-international, la déstabilisation des engagements rigides pour la figuration et l'abstraction, bref la décontraction de l'espace artistique parallèlement à une société où les idéologies dures ne prennent plus, où les institutions marchent à l'option et à la participation, où les rôles et identités se brouillent, où l'individu est flottant et tolérant... Le post-modernisme est l'enregistrement et la manifestation du procès de personnalisation qui, incompatible avec toutes les formes d'exclusion et de dirigisme, substitue le libre choix à l'autorité des contraintes prétracées, le cocktail fantaisiste à la raideur de la "juste ligne".» Gilles Lipovetsky, «Modernisme et post-modernisme», dans L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain, Paris, Gallimard, coll. «Les Essais», CCXXV, 1983, p. 137.

<sup>3</sup> \_ «Ce qui est l'occasion de deuils touchant aussi bien le hors-soi que le soi, surtout peut-être celui de l'obsédante poursuite de la certitude et du sens.» Pierre Migneault, «Edmund Alleyn : l'art du désarroi», Spirale, n° 187, 2002, p. 27.

<sup>4</sup> \_ Au sujet de l'œuvre Images en voie d'extinction, 1988-1990, Gaston Saint-Pierre écrit : « Marquées par l'absence, ces figures obsédantes agissent comme des "souvenirs-écrans"; leur contenu manifeste cache ou refoule, pour parler comme Freud, un fantasme inconscient qui, sans jamais cesser de nous hanter, refuse pourtant de se révéler. » Gaston Saint-Pierre, Edmund Alleyn. Les horizons d'attente, 1955-1995, Joliette, Musée d'art de Joliette, 1996, p. 27.

<sup>5</sup> \_ Edmund Alleyn, in Écrits et témoignages de 24 peintres, M[ario] M[erola] (dir.), Montréal, Fini/infini, 1994, n. p.







Edmund Alleyn, Towards Amnesia, 1988

S'il est clair que les recours diffèrent, on ne peut s'empêcher de se demander si les objectifs respectifs des créateurs de ces œuvres ne sont pas les mêmes. Surtout en constatant l'écart entre celles-ci, des années 1980, et leurs travaux précédents qui semblent parallèles dans la manière dont ils portent leurs regards respectifs sur la société québécoise. En effet, on constate le passage d'une perspective déterministe, où l'individu est complètement assujetti aux aléas des pouvoirs politiques et médiatiques, à un sentiment plutôt d'abandon ou de décontraction, où l'individu serait laissé à lui-même.

Plus jeune qu'Alleyn, certes, Arcand est quand même un cinéaste chevronné en 1986, au moment où il complète Le Déclin, un film qu'il dit avoir écrit à partir des conversations qu'il avait avec ses amis en fin de soirée quand, l'alcool aidant, le sexe devient le sujet de prédilection<sup>6</sup>. Au-delà de l'étalement public des mœurs de ses pairs de la classe intellectuelle de l'époque, le film transmet un sentiment de désenchantement et d'impuissance généralisé. Les personnages, ne croyant plus aux idéologies qu'ils ont défendues au cours des décennies précédentes, prennent refuge dans un hédonisme soi-disant sans conséquences7. La tension dramatique du film repose en partie sur le contraste entre la froideur de l'auto-analyse des protagonistes, le quasi-nihilisme du concept historico-philosophique en jeu, et la prise de conscience des impacts psychologiques et interpersonnels de leurs styles de vie ainsi que de la situation de déclin civilisationnel.

Avant Le Déclin, au cours des années 1970, Arcand s'était dédié à nombre de films documentaires et de fiction où étaient traités les enjeux qui touchent les classes populaires du Québec. À travers ces chroniques des gens ordinaires aux prises avec des structures de pouvoir devant lesquelles ils se trouvent impuissants, le cinéma d'Arcand semble résolu à une forme de pessimisme par rapport aux idéaux émancipatoires des années 1960 — surtout au Québec. Cette position commence à se cristalliser dans le documentaire Le Confort et l'indifférence, 1981, mais c'est réellement avec Le Déclin que la question semble résolue et que l'intérêt que le cinéaste porte à explorer le repli sur soi vient en définitive supplanter les enjeux collectifs comme sujet<sup>8</sup>.

Cette question des rapports entre l'individu et la collectivité est au cœur de l'ensemble du travail d'Edmund Alleyn et prendra donc une nouvelle tournure à partir des années 1980. Par exemple, dès le début de sa carrière, Alleyn exprime un certain scepticisme à l'égard de l'automatisme en tant que mouvement hégémonique de l'avant-garde artistique québécoise et envoie un «faux» tableau automatiste à Paul-Émile Borduas en vue de son inclusion dans l'exposition La matière chante<sup>9</sup>. Plus tard, avec les tableaux réalisés en amont et en aval de l'Introscaphe, il pointera le contrôle déshumanisant exercé par les médias de masse. Et finalement, les œuvres de la Suite québécoise seront réalisées à partir de photos d'individus anonymes, isolés des foules dans lesquelles ils se trouvent

<sup>6</sup> \_ Denys Arcand : Du déclin de l'empire américain. Archives de Radio-Canada. Société Radio-Canada. Dernière mise à jour : 28 octobre 2008. http://archives.radio-canada.ca/arts\_culture/cinema/clips/15619/ [Page consultée le 14 février 2016.]

<sup>7</sup>\_ Seule la scène où l'on voit Claude (Yves Jacques) uriner du sang semble faire allusion aux maladies transmises sexuellement, tout en évitant la question du SIDA – question centrale de la sexualité des années 1980.

<sup>8</sup> \_ Jésus de Montréal, 1989, vient peut-être donner une autre tonalité aux relations entre individu et collectivité. Le dénouement de l'intrigue met en scène un récit parallèle à l'Évangile où le sacrifice de l'un mène au salut de plusieurs.

<sup>9</sup>\_ Sa soumission, un tableau intitulé Ça arrive dans les meilleures familles nº 1 s'avère être une supercherie qu'Alleyn avouera publiquement ce qui déclenche une vive polémique entre Claude Gauvreau et Claude Picher. Voir Marie-Ève Beaupré, «La matière chante : fausses notes», esse arts + opinions, Montréal, nº 60 (Printemps / été 2007), p. 28-29.









Denys Arcand, *Le Déclin de l'empire américain*, 1986 (arrêts sur image) Avec l'aimable permission des Films Séville

— seuls, mais entourés de leurs semblables. Cette manière de voir les choses évolue au cours des années 1980. Comme le dira l'artiste lui-même au sujet de la série *Indigo*: «[Avant,] je peignais à partir d'une interrogation sur la société et son fonctionnement. Aujourd'hui, il s'agit d'un retour à l'individu, à l'individu secret; d'où une iconographie sans repère temporel précis et des espaces qui favorisent l'intériorisation<sup>10</sup>.»

En effet, il serait exagéré de ne voir dans Le Déclin qu'une articulation filmique des enjeux auxquels Alleyn s'intéresse et vice versa. Surtout qu'Alleyn demeure un artiste qui, au fil du temps, s'inspirera de la littérature et donnera à voir, dans la série Indigo, des scènes évocatrices, aux bords de l'abstraction, baignées d'une lumière froide et monochrome et qui tentent d'aller, pour ainsi dire, «au-delà de l'image»11. Arcand, quant à lui, articule dans son film certaines théories de l'histoire qu'il appliquera aux mœurs de la bourgeoisie intellectuelle québécoise, assumant ainsi un style plus direct qu'abstrait12. Il est intéressant de noter qu'un des passages les plus lyriques du Déclin est celui où les théories de l'histoire qui sont aux sources du film sont le plus explicitement présentées: le groupe d'amis est réuni dans le salon de la maison de campagne et ils écoutent l'enregistrement d'une interview accordée par le personnage Dominique Saint-Arnaud (interprétée par Dominique Michel) où elle énumère les symptômes du déclin des civilisations; les paroles de Dominique nous sont d'abord présentées sur une séquence de plans fixes du paysage montagneux à la brunante, baigné dans une lumière bleutée qui rappelle certains tableaux d'Alleyn de la série Indigo, surtout Towards Amnesia, 1988.

Les propos d'Alleyn cités précédemment laissent entendre que ce tournant n'est pas autant une renonciation au travail passé, mais plutôt un engagement dans une voie qui permettra à l'artiste de mettre en images certains thèmes qui l'ont toujours préoccupé, en adoptant toutefois un style où l'allusion viendrait déloger, de façon définitive, l'illustration. L'apport de la littérature mentionné brièvement plus haut prend ici tout son sens. C'est comme si Alleyn avait

<sup>10</sup> \_ Propos d'Edmund Alleyn cités par Diane Régimbald et Alain Petel, «Edmund Alleyn ou l'insistance du regard», Parallèle, Montréal, avril 1990, p. 3.

<sup>11</sup> \_ Parmi les auteurs dont Alleyn cite l'influence dans nombre de déclarations et d'interviews, on compte Marguerite Duras, Malcolm Lowry, Fernando Pessoa, Marguerite Yourcenar et Virginia Woolf.

<sup>12</sup> \_ Dans un entretien paru peu après la sortie du film, Arcand parle de l'influence qu'ont eue sur lui, entre autres, les idées de l'historien Maurice Séguin en ce qui concerne le projet d'indépendance du Québec : «Je ne suis pas un historien et je n'ai pas de pensée historique originale. Je suis tributaire de ma formation, elle m'a marqué, et jusqu'à preuve du contraire, j'y souscris. Il me semble que le propre de notre histoire, c'est d'être en marge de l'Empire américain. Ce n'est pas pour rien que dans Le Déclin, les personnages sont sur une terrasse, un verre à la main, non loin de la frontière et regardent ce qui se passe de l'autre côté sans se sentir trop touchés, à tort ou à raison. À la limite on pourrait dire qu'il n'y a pas de mouvement historique qui nous touche directement. Nous sommes d'éternels marginaux qui subissons de très loin les contrecoups étouffés des bouleversements mondiaux. C'est d'ailleurs une caractéristique particulière du Québec que j'ai commencé à développer dans Le Confort et l'indifférence. Rien ne nous arrive. J'ai l'impression que peu de collectivités ont été si peu touchées par les grands événements de l'histoire que la nôtre.» «Conversation autour d'un plaisir solitaire», Copie Zéro, nºº 34-35 (déc. 1987-mars 1988), p. 5. [Propos recueillis par Pierre Jutras, Réal La Rochelle et Pierre Véronneau, revus par Denys Arcand.





Edmund Alleyn, Tout est bien qui finit mal, 1999

Edmund Alleyn, Anatomie d'un soupir, 1999

tenté dans ses œuvres de ramener à une image toute la densité narrative et la profondeur psychologique d'un roman (moderniste). Si, comme l'a constaté Helen Molesworth, les années 1980 sont une décennie qui a vu naître des œuvres profondément préoccupées par les images qui déferlent dans les mass-médias et le rôle du « monde-image¹³ », nous savons que cette méfiance des pouvoirs de l'image médiatique et de la technologie qui la transmet était déjà bien ancrée dans les préoccupations d'Alleyn depuis au moins la fin des années 1960. On pourrait croire que, se sentant en terrain connu, l'artiste a choisi de contribuer à une autre tendance forte au tournant des années 1980, en adoptant une imagerie plus allusive et narrative.

Le développement d'une approche qui assume différemment la notion de subjectivité est en lien avec l'intérêt d'Alleyn pour les tensions entre individu et collectivité. On pourrait d'ailleurs lui attribuer en partie la succession de ruptures stylistiques au cours de sa carrière. Comme si, afin de ne pas être sur-identifié à une école de pensée particulière, Alleyn changeait son approche et repartait sur une nouvelle lancée.

Il est intéressant de noter qu'en 1979, à l'Université d'Ottawa – où Alleyn enseignait depuis 1972 –, Alan Sondheim occupait un poste de professeur à temps partiel14. Deux ans plus tôt, celui-ci avait publié, à titre d'éditeur, Individuals: Post-Movement Art in America<sup>15</sup>. Dans son introduction, Sondheim ne met pas uniquement l'accent sur le caractère personnel, individuel des pratiques recensées, mais aussi sur le rôle que joue une certaine forme de narrativité et d'auto-fiction dans leur déploiement : « Dans des œuvres telles celles d'Anderson et de Kitchel, des parties d'histoires intimes sont rendues publiques et généralisées de manière à prouver qu'elles sont utiles et émouvantes pour le spectateur. Le résultat n'est cependant pas une autobiographie, puisque l'accent n'est pas mis sur un compte rendu factuel, mais sur l'emploi d'événements, situations, symboles, etc., pour présenter une succession d'états mentaux. Quelquefois, ces états peuvent être décrits en termes d'imagerie particulière 16. » Si, de prime abord, le travail d'Alleyn a peu en commun avec les artistes discutés par Sondheim, ceux-ci partagent avec lui la valorisation de l'expression d'une subjectivité: «La

<sup>13</sup> \_ «The decade witnessed artwork that was deeply preoccupied with mass-media imagery and the role of the "image world".» Helen Molesworth, This Will Have Been: Art, Love, and Politics in the 1980s, Chicago, Museum of Contemporary Art et Yale University Press, 2012, p. 15.

<sup>14</sup> Merci à Olivier Asselin de m'avoir informé du travail de Sondheim et de son passage à l'Université d'Ottawa

<sup>15</sup> \_ Individuals: Post-Movement Art in America, Alan Sondheim (dir.), New York, E. P. Dutton, 1977, 316 p. Après son introduction, il y rassemble des textes des artistes Walter Abish, Laurie Anderson, David Askevold, Vito Acconci, Robert Horvitz, Nancy Wilson Kitchel, Alvin Lucier, Bernadette Mayer et Adrian Piper.

<sup>16</sup> \_ «In work such as Anderson's or Kitchel's sectors of private histories are made public and generalized in such a way as to prove useful and moving to the spectator. The result however is not autobiography, since the emphasis is not on a factual account of things, but on the use of events, situations, emblems, etc., to present successions of mental states. In some cases, these states can be described in terms of specific imagery.» Sondheim, p. XVII. [Notre traduction.]

<sup>17</sup> \_ «Most of the artists work from a position of "externalized selfhood"—their work not only proceeds from the self, but is also an amplification of the artist's psychological landscape.» Sondheim, p. XV. [Notre traduction.]

<sup>18</sup> \_ Edmund Alleyn, De jour, de nuit: écrits sur l'art, Montréal, Les éditions du passage, 2013, p. 47. Tiré d'une compilation de notes et aphorismes publiés en 2004 à l'occasion de l'exposition Les Éphémérides – Tableaux et lavis 1998-2004, présentée au Musée des beaux-arts de Sherbrooke.

<sup>19</sup> \_ La chanson «Come In Number 51, Your Time Is Up» est en fait une version retravaillée de «Careful With That Axe, Eugene».

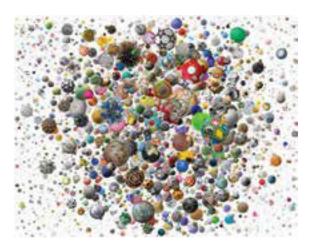
plupart des artistes travaillent à partir d'une position "d'individualité extériorisée" — non seulement leurs œuvres procèdent-elles du moi : elles sont aussi une amplification de leur paysage psychologique<sup>17</sup>. »

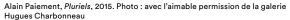
Cette idée d'un paysage psychologique, si importante au cours des années 1980 et 1990, ne le sera pas moins dans la dernière suite d'œuvres majeures qu'Alleyn réalise, les Éphémérides. Parmi les notes publiés en 2004 à l'occasion de l'exposition Edmund Alleyn: Les Éphémérides. Tableaux et lavis 1998-2004, présentée au Musée des beaux-arts de Sherbrooke, Alleyn évoque un film de Michelangelo Antonioni: «Le souvenir de ce très long plan du film Zabriskie Point d'Antonioni : l'explosion au ralenti. Des débris méconnaissables suspendus dans l'espace. En silence, je crois. Une des plus envoûtantes images du cinéma. Plusieurs de mes tableaux débutent avec l'idée de cela18. » La scène en question est la scène finale du film: Daria (Daria Halprin), le personnage principal féminin, arrive à la maison cossue où elle devait rencontrer son amant (qui est aussi son patron). De l'extérieur de la voiture, son regard se porte sur la maison qu'elle imagine voir exploser à répétition. Il s'ensuit une séquence d'explosions au ralenti d'objets de consommation (allant de vêtements au contenu d'un frigo en passant par une télévision, etc.) après laquelle Daria tourne le dos sur son rendez-vous et se dirige en voiture vers le soleil couchant — le tout sur fond d'une composition psychédélique du groupe Pink Floyd<sup>19</sup>. C'est un moment anti-consumériste limpide et brutal, mais qui, comme l'a suggéré Alleyn, est empreint d'un lyrisme onirique.

Le cycle des Éphémérides reprend en effet cette image d'objets hétéroclites en suspension dans l'espace. Alleyn y donne à voir des inventaires imaginaires d'«items» qui peuvent ou non se référer à des fragments biographiques, des œuvres passées ou bien des instances imaginées (un ciseau, la tête de Freud, une photo d'un coucher de soleil, une cage thoracique, une tortue, un pinceau, une raquette de



Michelangelo Antonioni, Zabriskie Point, 1970 (arrêts sur image)







Nicolas Baier, *Petits riens*, 2002. Collection du Musée d'art contemporain de Montréal. Photo : avec l'aimable permission de l'artiste

tennis, les initiales de l'artiste, ...). Les objets sont peints dans un ton gris bleuté et dans un style plutôt caricatural. Ils flottent parmi des coups de pinceaux en surface et devant un fond noir uni – un espace infiniment vide. Ce sont des compositions qui traduisent une impression d'intériorité décousue – qui rappelle en effet le "paysage intérieur" de la scène finale de Zabriskie Point. Comme l'a souligné le critique de cinéma Dennis Lim: «Antonioni, qui porte un œil de peintre sur les immenses panneaux publicitaires et sur les autoroutes sans fin de la brumeuse Los Angeles et de l'austère majesté du désert de Californie, était un maître dans l'art de connecter ses décors au monde intérieur de ses personnages<sup>20</sup>.» Si l'aspect esthétique de la séquence, le soin apporté par Antonioni dans ses cadrages, a pu certainement rejoindre Alleyn, la dimension politique de la séquence rappelle aussi, mais a contrario, le « musée de la consommation » qu'Alleyn avait conçu en 1979<sup>21</sup>.

Les Éphémérides semblent anticiper certaines démarches d'artistes québécois actifs bien après Alleyn. En effet, les pratiques photographiques de Nicolas Baier (Petits riens, 2002) et d'Alain Paiement (Pluriels, 2015) reprennent cette composition quasi all-over d'objets éphémères ou quotidiens. Cependant, les trois artistes ont opéré à partir de

leurs propres perspectives: Paiement en tant que cartographe du virtuel, Baier en explorant le numériseur comme dispositif photographique pour créer une vanité du xx1° siècle, et Alleyn en tant que peintre à la recherche d'une vérité que seule la peinture pouvait, à ses yeux, saisir.

La complexité temporelle évoquée dans les deux corpus majeurs d'Alleyn discutés brièvement ici pourrait aussi nous faire revoir ce que l'on entend par la «contemporanéité». Car, au-delà de sa capacité à saisir l'esprit de son époque, le travail d'un artiste contemporain tel qu'Alleyn existe dans plusieurs temps. Il est de son présent, comme nous le démontrent ses affinités circonstancielles avec Arcand; il est aussi de son temps vécu, mais passé, comme l'illustre son affinité avec le cinéma d'Antonioni et ses enjeux esthétiques et politiques; et finalement, Alleyn, en anticipant des courants survenus après son passage parmi nous, est aussi du temps qu'il n'aura pas connu.

<sup>20</sup> \_ «Antonioni, who brings a painterly eye to the massive billboards and endless freeways of smoggy Los Angeles and to the harsh majesty of the California desert, was a master at connecting his landscapes to the inner world of his chartacters. » Dennis Lim. «Sex on the Desert: Was Zabriskie Point—Antonioni's biggest flop—just misunderstood? » Slate. Dernière mise à jour : 14 juillet 2009. http://www.slate.com/articles/arts/dvdex-tras/2009/07/sex\_on\_the\_desert.single.html [Page consultée le 15 février 2016.] [Notre traduction.]

<sup>21</sup> \_ Alleyn propose une œuvre hypothétique, irréalisable, sous la forme de la transformation du centre d'achat Wilderton, à Montréal, en musée où tout est préservé tel quel au moment de l'arrêt des activités commerciales, comme pour tout figer dans le temps à perpétuité. Voir le texte de Vincent Bonin dans le présent catalogue et aussi « Pour un musée de la consommation », Revue d'esthétique, n° 3-4, 1979, intitulé Pour l'objet, Paris, UGE, coll. «10/18», p. 21-30.

Mark Lanctôt est conservateur au Musée d'art contemporain de Montréal où il a organisé les expositions solo de Yannick Pouliot, Tacita Dean, Marcel Dzama, Runa Islam, Daniel Young & Christian Giroux, Pierre Dorion, Michel de Broin, Jon Rafman et Ryan Gander ainsi qu'une exposition d'œuvres de la Collection intitulée ...autres espaces. Il a agit à titre de co-commissaire de la rétrospective Claude Tousignant et a fait partie de l'équipe des commissaires responsables des deux éditions de la Triennale québécoise ainsi que de la Biennale de Montréal 2014. Il a publié des textes dans Canadian Art et esse art + opinions, entre autres périodiques. Il continue de développer une série d'expositions et d'événements en collaboration avec Jonathan Middleton de la Or Gallery (Vancouver) intitulée The Troubled Pastoral.

FILM 5062 KODAK SAFETY FILM





-> 13A

->14

-> 14A

KODAK SAFETY FILM 5062

KODAK SAFE







→18

→18A

-> 19

---

TY FILM 5062

KODAK SAFETY FILM 5062











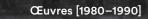


→16

→16A

-> 17

KODAK SAFETY FILM 5062









→15A ·

> 21

-> 230

-> 22

KODAK SAFETY

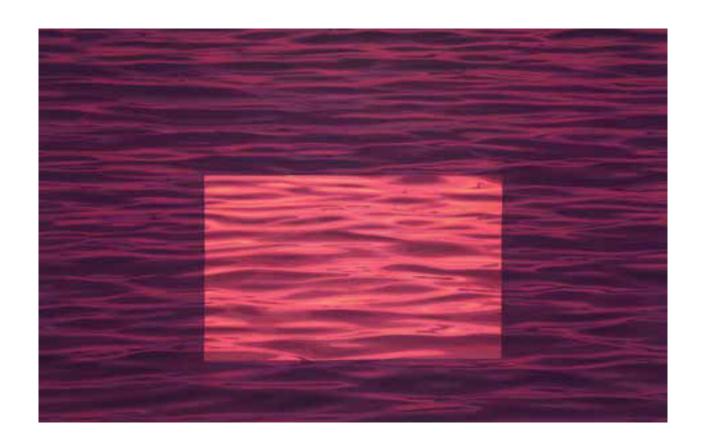




*L'Heure fixe*, 1980



**Carrousel**, 1981 137



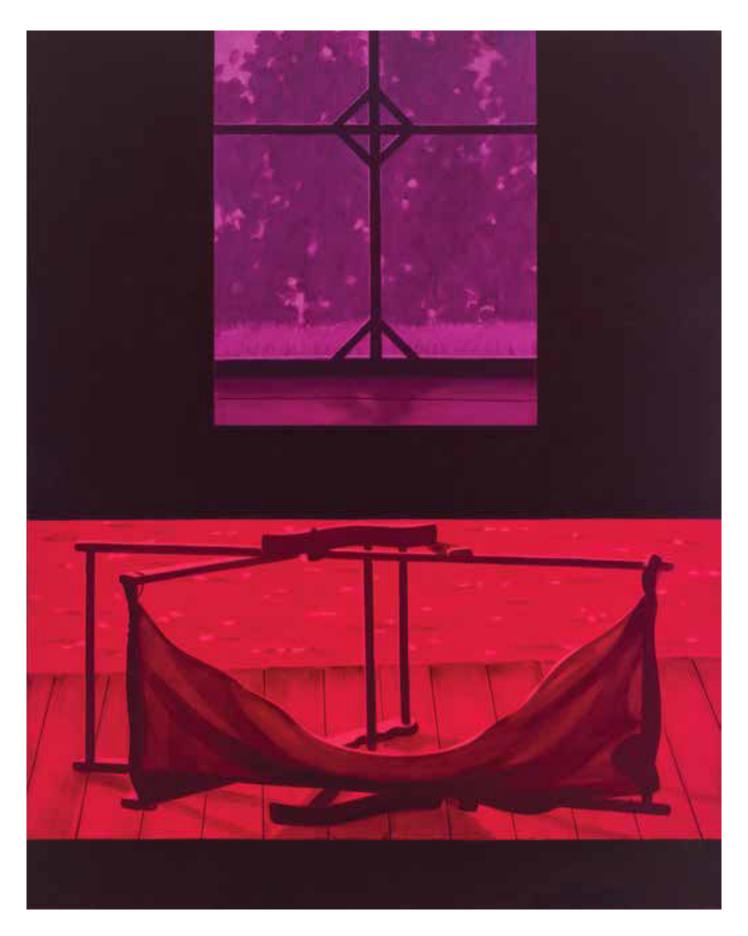
**Skin**, 1985



Partir, 1986 139

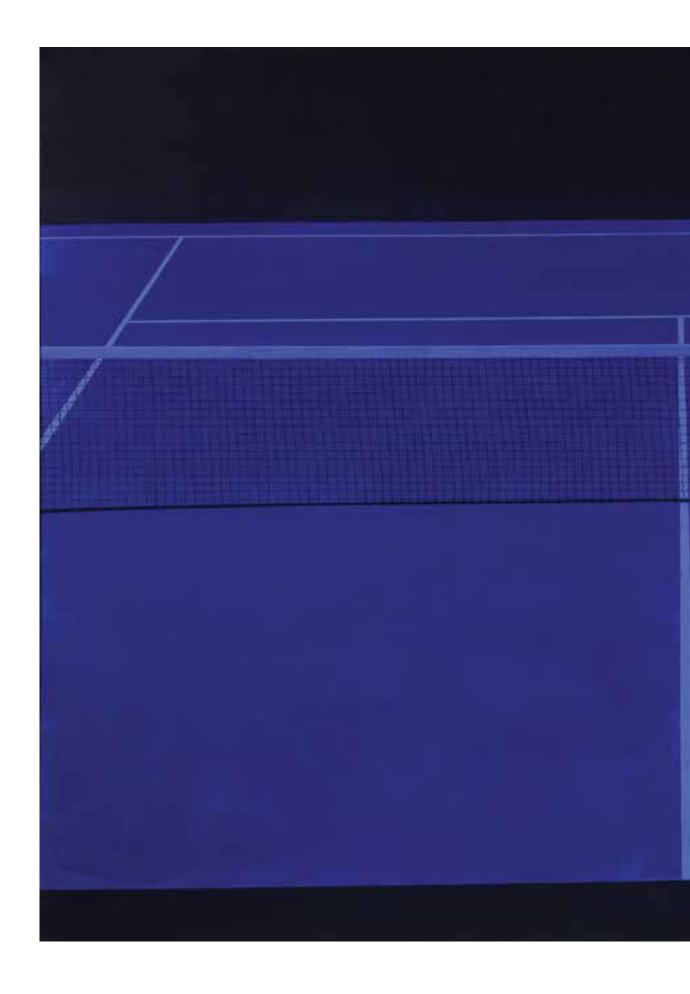


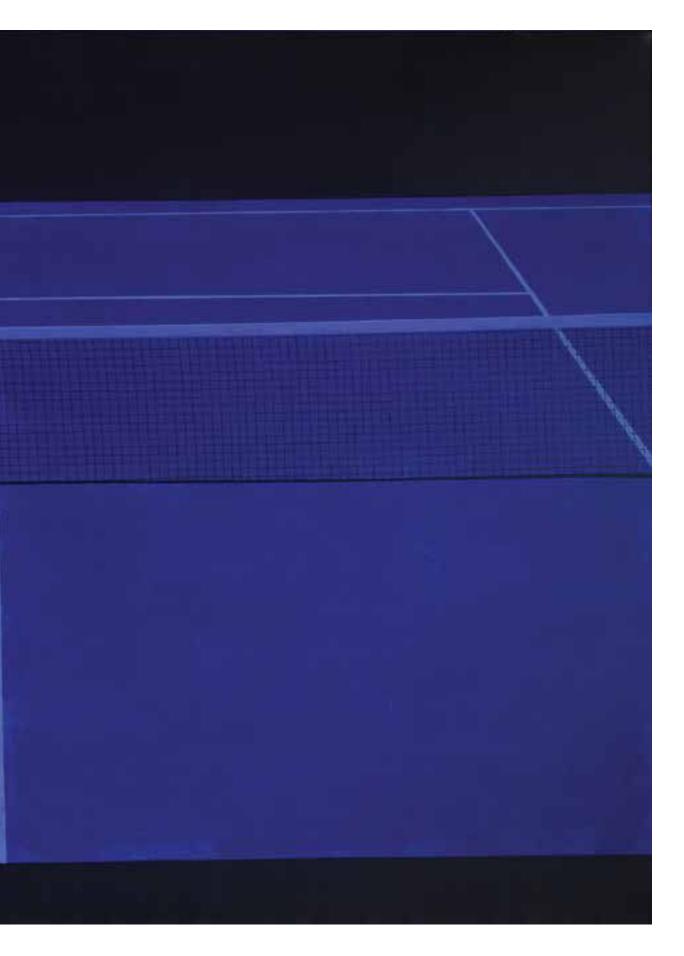






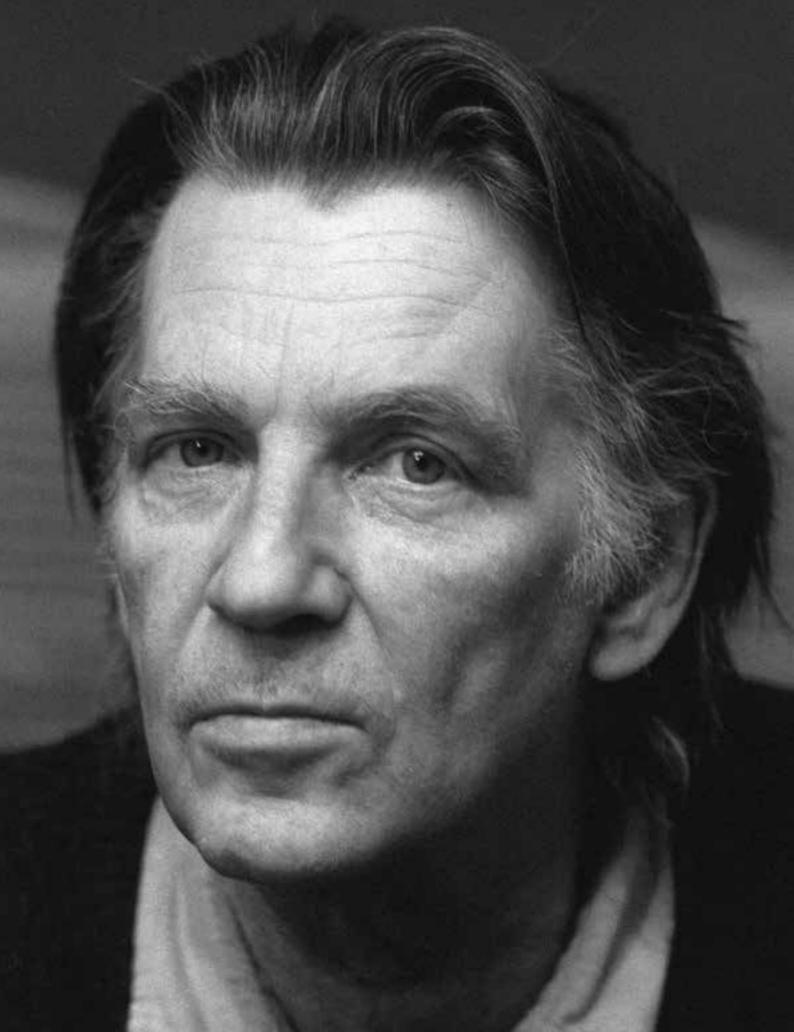












# No Man Is an Island

Mark Lanctôt

After the initial questioning of the modernist edifice in the 1960s, in particular by Pop Art and all its variants, and the "dematerialization" of the art object by conceptual art the following decade, the early 1980s marked a new stage in the advent of postmodernism. Beyond the stylistic splintering, the postmodernism of the 1980s was characterized by what Gilles Lipovetsky called the "loosening of the artistic space"2 and the decline of collective action in favour of a more individualistic vision. Postmodernism inevitably redefined not only social relationships, but also aesthetic issues, strongly impacting the power relationships among individuals, the community and authority. In Québec in the mid-1980s, two artists questioned their era in separate, albeit circumstantially linked, ways.

In the film *The Decline of the American Empire*, 1986, Denys Arcand portrays a generation critical of its recent past, locked in a state of introversion or withdrawal reflected in its constant search for, among other things, new sexual escapades. The action takes place largely in a lakeside house in the Eastern Townships, between Montréal and the American border.

In 1977, Edmund Alleyn acquired a cottage on Lake Memphremagog in these same Eastern Townships, for both vacationing and work. There he spent time with family and friends, while drawing inspiration for a series of works created between 1983 and 1990-a sizable selection of which appeared in the Indigo exhibition held in the spring of 1990 at the Galerie d'art Lavalin and Maison de la culture Côtedes-Neiges in Montreal and in New York at the 49th Parallel in the fall of the same year. The works from this series (large-scale oil paintings and smaller gouaches on cardboard) depict, against uniformly black backgrounds, scenes of leisure and idleness: a deck chair on a dock (*Lieux*, 1989), a motorboat with no passengers (L'Invitation au voyage, 1989-1990), a tennis court with no players (Edge of Silence, 1988), glittering reflections on a calm lake (Skin, 1985), sofa cushions viewed from above, which seem to bathe in the bluetinged light of a television (Twilight Zone, 1989). These works, variously described as "instances of mourning"3 or "memory screens,"4 take on another meaning after reading a note written by the artist in November 1989: "Depicting fragments of a mental landscape in which images condense an actual or imaginary reality and serve as markers along an obsessional/existential path. ... Depicting things in order to show why they are being depicted."5 Thus, by infusing a certain lyricism into his intimist imagery, the artist appears to be looking beyond the image, underscoring the subjectivity of the process.

<sup>1</sup>\_ This title is taken from John Donne (1572-1631), "XVII. Meditation," in Devotions Upon Emergent Occasions Together with Death's Duel, Project Gutenberg, http://www.gutenberg.org/files/23772/h/23772-h/23772-h.htm, p. 108 [accessed March 14, 2016].

<sup>2</sup> \_ "The aim of postmodernism is neither the destruction of modern forms nor the resurgence of the past, but rather a peaceful co-existence of styles, an easing of tension in the opposition between tradition and modernity, between local and international, a destabilization of inflexible practices in figuration and abstraction—in short, the loosening of the artistic space in conformance with a society in which rigid ideologies no longer prevail, in which institutions operate on the basis of optionality and participation, in which roles and identities are blurred, in which the individual is changeable and tolerant. ... Postmodernism is the manifestation of a process of personalization which, incompatible with all forms of exclusion and interventionism, substitutes free choice for the authority of preordained constraints, and a fanciful cocktail for the rigidity of the 'straight line.'" Gilles Lipovetsky, "Modernisme et postmodernisme," in L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain (Paris: Gallimard, collection "Les Essais," CCXXV, 1983), p. 137.

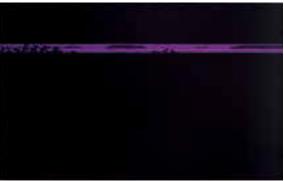
<sup>3</sup>\_ "Which are instances of mourning affecting both the outer and inner self, and perhaps especially in the obsessive pursuit of certitude and meaning." Pierre Migneault, "Edmund Alleyn: l'art du désarroi," Spirale 187 (2002), p. 27.

<sup>4</sup> \_ With regard to Images en voie d'extinction, 1988-1990, Gaston Saint-Pierre states: "Marked by a sense of loss, these obsessive figures act as "memory screens," their content manifesting, concealing or repressing, to use the terminology of Freud, an unconscious fantasy which, without ever ceasing to haunt us, refuses to reveal itself." Gaston Saint-Pierre, Edmund Alleyn. Les horizons d'attente, 1955-1995 (Joliette: Musée d'art de Joliette, 1996), p. 27.

<sup>5</sup> \_ Edmund Alleyn, in Écrits et témoignages de 24 peintres, ed. M[ario] M[erola] (Montréal: Fini/infini, 1994), n.p.







Edmund Alleyn, Towards Amnesia, 1988

While their methods clearly differ, one can't help but wonder if the two artists have the same aims—especially considering the gap between these works from the 1980s and their previous work, which seems to parallel their respective views on Québec society. There is a shift from a determinist perspective, in which the individual is completely subjected to the whims of political and media powers, to a feeling of resignation or relaxation, in which individuals are left to their own devices.

Although younger than Alleyn, Arcand was nonetheless a seasoned filmmaker in 1986 when he made The Decline of the American Empire, a film he claimed was based on alcohol-fuelled conversations with friends late in the evening, in which sex was the subject of choice.6 Beyond the public display of the morals of his peers from the era's intellectual class, the film conveys a feeling of disillusionment and of overall powerlessness. The characters, no longer believing in the ideologies they defended in previous decades, take refuge in a hedonism with no apparent consequences.7 The dramatic tension stems from the contrast between the cold self-analysis of the protagonists-the quasi-nihilism of the historicalphilosophical concepts discussed-and their growing awareness of the psychological and interpersonal repercussions of their lifestyles, in tandem with the decline of civilization.

In the 1970s, before *The Decline of the American Empire*, Arcand made various documentary and fiction films on issues affecting Québec's working classes. With these stories of ordinary people struggling helplessly with the power structures of society, Arcand's films reflected a certain pessimism vis-à-vis the emancipatory ideals of the 1960s, particularly in Québec. This view began to crystallize in the documentary *Comfort and Indifference*, 1981, but by the time of *The Decline of the American Empire* the question seemed resolved, and explorations of more inward-looking attitudes supplant collective issues as subject matter.<sup>8</sup>

This question of the relationship between the individual and the community, which lay at the heart of Edmund Alleyn's work, took a new turn in the 1980s. For example, early on in his career, Alleyn expressed a certain skepticism with regard to Automatisme as the hegemonic artistic movement of the avant-garde in Québec, and sent a "false" Automatiste painting to Paul-Émile Borduas for inclusion in the exhibition *La matière chante.*9 Later on, with paintings created before and after *Introscaphe*, he targeted the dehumanizing control exerted by mass media. And finally, his *Suite québécoise* was based on photographs of anonymous individuals, isolated from the crowds in which they found themselves—alone, but surrounded by their peers.

<sup>6</sup> \_ Denys Arcand: Du déclin de l'empire américain. Archives de Radio-Canada, Société Radio-Canada. Latest update: October 28, 2008. http://archives.radio-canada.ca/arts\_culture/cinema/clips/15619/ [accessed February 14, 2016].

<sup>7</sup>\_ Only in the scene in which we see Claude (Yves Jacques) urinating blood does Arcand allude to sexually transmitted diseases, while avoiding the subject of AIDS entirely, a central issue in the sexuality of the 1980s.

<sup>8</sup> \_ Jesus of Montreal, 1989, perhaps gave a different tone to the relations between the individual and the community. The ending of the film involves an episode with parallels to the Gospel, wherein the sacrifice of one leads to the salvation of many.

<sup>9</sup>\_ His submission, a painting titled Ça arrive dans les meilleures familles nº 1, was a hoax that Alleyn publicly confessed to, provoking a vivid debate between Claude Gauvreau and Claude Picher. See Marie-Ève Beaupré, "La Matière chante: fausses notes," esse arts + opinions 60 (Spring/Summer 2007). pp. 28-29.









Denys Arcand, *The Decline of the American Empire*, 1986 (stills) Courtesy Films Séville

This perspective on the world evolved over the course of the 1980s. As the artist himself stated with regard to the *Indigo* series: "[Before,] my painting was based on a questioning of society and the way it operates. Today, it involves a return to the individual, the private individual, an iconography with no precise temporal signposts, favouring interiorization." <sup>10</sup>

It would be an exaggeration, of course, to say that The Decline of the American Empire is a cinematic expression of Alleyn's abiding interests, or vice versa. Especially since Alleyn, over the course of his career, drew inspiration from literature; in the Indigo series, for instance, he created evocative scenes at the edge of abstraction, bathed in a cold, monochrome light, which attempted to go "beyond the image" so to speak.11 Arcand, on the other hand, expressed certain theories of history in his film that he applied to the morality of Québec's intellectual class, thereby adopting a style more direct than abstract.<sup>12</sup> It is interesting to note that one of the most lyrical passages in Arcand's film is the one in which its underlying historical theories are the most explicitly presented: the group of friends are gathered in the living room of the country house, listening to a recording of an interview by Dominique Saint-Arnaud (played by Dominique Michel), where she enumerates the symptoms of declining civilizations; her words are first presented in a sequence of still shots showing the mountainous landscape at dusk, bathed in a blue-tinted light reminiscent of certain paintings from Alleyn's Indigo series, in particular Towards Amnesia, 1988.

Alleyn's comments cited earlier imply that this turning point was not so much a renunciation of past work as a path to explore themes that had always interested him—but with a style that was allusive and that would definitively supplant illustration. It is here that his interest in literature takes on its full significance. It is as if Alleyn were trying to condense into an image the entire narrative density and psychological depth of a (modernist) novel. If according to Helen Molesworth, the 1980s "witnessed artwork that was deeply preoccupied with mass-media

<sup>10</sup> \_ Quoted by Diane Régimbald and Alain Petel in "Edmund Alleyn ou l'insistance du regard," Parallèle (April 1990), p. 3.

<sup>11</sup> \_ Among the authors that Alleyn cites as sources of influence in a number of interviews and statements are Marguerite Duras, Malcolm Lowry, Fernando Pessoa. Marguerite Yourcenar and Virginia Woolf.

<sup>12</sup> \_ In an interview published shortly after the film's release, Arcand discusses the influence of the ideas of historian Maurice Séguin on Québec's sovereignist project: "I am not a historian and have no original historical ideas. I rely on my education, which has influenced me, and until shown proof to the contrary, I agree with. It seems to me that what history tells us is that we are on the fringe of the American Empire. It's no accident that in The Decline [of the American Empire] the characters are on sitting on a deck, glass in hand, not far from the border and looking at what's happening on the other side without feeling very much affected, rightly or wrongly. We could go so far as to say that there is no historical movement that directly affects us. We are perpetual marginals who feel, from very far away, the muffled aftershocks of global upheavals. In fact, this is a specific characteristic of Québec that I began to develop in Comfort and Indifference. Nothing happens to us. I have the feeling that that very few societies have been so unaffected by the world's major historical events." "Conversation autour d'un plaisir solitaire," Copie Zéro 34-35 (December 1987 – March 1988), p. 5. [Comments compiled by Pierre Jutras, Réal La Rochelle and Pierre Véronneau, edited by Denys Arcand.]





Edmund Alleyn, Tout est bien qui fini mal, 1999

Edmund Alleyn, Anatomie d'un soupir, 1999

imagery and the role of the 'image world," 13 this mistrust of the powers controlling media images, and the technology that transmitted them, had been firmly implanted in Alleyn's mind since at least the late 1960s. We may assume that the artist, feeling himself on familiar ground, chose to contribute to another major tendency of the early 1980s by employing imagery that was more allusive and narrative in nature.

This development of a new approach to subjectivity is linked to Alleyn's interest in the tensions between the individual and society. It may partly explain the succession of stylistic shifts over the course of his career—as if he changed his approaches and pathways so as not to be overidentified with a specific school of thought.

It is interesting to note that at the University of Ottawa—where Alleyn had been teaching since 1972—Alan Sondheim worked as a part-time professor in 1979. Two years before, Sondheim edited a book called *Individuals: Post-Movement Art in America.* In his introduction, he emphasized not only the personal and individual nature of the practices discussed, but also the role played by a certain form of narrative

and autofiction: "In work such as Anderson's or Kitchel's, sectors of private histories are made public and generalized in such a way as to prove useful and moving to the spectator. The result however is not autobiography, since the emphasis is not on a factual account of things, but on the use of events, situations, emblems, etc., to present successions of mental states. In some cases, these states can be described in terms of specific imagery."16 Although at first glance the work of Alleyn appears to have little in common with the artists discussed by Sondheim, they share with him an appreciation for a subjective mode of expression: "Most of the artists work from a position of 'externalized selfhood'-their work not only proceeds from the self, but is also an amplification of the artist's psychological landscape."17

This notion of a psychological landscape, which was so important during the eighties and nineties, was just as important to Alleyn's final series of major works, Les Éphémérides. In the notes published for the exhibition Edmund Alleyn: Les Éphémérides – Tableaux et lavis 1998-2004, presented at the Musée des beaux-arts de Sherbrooke, Alleyn refers to a film by Michelangelo Antonioni: "The memory of

<sup>13</sup> \_ Helen Molesworth, This Will Have Been: Art, Love, and Politics in the 1980s (Chicago: Museum of Contemporary Art, 2012), p. 15.

<sup>14</sup>  $\_$  My thanks to Olivier Asselin for alerting me to the work of Sondheim and his time at the University of Ottawa

<sup>15</sup> \_ Individuals: Post-Movement Art in America, ed. Alan Sondheim (New York: E. P. Dutton, 1977). This work is an anthology of texts by artists Walter Abish, Laurie Anderson, David Askevold, Vito Acconci, Robert Horvitz, Nancy Wilson Kitchel, Alvin Lucier, Bernadette Mayer and Adrian Piper.

<sup>16</sup> \_ lbid, p. xvii.

<sup>17</sup> \_ **lbid**, p. xv.

<sup>18</sup> \_ Edmund Alleyn, By Day, By Night: Writing on Art (Montréal: Les éditions du passage, 2013), p. 47. Drawn from a compilation of notes and aphorisms published in 2004 for the exhibition Les Éphémérides – Tableaux et lavis 1998-2004, presented at the Musée des beaux-arts de Sherbrooke.

<sup>19</sup> \_ The song "Come In Number 51, Your Time Is Up" is actually a reworked version of "Careful With That Axe, Eugene."

this long, sustained shot from Antonioni's Zabriskie Point: the slow-motion explosion. With unrecognizable debris suspended in space. Without sound, I think. Among the most entrancing images in all of film. Several of my paintings begin with this idea in mind."18 The sequence in question comes at the end of the film: Daria (Daria Halprin), the female protagonist, arrives at an opulent hillside mansion where she was to meet her lover (also her boss). From outside her car, she imagines the house exploding repeatedly. A series of slow-motion detonations of consumer objects (clothes, TV set, refrigerator contents, etc.) follows, after which Daria turns her back on the scene and drives into the sunset-to the psychedelic music of Pink Floyd. 19 As Alleyn suggests, this anti-consumerist climax, at once crystalline and brutal, is also imbued with dream-like lyricism.

The Éphémérides series in fact adapts this image of heterogeneous objects suspended in space. Alleyn presents an imaginary conglomeration of "items" that may refer to biographical fragments, past works or imaginary phenomena (a pair of scissors, the head of Sigmund Freud, a photo of a sunset, a ribcage, a tortoise, a brush, a tennis racket, the artist's initials, etc.). The objects are painted in a bluish-grey tone and are rather caricatural in style. They float among surface brushstrokes and against an invariably black background—an infinite void. They conjure up a disjointed interiority-reminiscent, in fact, of the "interior landscape" of the final scene from Zabriskie Point. As film critic Dennis Lim states, "Antonioni, who brings a painterly eye to the massive billboards and endless freeways of smoggy Los Angeles and to the harsh majesty of the California desert, was a master at connecting his landscapes to the inner world of



Michelangelo Antonioni, Zabriskie Point, 1970 (stills)







Nicolas Baier, *Petits riens*, 2002. Collection of the Musée d'art contemporain de Montréal. Photo: Courtesy the artist

his characters."<sup>20</sup> While the aesthetics of the sequence, the director's meticulous attention to composition, undoubtedly appealed to Alleyn, the scene's political dimension is reflected *a contrario* in Alleyn's hypothetical "musée de la consommation" from 1979.<sup>21</sup>

Les Éphémérides anticipates certain approaches by Québec artists active long after Alleyn. The photographic practices of Nicolas Baier (Petits riens, 2002) and Alain Paiement (Pluriels, 2015), for example, use this allover compositional style for ephemeral or everyday objects. All three artists, however, are working from their own unique perspectives: Paiement as a cartographer of the virtual, Baier in exploring the flatbed scanner as photographic device to create a twenty-first-century vanitas, and Alleyn as a painter searching for a truth which, in his eyes, only painting can reveal.

The temporal complexity of Alleyn's two major corpuses, briefly outlined here, may help us to rethink the meaning of "contemporaneity." For beyond its ability to capture the spirit of the time, the work of a contemporary artist such as Alleyn exists in several time periods. It is of the present, as demonstrated by its circumstantial affinities with Arcand; it is also of its own (past) time, as shown by its affinity with the cinema of Antonioni and its aesthetic and political concerns; and finally, by anticipating artistic currents after his passage among us, Alleyn is also of a time that he will not have known.

(Transleted by Jeffrey Moore)

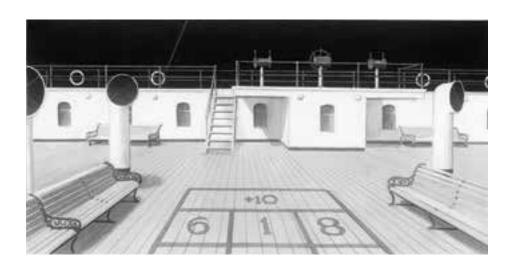
<sup>20</sup> \_ Dennis Lim, "Sex on the Desert: Was Zabriskie Point—Antonioni's Biggest Flop—Just Misunderstood?" Slate (July 14, 2009). www.slate.com/articles/arts/dvdextras/2009/07/sex\_on\_the\_desert.single.html [accessed February 15, 2016].

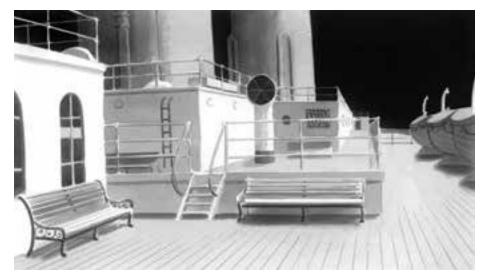
<sup>21</sup> \_ Alleyn proposed this hypothetical and unrealizable project, the transformation of Montréal's Wilderton Shopping Centre into a museum, where everything would be preserved, frozen in time, at the precise instant all commercial activities ceased. See Vincent Bonin's essay in this catalogue, as well as "Pour un musée de la consommation" in Revue d'esthétique 3-4 (1979), and Pour l'objet (Paris: UGE, coll. "10/18," 1979), pp. 21-30.

Mark Lanctôt is a curator at the Musée d'art contemporain de Montréal. There he has organized solo shows by Yannick Pouliot, Tacita Dean, Marcel Dzama, Runa Islam, Daniel Young & Christian Giroux, Pierre Dorion, Michel de Broin, Jon Rafman and Ryan Gander, as well as an exhibition of works from the Musée's Collection entitled ...other spaces. He has co-curated a major retrospective of Canadian abstract artist Claude Tousignant's work and was part of the curatorial team behind both editions of the Québec Triennial and the 2014 edition of the Biennale de Montréal. He also co-ordinated a presentation of Israeli artist Guy Ben Ner's Treehouse Kit and Canadian artist Arnaud Magg's travelling exhibition Nomenclature. His writings have appeared in Canadian Art and esse art + opinions, among other periodicals. He is developing an ongoing series of exhibitions and events in collaboration with Jonathan Middleton of the Or Gallery (Vancouver) entitled The Troubled Pastoral.









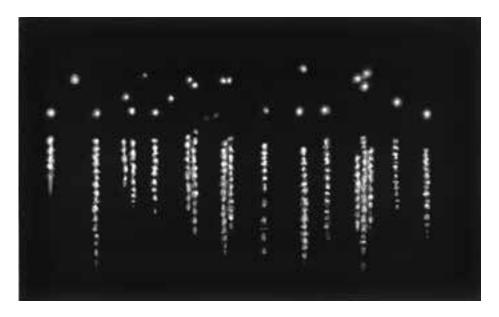








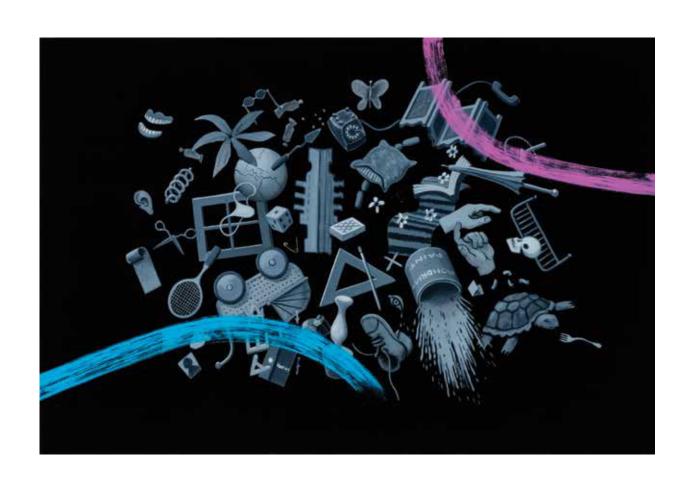








**Slow Dance**, 1996 163















## Chronologie

Établie par Gilles Lapointe

#### 1931

9 juin Naissance à Québec de George Edmund Alleyn, fils de Richard Alleyn et de Lelia Devlin. Après Edmund naîtront Nora et Richard.

#### 1941

**Été** Encouragé par sa tante Nora Devlin Jones, peintre amateur, il peint sur le motif des goélettes et des paysages en forêt.

#### 1937-1943

Études primaires à l'école anglaise Saint-Patrick de Québec. Il passe ses étés le long du fleuve, à Kamouraska.

## 1943-1947

Son père, qui destine son fils à la médecine, décide qu'il poursuivra sa formation en français et l'inscrit chez les jésuites à l'école Saint-Charles-Garnier de Québec. Ce passage forcé de l'anglais au français suscite des difficultés scolaires importantes.

#### 1948

Une dermatite aiguë nécessite son hospitalisation en janvier à l'hôpital Royal Victoria à Montréal. En convalescence jusqu'en avril, Alleyn connaît une période de découragement. Son intérêt pour la peinture croît à la suite de sa découverte du tableau *Le Bac* (1907), de James Wilson Morrice.

#### 1949

Il est pensionnaire chez les jésuites au collège Jean-de-Brébeuf de Montréal. Il fait paraître caricatures et dessins satiriques dans les journaux étudiants *Loustic* et *Brébeuf-Matin*.

**Été** Il peint en Gaspésie et fait la connaissance, à Port-au-Persil, de Jean Paul Lemieux, professeur à l'École des beaux-arts de Québec.

#### 1950

Septembre Il poursuit ses études en philo I à Saint-Charles-Garnier, à Québec. Il abandonne en janvier 1951.

#### 1951

Septembre Sur la recommandation de Jean Paul Lemieux, il est admis à l'École des beaux-arts de Québec. Une amitié naît entre Alleyn et l'artiste qui l'initie aux œuvres des impressionnistes, à Van Gogh et à Picasso.

#### 1952

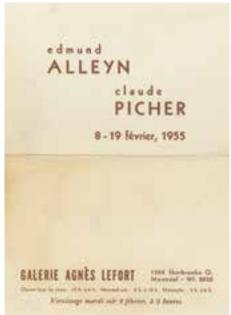
Il expose chez Paul Gessell rue Daly, à Ottawa. Durant l'été, il peint en Gaspésie.

#### 1953

Location d'un petit atelier situé rue Saint-Gabriel à Québec, qu'il partage un temps avec l'artiste Claude Picher.

Avril Seconde exposition particulière (huiles et aquarelles) à la galerie L'Atelier, 12, rue Sainte-Anne, à Québec.





- 1. Autoportrait, 1953
- 2. Edmund Alleyn, 1952
- 3. École des beaux-arts de Québec, 1954
- 4. Autoportrait, vers 1954
- Carton d'invitation de l'exposition Edmund Alleyn, Claude Picher, galerie Agnès Lefort, Montréal, 1955

Alleyn fait ses premières expériences de peinture non-figurative à l'École des beaux-arts de Québec.

Avril Participation, à la galerie Antoine de Montréal, avec Jean Paul Lemieux (sous le pseudonyme de Paul Blouyn) à l'exposition La matière chante. La sélection par Borduas, venu de New York pour l'occasion, de son tableau Ça arrive dans les meilleures familles nº 1 et l'aveu public de la supercherie déclenchent une vive polémique entre Claude Gauvreau et Claude Picher dans les journaux.

Mai Assiste au débat entre Claude Gauvreau

Mai Assiste au débat entre Claude Gauvreau et Claude Picher à la Librairie Tranquille sur les mérites respectifs de l'automatisme et de l'art figuratif.

Été Location d'une maison à Saint-François, sur l'île d'Orléans, où il s'adonne à la peinture. Le lieu est fréquenté par les artistes Claude Picher, Denys Morrisset, Marcelle Maltais, Micheline Drouin, François Soucy, Jean Préfontaine et Pierrette Filion.

## **Expositions collectives**

La matière chante, galerie Antoine, Montréal, du 20 avril au 4 mai Un groupe de Québec, Librairie Tranquille, Montréal, juin [Edmund Alleyn, Denys Morrisset, Paul Vézina], Palais Montcalm, Québec, du 25 au 31 décembre

#### 1955

18 mai Obtention du premier prix de peinture pour son tableau *Marie*, *Reine du monde* [sujet imposé] dans le cadre du concours organisé par la Maison Thérien et frères.

**24** mai Alleyn termine ses études à l'École des beaux-arts de Québec où il est second de sa promotion. On lui remet un diplôme de «professeur de dessin (rer degré)».

**22 septembre** Lauréat du Grand prix du Concours artistique de la province de Québec pour son tableau *Sur la grève*.

13 octobre Arrivée à Paris. Résident à la Cité universitaire, titulaire pour deux ans d'une bourse de la Société royale du Canada, Alleyn s'inscrit à l'École des beaux-arts de Paris (qu'il fréquentera peu) et travaille à l'occasion à l'Académie Julian des Champs-Élysées.

#### **Expositions collectives**

Edmund Alleyn, Claude Picher, galerie Agnès
Lefort, Montréal, du 8 au 19 février
Concours de peinture Alexandre Thérien, hall
d'honneur de l'Université de Montréal, 23 mai
Concours de peinture Alexandre Thérien, Maison
Thérien et frères, Montréal, du 25 mai au 1er juin
Concours artistique de la Province de Québec,
Musée de la Province de Québec,
Palais Montcalm, Québec, ouverture le
29 septembre
Exposition des élèves de l'École des beaux-arts,
Palais Montcalm, Québec, ouverture le
5 novembre

#### 1956

Mars Alleyn se rend à Londres chez Simone Aubry et Paul Beaulieu.

**Été** Il passe l'été en Provence, peint à Aix-en-Provence, côtoie la communauté artistique de Vallauris et rencontre Picasso. Il séjourne par la suite à La Ciotat et à Collioure. À son retour à Paris, il songe à s'installer de manière permanente en France.

#### **Expositions individuelles**

Arvida Art Centre, Arvida, Saguenay

## **Expositions collectives**

[Encres et gravures], Maison des étudiants canadiens de Paris

Les Arts en France et dans le monde, Musée d'art moderne de la Ville de Paris

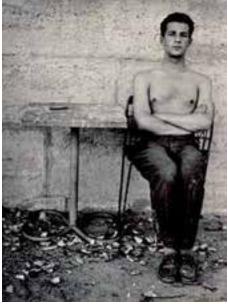
Canadian Abstract Paintings, Smithsonian Institution (exposition itinérante au Canada et aux États-Unis 1956-1957) Le con format de chipe, per sente del finance de debitero Chief Chipercolone de la financia de la financia con la financia con

GALERIE DU HAUT PAVE

## ALLEYN

DU 26 FEVRIER AU 14 MARS 1957 Inspection of a second control country versionings mural 26 Novice a 36 Inspec





#### 1957

1º mars Alleyn occupe à Paris, dans le quartier de la Bastille, un deux-pièces situé au 146, rue de Charenton.

Mars Second voyage à Londres.

**Été** S'installe provisoirement à Saint-Jean-de-Luz, près de la frontière espagnole.

### **Expositions individuelles**

Alleyn, galerie du Haut Pavé, Paris, du 26 février au 14 mars

## **Expositions collectives**

35 Peintres dans l'actualité, Musée des beaux-arts de Montréal, du 19 janvier au 3 février
Obelisk Gallery, Londres, mars (ouverture le 7 mars)
Micro-Salon, galerie Iris Clert, Paris, avril
Deuxième Biennale canadienne, Galerie nationale du Canada, Ottawa (exposition itinérante)
Lord's Gallery, Londres

#### 1958

Janvier Lauréat, avec les peintres de la section canadienne formée de Jean Paul Riopelle, Jack Shadbolt, Tony Urquhart et John Coughtry, du Guggenheim International Award.

Été À la suite d'un incendie survenu durant la nuit dans son atelier, Alleyn passe dix jours à l'hôpital Saint-Antoine de Paris et poursuit sa convalescence à Rome, chez son ami Pierre Pouliot. Il visite la Biennale de Venise en compagnie de Suzanne Bernier.

1º novembre Retour à Paris où Alleyn loue, loin du centre, un appartement situé au 93, rue du Monument, à Champigny.

## **Expositions individuelles**

Exposition de gouaches, galerie du Haut Pavé, Paris, février

Théâtre Fauteuil, Bâle, Suisse, du 2 au 14 avril Exposition de gouaches. Edmund Alleyn, galerie La Boutique, Québec, du 22 mai au 7 juin

Alcopley, Alleyn, Anlo, Anna Marguite, galerie

## **Expositions collectives**

La main gauche, Paris, du 9 au 22 mai 13º Salon des réalités nouvelles – Nouvelles réalités, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, du 7 juillet au 3 août Œuvres récentes, galerie Denyse Delrue, Montréal, du 16 au 28 septembre Canadian Painting in Europe, Jordan Gallery, Toronto, du 20 septembre au 18 octobre Multiplied by Four [Marius Plamondon, Edmund Alleyn, George Swinton, Leo Mol], The Art Gallery of Toronto, du 26 septembre au 2 novembre Peintres d'aujourd'hui, Senlis, France, du 12 octobre au 12 novembre Guggenheim International Award 1958,

Guggenheim Museum, New York

#### 1959

Septembre Alleyn emménage temporairement à Courbevoie.

Il obtient une mention honorable à la *V<sup>e</sup> Biennale* de l'art moderne, à São Paulo, où il expose cinq tableaux.

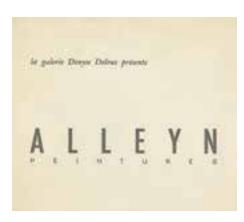
24 novembre Retour à Québec où il habite temporairement chez ses parents, puis occupe pendant un temps un appartement situé place Royale. Il s'installe pour travailler dans le petit atelier de la rue Saint-Gabriel.

#### **Expositions collectives**

Art contemporain au Canada, Musée Rath, Genève, du 7 février au 1er mars et Wallraf-Richartz-Museum, Cologne, du 14 mars au 12 avril [Edmund Alleyn, Yves Milet], galerie du Haut Pavé, Paris, du 21 avril au 9 mai Troisième Exposition Biennale d'art canadien, Galerie nationale du Canada, Ottawa, juin (exposition itinérante) Alleyn, Milet, Lora, Peña, galleria Appia Antica, Rome, du 29 juin au 11 juillet 14e Salon des réalités nouvelles, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, du 6 au 26 juillet Ve Biennale de São Paulo, São Paulo, Brésil, de septembre à décembre The New Painters of "Ecole de Paris", The Lucien Labaudt Art Gallery, San Francisco, du 5 au 20 novembre Peintres d'aujourd'hui, chapelle de l'ancien Hôpital de la Charité, Senlis, France, du 8 au 22 novembre

Quelques Peintres d'aujourd'hui, galerie de l'Ancienne

Comédie, Paris, du 25 novembre au 8 décembre





- Carton d'invitation de l'exposition Alleyn, galerie du Haut Pavé, Paris, 1957. Archives et Médiathèque du MACM
- Edmund Alleyn dans son atelier à Paris, été 1957 Photo: Philip Pocock
- Edmund Alleyn, 1959
- Carton d'invitation de l'exposition Alleyn, galerie Denyse Delrue, Montréal, 1960
- 10. Edmund Alleyn à Paris, 1959

14 mars Spectacle de Suzanne Rivest (expression corporelle) sur une musique de François Morel, devant le tableau d'Alleyn La Crevasse, lors du vernissage de son exposition à la galerie Denyse Delrue, à Montréal.

Mars Représenté par Edmund Alleyn, Léon Bellefleur, Paul-Émile Borduas, Jean Paul Riopelle et Harold Town, le Canada obtient le Guggenheim International Award 1960 pour la meilleure présentation nationale.

Été Séjour d'une semaine à Percé avec l'artiste Micheline Beauchemin.

Alleyn représente le Canada, en compagnie des artistes Jean Paul Lemieux, Albert Dumouchel, Graham Coughtry et Frances Loring, à la Biennale de Venise.

Décembre Retour à Paris.

#### **Expositions individuelles**

Peintures de Edmund Alleyn, à Québec et à Paris, galerie La Huchette, Québec, du 11 au 26 février Alleyn, galerie Denyse Delrue, Montréal, du 14 au 26 mars Edmund Alleyn: gouaches, dessins, monotypes 1955-1960, galerie Agnès Lefort, Montréal, du 14 au 26 mars Galerie L'art canadien, Chicoutimi, mai Recent Paintings, Roberts Gallery, Toronto, du 5 au 18 octobre

#### **Expositions collectives**

Quelques peintres canadiens contemporains dans les collections privées, galerie La Huchette, Québec, du 25 janvier au 6 février

Galerie Denise Boucher, Ottawa, mai 77e Salon du printemps, Musée des beaux-arts de Montréal

Témoignage de leur évolution, galerie La Huchette, Québec, du 1er au 15 septembre

Arte Canadiense, Museo Nacional de Arte Moderno et Instituto Nacional de Bellas Artes, Mexico novembre

Biennale de Venezia, Pavillon canadien, Venise Guggenheim International Award 1960, Guggenheim Museum, New York

#### 1961

Alleyn habite chez ses amis Jean et Béatrice Maillé et peint dans un atelier en bordure du boulevard Saint-Denis, à Courbevoie.

Février Il visite Ostende et Bruges.

12 mai Il acquiert un ancien entrepôt au 49, rue Liancourt, dans le xIVe arrondissement de Paris, qu'il convertit en atelier. Il y habitera jusqu'en 1971.

Été Il visite l'Espagne et se rend à Madrid et à Tolède où il est particulièrement séduit par les œuvres de Goya, Velasquez et le Greco.

#### **Expositions individuelles**

Roberts Gallery, Toronto

### **Expositions collectives**

Borduas - Bellefleur - Riopelle - Town - Alleyn, galerie Denyse Delrue, Montréal, du 16 au 28 janvier

Exposition de peintres irlandais ou de descendance irlandaise, Foyer du Palais Montcalm, Québec, du 15 au 21 mars

Alleyn, Côté, Gagnon, Lemieux, Picher, galerie Zanettin, Québec, du 18 au 28 mars Galerie Anfora, Paris, ouverture le 21 avril 8 Artistes canadiens - œuvres récentes, galerie Dresdnere, Montréal, du 31 mai au 10 juin 25 Quebec Painters, Stratford Festival, Stratford, du 19 juin au 23 septembre Exposition de gravures, galerie La Huchette, Québec, du 9 au 22 octobre





- 11. Edmund Alleyn avec Anne Cherix dans son atelier de la rue Liancourt à Paris, vers 1963. Photo : Nicole Lala
- 12. Edmund Alleyn et Anne Cherix à Percé, en 1964

**Été** Alleyn fait la rencontre de l'artiste Anne Cherix, sa future épouse, au restaurant La Coupole, à Paris.

## **Expositions individuelles**

 $\label{eq:controller} Edmund\,Alleyn,\, {\rm galerie}\, {\rm Dresdnere},\, {\rm Montr\'eal},\, {\rm du}\, {\rm 12}\, {\rm au}\, {\rm 27}\, {\rm novembre}$ 

## **Expositions collectives**

Peintres canadiens de Paris, galerie Arditti, Paris, mars

La Nouvelle École de Montréal, galerie Namher, Paris, mars

Borduas, Riopelle e la giovane pittura canadese, galleria Levi arte contemporanea, Milan, ouverture le 22 mai

Cinq Peintres canadiens, galerie Semiha Huber, Zurich, juin

La peinture canadienne moderne. 25 années de peinture au Canada français, 5° Festival dei due Mondi, Palazzo Collicola, Spolète, du 26 juin au 23 août Galerie Dresdnere, Montréal, décembre-janvier 1963 Peintres canadiens modernes, Musée d'art de Varsovie, Musée national de Cracovie et Musée Slaskie de Wroclaw (exposition itinérante)

#### 1963

Été Vacances sur la Côte d'Azur et en Italie.Novembre Rencontre de Cheval-Bertrand,Bernard Rancillac et Jacques Monory.

## **Expositions collectives**

Galerie Nova et Vetera, Collège Saint-Laurent, Ville Saint-Laurent, clôture le 22 février *Donner à voir 3*, galerie Creuze, Paris, du 7 au 29 mai

 $V^{\epsilon}$  Exposition biennale de la peinture canadienne, Commonwealth Institute, Londres, juin-août, et Galerie nationale du Canada, Ottawa, du 20 septembre au 27 octobre, circulation au Canada jusqu'en juin 1964

Troisième Biennale de Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, du 28 septembre au 3 novembre Alleyn, Monory, Parmentier, Queneau, Filhos, galerie Le Gendre, Paris, novembre Ten Montreal Artists, Hart House, University of Toronto, clôture le 24 novembre

## 1964

PâquesVisite Anvers et se rend à Amsterdam.27 juinEdmund Alleyn épouse Anne Cherix àLausanne, en Suisse.

Été Séjourne avec sa jeune épouse à Percé.

## **Expositions individuelles**

Alleyn, Roberts Gallery, Toronto, du 21 septembre au 3 octobre

#### **Expositions collectives**

Galerie Riquelme, Paris, du 7 au 18 janvier
Eighty-Fourth Annual Exhibition. Royal Canadian
Academy of Arts, Galerie nationale du Canada,
Ottawa, du 16 janvier au 9 février
La Boîte et son contenu, galerie Le Gendre, Paris,
janvier

The London Public Library and Art Museum, du 6 au 31 mars

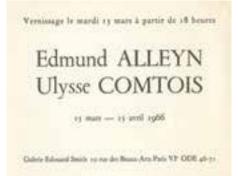
Rythmes et réflexion, Galerie A, Paris, du 24 avril au 16 mai

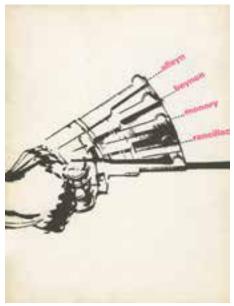
Peintres du Québec à Paris, galerie M. J. C. Paris-Mercœur, Paris, du 5 au 26 juin Mythologie quotidienne, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, juillet-octobre [Edmund Alleyn, Anne Cherix], galerie Soixante, Montréal, du 29 septembre au 20 octobre





- Anne Cherix, Edmund Alleyn, Claudine Bourg et Cheval-Bertrand en 1964
- 14. Edmund Alleyn en 1959. Photo: Nicole Lala
- Carton d'invitation de l'exposition Edmund Alleyn, Ulysse Comtois, Galerie Édouard Smith, Paris, 1966
- Page couverture du catalogue de l'exposition Alleyn, Beynon, Monory, Rancillac: Zoom/1, Nouvelle Galerie Blumenthal, Paris, 1966





### **Expositions collectives**

moderne de la Ville de Paris, janvier
Galerie H. Le Gendre, Paris, février
Alleyn, Buri, Conty, Rustin, Weiss, galerie Jacques
Massol, Paris, du 11 mars au 3 avril
Pintura Redonda, Sala del Prado del Ateneo,
Madrid, juin
20° Salon des réalités nouvelles, Musée d'art
moderne de la Ville de Paris, juin
Sixième Exposition biennale de la peinture canadienne 1965, Galerie nationale du Canada,

Seizième Salon de la jeune peinture, Musée d'art

5 juin 1966) Exposition de dessins, Galerie A, Paris, du 17 juin au 10 juillet

en circulation au Canada du 8 septembre au

Ottawa, du 4 juin au 22 août (exposition itinérante

Artistes latino-américains de Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, du 25 juin au 20 juillet Exposition-Manifestation, Foyer des artistes, Paris, ouverture le 5 juillet

Artistes de Montréal, Musée d'art contemporain, Montréal, du 12 juillet au 22 août; en circulation jusqu'en mai 1966 82 Peintres canadiens, Pavillon Lemieux de la Cité universitaire, Québec, du 21 au 27 août La Figuration narrative dans l'art contemporain, Biennale de Paris, galerie Creuze, Paris (exposition itinérante présentée ensuite à Bâle, Zurich et Lausanne), du 30 septembre au 29 octobre Deuxième semaine de publications. Avant-garde mondiale, galerie Riquelme, Paris, du 12 au 20 octobre Galerie Margo Fisher, Grand-Mère, Québec, du 15 au 25 octobre

Focus on Drawings. Canada/Great Britain/Italy/ Spain, Art Gallery of Toronto, Toronto, du 15 octobre au 7 novembre [Six jeunes muralistes d'aujourd'hui], galerie Soixante, Montréal

Fête Garde-robe, Maison Raspail, Arcueil, France

#### 1966

Janvier Alleyn noue des liens d'amitié avec le musicien Philip Glass.

Mars-mai «Du fil à retordre» d'Edmund Alleyn, Philip Glass et Graziella Martinez. Sketch composé pour un spectacle donné les 21 et 28 mars 1966, rue de la Montagne-Sainte-Geneviève, et repris en mai au Centre culturel américain, à Paris. Été Séjour avec Anne Cherix sur l'île de

La Palma, dans l'archipel espagnol des Canaries, et vacances à Saint-Raphaël, sur la Côte d'Azur, chez l'artiste Cheval-Bertrand.

18 septembre Suicide de Cheval-Bertrand.
Alleyn est fortement ébranlé par la disparition de son ami.

#### **Expositions individuelles**

Paintings by Edmund Alleyn, Hart House, University of Toronto, Toronto, du 8 au 18 février Edmund Alleyn, galerie Édouard Smith, Paris, du 15 mars au 15 avril

## **Expositions collectives**

Zéro Point, galerie La Roue, Paris, du 8 au 25 janvier 17e Salon de la jeune peinture, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, du 9 janvier au 1er février Edmund Alleyn, Ulysse Comtois, galerie Édouard Smith, Paris, du 15 mars au 15 avril [Le Homard cosmographique], galerie Riquelme, Paris, du 19 avril au 7 mai Donner à voir 4, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, du 14 au 27 juin Opinião 66, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, du 25 août au 11 septembre 21º Salon des réalités nouvelles, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, du 7 au 30 octobre Alleyn, Beynon, Monory, Rancillac: Zoom/1, Nouvelle Galerie Blumenthal, Paris, ouverture le 26 octobre Schèmes 66, Musée d'art moderne de la Ville de

Schèmes 66, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, du 2 au 27 décembre La Cédille qui sourit, galerie Jacqueline Ranson, Paris, du 15 décembre au 31 janvier 1967

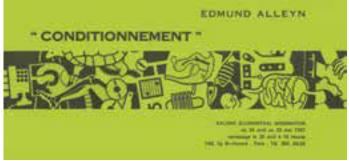
Super Mercado 66, galeria Relevo, Rio de Janeiro, Brésil

50 Peintres de l'école de Paris, Gmünd et Darmstadt, Allemagne



- Edmund Alleyn à la Havane en 1967. Photo: Roca-Prensa Latina. Archives du Musée des beaux-arts de Montréal
- Carton d'invitation de l'exposition Conditionnement, galerie Blumenthal-Mommaton, Paris, 1967. Archives et Médiathèque du MACM
- 19. Edmund Alleyn travaillant au montage de Alias, en 1969





£té À l'invitation du gouvernement cubain,
Alleyn fait un séjour d'un mois et demi à Cuba, en
compagnie de cinquante peintres, graveurs,
sculpteurs, poètes, dont Adami, Arroyo, César
et Michel Leiris. Il participe le 17 juillet à la réalisation d'une œuvre collective intitulée Mural
sur une grande place de la Rampa à la Havane.
Il visite également Santiago et Mexico.
£té Participation double, à Expo 67 à Montréal,
au Pavillon du Québec et au Pavillon de la France.
Automne Séjour d'une semaine à New York
chez Philip Glass. Alleyn assiste à la rencontre
Experiments in Art and Technology.

## Expositions individuelles

Conditionnement, galerie Blumenthal-Mommaton, Paris, du 26 avril au 23 mai Edmund Alleyn, galerie Soixante, Montréal, du 31 octobre au 13 novembre Agression, galerie Delta, Rotterdam, du 15 décembre au 14 janvier 1968

#### **Expositions collectives**

Exposition internationale de la figuration narrative, Galerie zu Predigern, Zurich, du 12 janvier au 4 février

Peinture vivante du Québec. 1966. Vingt-Cinq ans de libération de l'æil et du geste, Musée du Québec, Québec, du 22 février au 27 mars
Bande dessinée et figuration narrative, Musée des arts décoratifs, Paris, du 7 avril au 30 juin
L'Œil de bæuf, Galerie-T, Haarlem (Pays-Bas), du 8 avril au 8 mai

Expo 67, Pavillon de la France et Pavillon du Québec, Montréal, du 21 avril au 27 octobre Salon de mai, Musée d'art moderne de la Ville de Paris et Casa de las Americas, La Havane Trois Cents Ans d'art canadien, Galerie nationale du Canada, Ottawa, du 12 mai au 17 septembre Premio Lissone, Milan, du 15 mai au 9 juillet et du 11 juillet au 20 août

Panorama de la peinture au Québec 1940-1966, Musée d'art contemporain, Montréal - exposition présentée en deux volets (Alleyn a fait partie du 2° volet): 1940-1955 (volet I), du 15 mai au 25 juin; 1956-1966 (volet II), du 11 juillet au 20 août Zoom/2, Nocturnes 67, galerie Blumenthal-Mommaton, Paris, ouverture le 24 mai Le Monde en question, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, du 6 au 28 juin

Biennale internazionale della giovane pittura, Museo civico di Bologna, Bologne, du 13 juin au 30 septembre

Science-fiction, Kunsthalle, Berne, Suisse, du 8 juillet au 17 septembre; Musée des arts décoratifs du Palais du Louvre, Paris, du 28 novembre au 26 février 1968, Harald Szeeman, commissaire Exposition peinture et sculpture, 1er Festival d'art moderne, salles du Château, Châteauvallon, France, du 8 au 30 août

Pour une nouvelle imagerie, galerie Soixante, Montréal, du 3 au 24 octobre

#### 1968

Début de l'année Court voyage en Hollande.

Mai Alleyn participe activement aux événements de Mai 68 à Paris. Il produit des affiches dans le sous-sol de l'École des beaux-arts de Paris pour soutenir la cause des grévistes.

Met un terme à sa collaboration avec la galerie Blumenthal-Mommaton de Paris et la galerie Soixante de Montréal.

Octobre Court voyage à Montréal où il sollicite une bourse pour produire l'Introscaphe 1. Décembre Il commence la fabrication de l'Introscaphe.

## **Expositions individuelles**

Edmund Alleyn: "Conditioning", Carmen Lamanna Gallery, Toronto, du 29 février au 19 mars

#### **Expositions collectives**

10 Peintres du Québec, Musée d'art contemporain, Montréal, du 20 mars au 14 avril et Musée du Québec, Québec, du 18 avril au 12 mai 24<sup>e</sup> Salon de mai, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, du 4 au 26 mai











- 20. Anne Cherix et Jennifer Alleyn dans l'Introscaphe I en 1969
- 21. Visiteurs rassemblés près de l'Introscaphe I lors de sa présentation au Musée d'art moderne de la Ville de Paris en 1970. Photo: Fonds Yvan Boulerice, Archives et Médiathèque du MACM
- 22. Affiche de l'exposition The Canadian Scene (Edmund Alleyn, Peter Gnass, Claude Goulet, Pierre Heyvaert), Deson-Zaks Gallery, Chicago, 1969
- Page couverture du journal Ateliers (Musée d'art contemporain, Montréal), vol. 3, n° 5, 1974. Archives et Médiathèque du MACM
- 24. Affiche de l'exposition Québec 75, Musée d'art contemporain, Montréal, 1975. Archives et Médiathèque du MACM

**7 mai** Naissance de Jennifer Alleyn à Lausanne. Réalisation du film *Alias*.

#### **Expositions collectives**

 $Distances, Mus\'ee d'art moderne de la Ville de Paris, \\ du 20 mars au 13 avril$ 

 $\label{thm:condition} \emph{The Canadian Scene}, Deson-Zacks Gallery, Chicago, \\ \textit{du 19 septembre au 23 octobre}$ 

Festival international de la peinture, Cagnes-sur-Mer, France

#### 1970

Septembre L'Introscaphe est achevé. Plus de huit cents personnes font l'essai de l'Introscaphe durant les trois semaines de sa présentation au Musée d'art moderne de la Ville de Paris.

27 octobre Alleyn participe au spectacle de John Cage aux Halles de Baltard à Paris.

#### **Expositions collectives**

Images, Wiener Secession, Vienne, Autriche, du 2 juin au 25 juillet

Présentation de l'*Introscaphe*, avec des œuvres de Christian Boltanski, Sarkis et autres, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, du 23 septembre au 15 octobre

#### 1971

De retour au Québec, Alleyn s'installe à Montréal avec Anne et leur fille Jennifer, d'abord au 33, rue Winchester (Westmount), puis rue Van Horne (Outremont). Il achète un entrepôt désaffecté au 3853, rue Clark, qu'il aménage sur une période de neuf mois en atelier.

#### **Expositions individuelles**

L'Introscaphe I, Salon d'exposition du Grand Théâtre de Québec, Québec, du 27 novembre au 24 décembre (l'exposition sera interrompue le 2 décembre en raison de défaillances techniques)

#### 1972

Edmund Alleyn et Anne Cherix se séparent.
Professeur de 1972 à 1991 à l'Université d'Ottawa
où il enseigne le dessin, la peinture, et mène le
cours d'atelier dirigé (interdisciplinaire). Il fait
partie des membres d'origine de la faculté.
Parmi ses pairs, on compte Charles Gagnon,
Lynne Cohen, Evergon, Thierry de Duve,
Michel Goulet, Gunter Nolte, Johanne Lamoureux
et Christian Kiopini.

#### 1974

## Expositions individuelles

Gravures 1954, galerie Benedek-Grenier, Québec, du 19 au 31 janvier

Robert McLaughlin Art Gallery, Oshawa, clôture le 30 janvier

Edmund Alleyn. Une belle fin de journée, Musée du Québec, Québec, du 12 septembre au 7 octobre; Musée d'art contemporain, Montréal, du 10 octobre au 10 novembre; Université de Sherbrooke [version réduite], mars 1975; Winnipeg Art Gallery, août 1975; Vancouver Art Gallery [version réduite], mai 1976; Oshawa Art Gallery, janvier 1977

## **Expositions collectives**

Projet 80 [exposition d'art et encan], Projet 80, Montréal, du 7 au 10 octobre Terre des Hommes. Pavillon du Ouébec, Montréal

#### 1975

Sous la direction technique de Pierre Bédard, Alleyn produit une bande couleur avec son de 4 minutes qui donne à voir les variations de cycles d'images qui passent et repassent à travers une caméra et un processeur vidéo.

#### **Expositions collectives**

Salon Claude Péloquin, galerie Espace V, Montréal, hiver

Québec 75 [exposition présentée par l'Institut d'art contemporain, Normand Thériault, commissaire], Musée d'art contemporain, Montréal, du 16 octobre au 23 novembre (exposition itinérante au Canada, présentée l'année suivante à la Art Gallery of Ontario, Toronto)

Video CAYC Alternativo: Fourth International Open Encounter, Buenos Aires, Argentine, du 31 octobre au 14 novembre







Le 14 juin, la chaîne FM de Radio-Canada diffuse, sous le titre *Un artiste et son milieu*, un long entretien d'Alleyn avec l'historien de l'art Guy Robert.

## Expositions individuelles

Dessins pour une journée d'été, Centre d'arts d'Orford, du 27 juillet au 21 août

## **Expositions collectives**

Cent Onze Dessins du Québec, Musée d'art contemporain, Montréal, du 1<sup>er</sup> avril au 9 mai (par la suite exposition itinérante au Canada) Exhibition [exposition des professeurs du Département des arts visuels de l'Université d'Ottawa], Murray Street, Ottawa, clôture le 29 mai Trois Générations d'art québécois: 1940, 1950, 1960, Musée d'art contemporain, Montréal, du 1<sup>er</sup> au 31 juillet

Corridart, rue Sherbrooke, Montréal, ouverture le 7 juillet (l'exposition, qui doit se poursuivre jusqu'au 31 juillet, est démantelée par la Ville de Montréal dans la nuit du 13 au 14 juillet.)

De la figuration à la non-figuration dans l'art québécois, Musée d'art contemporain, Montréal, du 2 septembre au 3 octobre (exposition itinérante en circulation au Québec jusqu'en mars 1978)

Forum 76, Musée des beaux-arts de Montréal, du 23 septembre au 7 novembre

La Réserve, murale extérieure dans le cadre du programme « Arts et culture » des Jeux olympiques de Montréal

#### 1977

**Printemps** Achat d'un chalet au lac Memphrémagog, Québec.

Début de la liaison d'Alleyn avec l'artiste Suzanne Pasquin.

Eté Entreprend l'élaboration d'une œuvre d'art public sous la forme d'un environnement peint pour un édifice du gouvernement fédéral à Sept-Îles: la série Sept-Îles, hier et aujourd'hui [une douzaine de personnages peints sur verre et quatre tableaux de grand format sur l'histoire de Sept-Îles], Édifice Jos-Hébert du gouvernement fédéral du Canada, Sept-Îles, Québec (installation qu'il complétera en avril 1980).

Edmund Alleyn publie « Pour un musée de la consommation », dans 03 23 03. Premières rencontres internationales d'art contemporain, Montréal, Médiart et Parachute.

**12 au 14 décembre** Il est artiste invité à la Banff School of Fine Arts.

## **Expositions collectives**

Painting now '76'77, Agnes Etherington Art Centre, Queen's University, Kingston, du 8 février au 6 mars

03-23-03. Premières rencontres internationales d'art contemporain, 1306, rue Amherst, Montréal, du 3 au 23 mars; et à la Galerie nationale du Canada, Ottawa, du 5 au 25 mai

Montréal maintenant!, London Art Gallery, London (Ontario), du 3 juin au 3 juillet L'art dans la rue [esquisses pour des murales], Musée d'art contemporain, Montréal, du 18 au 23 octobre

#### 1978

1º' juillet Obtient le statut de professeur permanent à l'Université d'Ottawa.

#### **Expositions collectives**

*Gravures et dessins*, Atelier Graff, Montréal, du 9 au 26 février

 $\label{eq:Group of Seven Junior} \mbox{[r\'ealisation d'une bande} \\ sonore de \mbox{$45$ minutes]$, galerie Graphics,}$ 

Ottawa, mars

Œuvres québécoises de la collection 1940-1960, Musée d'art contemporain, Montréal, du 16 mars au 9 avril

Le Réalisme au Québec, Foyer de la Place des Arts, Montréal, mai

Tendances actuelles au Québec. La gravure et la peinture, Musée d'art contemporain, Montréal, du 9 novembre au 10 décembre

Le Musée d'hiver [installation avec Jean-Pierre Lefebvre et Michel Garneau], Musée des beauxarts de Montréal, du 21 décembre au 29 janvier 1979 [Exposition de sérigraphies], Atelier Graff, Montréal

## 1980

#### **Expositions collectives**

The Seven Ages of Man, London Regional Art Gallery, London (Ontario), du 3 mai au 15 juin Sculpture au Québec – 1970-1980, Musée d'art contemporain, Montréal, du 10 août au 14 septembre

*Projet 8*0 [exposition d'art et encan], Projet 80, Montréal



- Edmund Alleyn, *Iceberg Blues*, 1975. Acrylique et huile sur plexiglas. Photo: Yvan Boulerice, Archives et Médiathèque du MACM
- 26. Edmund Alleyn et sa fille Jennifer dans le garage de la rue Clark, à Montréal, en 1974. Photo : Charlotte Rosshandler
- 27. Département d'arts visuels de l'Université d'Ottawa
- 28. Edmund Alleyn dans son atelier de la rue Clark, à Montréal, en 1988. Photo : Charlotte Rosshandler

Alleyn réalise trois triptyques photographiques pour la Corporation d'hébergement du Québec, Montréal (terminés en 1985).

#### 1985

Rencontre d'Anne Youlden, avec qui il noue une relation.

28 mars Inauguration d'une suite de 35 photosérigraphies sur l'histoire du Sault-au-Récollet, une œuvre intégrée à l'architecture, commandée par le Centre hospitalier Fleury, Montréal.

#### **Expositions individuelles**

[Gouaches de 1981-1985], Domaine Saint-Irénée, Québec, juillet

### **Expositions collectives**

Les Vingt Ans du Musée à travers sa collection, Musée d'art contemporain de Montréal, du 27 janvier au 21 avril

#### 1987

#### **Expositions collectives**

Galerie Don Stewart, Montréal, du 15 janvier au 14 février

## 1988

### **Expositions collectives**

Accents II de la Collection Lavalin, Musée du Séminaire de Québec, du 30 avril au 26 juin, et Galerie d'art Lavalin, Montréal, du 20 juillet au 28 août

Giant Step for Art, The Edith Berringer Foundation, Westmount (Québec)

#### 1989

Fréquente Suzanne Danis.

#### **Expositions collectives**

L'Avant-garde canadienne des années 50 et 60, galerie Bernard Desroches, Montréal, du 8 au 28 novembre Canadian Post-War Avant-Garde 1945-1965, Kaspar Gallery, Toronto

### 1990

#### **Expositions individuelles**

Indigo, Galerie d'art Lavalin, Montréal, du 27 avril au 2 juin, et Maison de la culture Côte-des-Neiges, Montréal, du 26 avril au 26 mai Indigo, 49° Parallèle, Centre d'art contemporain canadien, New York, du 27 novembre au 5 janvier 1991

#### **Expositions collectives**

Escapade. À la conquête de la troisième dimension. Sélection de la banque d'œuvres d'art, Musée des beaux-arts de Sherbrooke, mai-juin Montréal, 1955-1970. Années d'affirmation – La Collection Maurice Forget, Collège Édouard-Montpetit, Longueuil, du 4 au 20 décembre

#### 1991

Edmund Alleyn met fin à sa carrière comme professeur à l'Université d'Ottawa.

#### 1992

#### **Expositions collectives**

Une ville, un musée, une collection, Musée de Lachine, du 10 octobre au 3 janvier 1993

## 1993

#### **Expositions collectives**

Moments choisis. Collection de la Banque nationale du Canada, Galerie de l'UQAM, Montréal, du 14 janvier au 21 février Parti pris de peindre/parti pris peinture, Galerie de l'UQAM, Montréal, du 4 au 28 mars Œuvres méconnues, Galerie de l'UQAM, Montréal, du 22 juin au 25 juillet

#### 1994

## **Expositions individuelles**

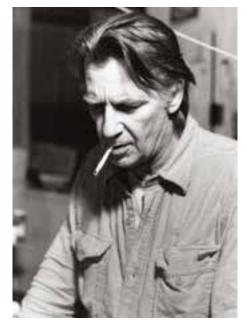
Œuvres médiatiques et œuvres récentes, galerie Christiane Chassay, Montréal, du 27 août au 24 septembre

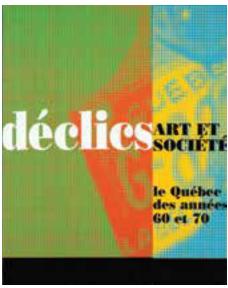
Slow Dance, galerie Christiane Chassay, Montréal, du 19 octobre au 16 novembre

#### **Expositions collectives**

Dessin à dessein, Galerie de l'UQAM, Montréal, du 13 janvier au 12 février L'Abstraction à Montréal 1950-1970. Peintures, dessins et estampes, galerie Simon Blais, Montréal, du 4 mai au 4 juin

Pièces de collection, galerie Christiane Chassay, Montréal, vernissage le 10 décembre





- 29. Edmund Alleyn en 1990. Photo : Jennifer Alleyn
- 30. Affiche de l'exposition Déclics. Art et société. Le Québec des années 60 et 70, Québec, Musée de la civilisation; Musée d'art contemporain de Montréal, 1999. Archives et Médiathèque du MACM
- Page couverture du catalogue Les Éphémérides, Centre d'exposition Circa, Montréal, 2001. Archives et Médiathèque du MACM
- 32. Jennifer et Edmund Alleyn lors de l'exposition *Les Éphémérides*, en juin 2001. Photo : Gabor Szilasi

### **Expositions collectives**

Selected Works from the Art Collection of the National Bank of Canada, The Robert McLaughlin Gallery, Oshawa (Ontario), du 2 février au 5 mars Et ainsi de suite..., galerie Christiane Chassay et Centre d'expositions Circa, Montréal, du 24 février au 25 mars Dons 1989-1994, Musée d'art contemporain de Montréal, du 28 avril au 29 octobre

## 1996

## **Expositions individuelles**

Edmund Alleyn. Les Horizons d'attente 1955-1995, galerie Christiane Chassay, Montréal, du 19 octobre au 16 novembre; Musée d'art de Joliette, du 22 septembre au 12 janvier 1997; Musée du Québec, Québec, du 28 mai au 7 septembre; Galerie d'art d'Ottawa, du 19 février au 19 avril 1998

## **Expositions collectives**

La collection Prêt d'œuvres d'art du Musée du Québec, Acquisitions 1995, Musée du Québec, Québec, du 27 février au 31 mars La Galerie Agnès Lefort. Montréal 1950-1961, galerie Leonard et Bina Ellen, Université Concordia, Montréal, du 23 avril au 1<sup>er</sup> juin L'Œil du collectionneur, Musée d'art contemporain de Montréal, du 18 octobre au 5 janvier 1997

#### 1997

#### **Expositions collectives**

Vanités. Regards sur la nature morte contemporaine, Galerie de l'UQAM, Montréal, du 17 janvier au 1<sup>er</sup> mars

La Collection d'œuvres d'art de la Banque Nationale, Domaine Cataraqui, Québec, mars-avril « Que sont mes amis devenus », galerie Anima G, Édifice Marie-Guyart, Québec, du 25 avril au 11 mai

#### 1998

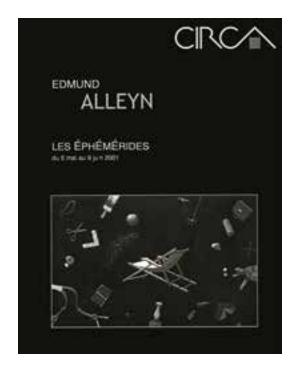
## **Expositions collectives**

Univers urbains, Musée du Québec, Québec, du 28 janvier au 10 mai Approaching Abstraction. Sonder l'abstraction. Collection Firestone d'art canadien, Galerie d'art d'Ottawa, du 19 février au 28 juin Les mystères objectifs. Choix d'œuvres du Québec tirées de la collection permanente (1948-1998), galerie d'art Leonard & Bina Ellen, Université Concordia, Montréal, du 12 mai au 20 juin Œuvres abstraites 1962-1992, Galerie des arts visuels, Université Laval, Québec, du 10 au 28 juin Temps composés. La donation Maurice Forget, Musée d'art de Joliette, du 14 juin au 27 septembre

#### 1999

#### **Expositions collectives**

Du côté de chez soi, galerie Art Mûr, Montréal, du 20 mars au 15 avril Déclics. Art et société, le Québec des années 60 et 70, deux expositions présentées simultanément au Musée de la civilisation, à Québec, du 27 mai au 24 octobre, et au Musée d'art contemporain de Montréal, du 28 mai au 31 octobre Discernement. Acquisitions récentes de la collection permanente, Galerie d'art d'Ottawa, du 13 septembre au 21 novembre Degrees of Abstraction: Sculptures and Work on Paper from the Firestone Art Collection, Karsh-Masson Gallery, City Hall, Ottawa, du 16 décembre au 28 janvier 2000 Acquisitions 1990-2000, Musée du Québec, Québec Du paysage dans la collection, Musée régional de Rimouski, du 20 juin au 12 septembre





## **Expositions collectives**

Une expérience de l'art du siècle, Musée d'art de Joliette, du 26 mai au 1er octobre Arts 2000, Gallery Stratford, Stratford (Ontario), du 29 mai au 4 septembre 2000 La Cathédrale engloutie, Galerie B, galerie René Blouin et galerie Liliane Rodriguez, Montréal, du 17 juin au 5 août

La Nature des choses, Musée du Québec, Québec, du 9 novembre au 22 avril 2001; Centre d'exposition du Vieux-Palais, Saint-Jérôme, du 3 juillet au 3 septembre 2001; Centre d'exposition de Val-d'Or, du 12 janvier au 17 février 2002; Centre national d'exposition, Jonquière, du 3 mars au 12 mai 2002; Musée régional de la Côte-Nord, Sept-Îles, été 2002; Musée minéralogique et minier de Thetford Mines, du 22 février au 20 avril 2003

# 2001

## **Expositions individuelles**

Thèmes et variations, galerie Les Modernes, Montréal, du 5 au 31 mai Les Éphémérides, Centre d'exposition Circa, Montréal, du 5 mai au 9 juin

## **Expositions collectives**

Artista. Salon du printemps des artistes des Cantons-de-l'Est, Musée des beaux-arts de Sherbrooke, du 7 avril au 20 mai Oasis, Liane et Danny Taran Gallery, Centre Saidye-Bronfman, Montréal, du 17 juin au 26 août Le mobilier comme prétexte [Edmund Alleyn, Mario Duchesneau et Gilles Mihalcean], Musée régional de Rimouski, du 13 septembre au 11 novembre

# 2002

## **Expositions collectives**

Prendre figure. Œuvres choisies de la Collection Firestone d'art canadien, Galerie d'art d'Ottawa, du 27 avril au 6 octobre 2002

1972 ou l'origine réinventée d'une collection inaugurale. Les 30 ans de la collection du Musée régional de Rimouski, Musée régional de Rimouski, du 16 juin au 2 septembre

## 2003

**Été** Alleyn est membre du jury des prix Pierre-Ayot et Louis-Comtois de la Ville de Montréal. Il traverse une période de grande solitude et passe l'été seul au lac Memphrémagog.

## **Expositions collectives**

L'art de collectionner. 125 ans de mécénat à l'Université de Montréal, Centre d'exposition de l'Université de Montréal, du 28 août au 16 octobre Éclatement de formes et de textures, Musée d'art de Mont-Saint-Hilaire, Québec.

## 2004

Mai Participation au projet de livre *Indigo sur* tous les tons mis en chantier par Jocelyn Jean, Gilles Lapointe et Ginette Michaud. L'ouvrage paraît en 2005 aux éditions du passage.

**24 décembre** Décès d'Edmund Alleyn à Montréal, emporté par un cancer.

# **Expositions individuelles**

Les Éphémérides - Tableaux et lavis, 1998-2004, Musée des beaux-arts de Sherbrooke, du 1er mai au 19 septembre

## **Expositions collectives**

The Borduas-Bloore Legacy in Canadian Painting, Mackenzie Art Gallery, Regina, du 24 avril au 16 mai 2004

## 2005

# Expositions individuelles

*Indigo*, Salon B, Montréal, du 10 novembre au 10 janvier 2006





## **Expositions individuelles**

Indigo, Galerie Rivelin-Argolos, Eastman (Québec), du 3 août au 16 octobre

# **Expositions collectives**

Blanc Silence, galerie Simon Blais, Montréal, du 22 février au 25 mars

Vu dans... Vie des Arts, galerie D'Este, Westmount
(Québec), du 1er au 24 juin 2006

Degrees of Fantasy. Degrés d'imagination, Galerie d'art d'Ottawa, du 12 août au 15 octobre

## 2007

#### **Expositions individuelles**

Yonder: entre ici et là, galerie d'art d'Outremont, Montréal, du 1<sup>er</sup> au 25 novembre 2007 (exposition itinérante présentée à la Salle de diffusion Parc-Extension, Montréal, du 6 décembre au 13 janvier 2008; à la galerie Stewart Hall, Pointe-Claire, du 2 février au 16 mars 2008; à la Maison de la culture de Pointe-aux-Trembles, du 21 mars au 4 mai 2008; à L'Entrepôt, Lachine, du 6 juin au 17 août 2008, Jo-Ann Kane, commissaire)

#### **Expositions collectives**

Libre < échange. Extraits de la collection, Galerie de l'UQAM, Montréal, du 12 janvier au 10 février

#### 2008

## **Expositions collectives**

iCuba! Art et histoire de 1868 à nos jours, Musée des beaux-arts de Montréal, du 31 janvier au 8 juin; et au Musée de Groningue, Pays-Bas, en 2009 Québec. Une ville et ses artistes, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec, du 14 février au 27 avril 2008

Le Salon: Celebrating 35 Years of the Firestone Collection of Canadian Art, Galerie d'art d'Ottawa, du 2 août au 9 novembre

Laughing Matter/Rigolade. Firestone Collection of Canadian Art, Galerie d'art d'Ottawa, du 15 novembre au 22 mars 2009

#### 2009

# **Expositions individuelles**

*La Suite indienne 1962-64*, galerie Simon Blais, Montréal, du 7 octobre au 7 novembre

## **Expositions collectives**

Coups de cœur, galerie Simon Blais, Montréal, du 28 janvier au 7 mars

Environnement total: Montréal, 1965-1975, Centre Canadien d'Architecture, Montréal, du 19 mars au 23 août

Fracas. Restauration requise, Musée de Lachine, Montréal, du 1<sup>er</sup> au 18 avril

La rencontre – exposition 20<sup>e</sup> anniversaire, galerie Simon Blais, Montréal, du 22 avril au 6 juin

#### 2011

## **Expositions collectives**

Aperçu. Le goût d'un collectionneur, Galerie d'art d'Ottawa, du 11 février à janvier 2012 Ambiguïté du récit, galerie Arts Sutton, Sutton (Québec), du 8 avril au 22 mai Big Bang: carte blanche à la créativité, Musée des beaux-arts de Montréal, du 6 novembre au 22 janvier, 2012

## 2012

## **Expositions individuelles**

Exposition Edmund Alleyn, Galerie BAC, Saint-Sauveur (Québec), du 9 au 23 février 2012 Petit précis d'histoire de l'art... et d'autres histoires, galerie Simon Blais, Montréal, du 29 février au 31 mars

#### **Expositions collectives**

Débuts, galerie Simon Blais, Montréal, du 18 janvier au 18 février La Collection Loto-Québec s'expose, Musée d'art contemporain de Baie-Saint-Paul, du 24 juin au 10 octobre

Freedom of Association: Dennis Tourbin and Other Artists, Galerie d'art d'Ottawa, du 1<sup>er</sup> septembre au 6 janvier 2013

Collage, Galerie Nicolas Robert, Montréal, du 8 septembre au 6 octobre



- 33. Vue de l'exposition *Environnement total : Montréal, 1965-1975*, 2009. Photo : © Centre Canadien d'Architecture, Montréal
- 34. Exposition Big Bang: carte blanche à la créativité, Musée des beaux-arts de Montréal, 2011-2012. Photo: MBAM, Denis Farley
- Exposition Edmund Alleyn. Échappées percéennes: 1950-1964, Musée Le Chafaud, Percé, 2014

## **Expositions collectives**

Dix étapes faciles pour révolutionner le monde par l'art, galerie Espace projet, Montréal, du 16 mai au 2 juin

#### 2014

## **Expositions individuelles**

Edmund Alleyn. Échappées percéennes: 1950-1964, Musée Le Chafaud, Percé (Québec), du 24 juin au 21 septembre (avec Anne Cherix) La Suite indienne. Edmund Alleyn, la Maison amérindienne, Mont-Saint-Hilaire (Québec), du 16 octobre au 21 février 2015

## **Expositions collectives**

Un, galerie Simon Blais, Montréal, du 12 mars au 12 avril

Oh Boy! Oh Boy!, galerie Roger Bellemare et galerie Christian Lambert, Montréal, du 19 avril au 31 mai

1989 – Une exposition improbable, galerie Simon Blais, Montréal, du 18 juin au 30 juillet

## 2015

# **Expositions individuelles**

Edmund Alleyn. 360°, galerie Simon Blais, Montréal, du 15 janvier au 22 février

# **Expositions collectives**

Tribu moderne, galerie Simon Blais, Montréal, du 11 juillet au 29 août











# Chronology

Compiled by Gilles Lapointe

#### 1931

June 9 Birth in Québec City of George Edmund Alleyn, son of Richard Alleyn and Lelia Devlin. Siblings Nora and Richard will follow.

#### 1941

Summer Encouraged by his aunt Nora Devlin Jones, an amateur painter, he paints outdoors, making pictures of sailboats and forest landscapes.

## 1937-1943

Attends St. Patrick's, an English primary school in Québec City. He spends his summers on the shores of the St. Lawrence, in Kamouraska.

# 1943-1947

His father, who wants him to become a doctor, decides he should continue his education in French and enrols him at the Jesuit École Saint-Charles-Garnier, in Québec City. This forced switch from English to French leads to serious problems at school.

#### 1948

Victim of an attack of acute dermatitis, he is admitted to the Royal Victoria Hospital, in Montréal. The convalescence lasts until April, and Alleyn becomes depressed. His interest in painting increases after he sees *The Ferry* (1907), by James Wilson Morrice.

#### 1949

Becomes a boarder at the Jesuit Collège Jean-de-Brébeuf in Montréal. He publishes caricatures and satirical drawings in the student newspapers Loustic and Brébeuf-Matin.

Summer He goes painting in the Gaspé region and while in Port-au-Persil meets Jean Paul Lemieux, who is teaching at the École des beauxarts de Québec.

#### 1950

September Enrols in first-year philosophy at Collège Saint-Charles-Garnier, in Québec City. He drops out in January 1951.

#### 1951

September On the recommendation of Jean Paul Lemieux, he is admitted to the École des beaux-arts de Québec. This is the start of Alleyn's friendship with the artist, who introduces him to the work of the Impressionists, Van Gogh and Picasso.

## 1952

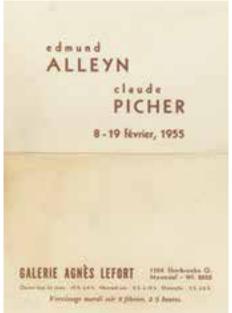
Exhibits at Paul Gessell, on Daly Street in Ottawa. During the summer he paints in the Gaspé.

#### 1953

Alleyn rents a small studio on Rue Saint-Gabriel, in Québec City, which he shares for a while with the artist Claude Picher.

April Holds his second solo exhibition (oils and watercolours) at the gallery L'Atelier, 12, rue Sainte-Anne, Québec City.





- 1. Self-portrait, 1953
- 2. Edmund Alleyn, 1952
- 3. École des beaux-arts de Québec, 1954
- 4. Self-portrait, about 1954
- Invitation to the exhibition Edmund Alleyn, Claude Picher, Galerie Agnès Lefort, Montréal, 1955

While at the École des beaux-arts de Québec, Alleyn makes his first experiments in non-figurative painting.

April Along with Jean Paul Lemieux (who uses the pseudonym Paul Blouyn), participates in the exhibition *La matière chante* at Galerie Antoine, in Montréal. The selection by Borduas—who has returned from New York especially for the event—of his painting *Ça arrive dans les meilleures familles nº 1* and the public exposure of the hoax trigger a fierce newspaper debate between Claude Gauvreau and Claude Picher.

May Attends the debate between Claude Gauvreau and Claude Picher at Librairie Tranquille on the respective merits of Automatisme and figurative art.

Summer Rents a house in Saint-François, on Île d'Orléans, where he paints. The area attracts other artists, including Claude Picher, Denys Morrisset, Marcelle Maltais, Micheline Drouin, François Soucy, Jean Préfontaine and Pierrette Filion.

## Group exhibitions

La matière chante, Galerie Antoine, Montréal, April 20 to May 4 Un groupe de Québec, Librairie Tranquille, Montréal, June [Edmund Alleyn, Denys Morrisset, Paul Vézina], Palais Montcalm, Québec City, December 25 to 31

#### 1955

May 18 Is awarded first prize for painting for his work *Marie*, *Reine du monde* (set theme) in a competition organized by Maison Thérien et frères.

May 24 Alleyn completes his studies at the École

des beaux-arts de Québec, graduating second in his year. He receives a diploma as a "drawing teacher (1st level)."

**September 22** Wins the Grand Prize in the Concours artistique de la Province de Québec for his painting *Sur la grève*.

October 13 Arrives in Paris. Recipient of a twoyear grant from the Royal Society of Canada, Alleyn lodges at the Cité universitaire, enrols at the École des beaux-arts de Paris (which he attends rarely) and works occasionally at the Académie Julian near the Champs-Élysées.

## Group exhibitions

Edmund Alleyn, Claude Picher, Galerie Agnès
Lefort, Montréal, February 8 to 19
Concours de peinture Alexandre Thérien, main hall
of the Université de Montréal, May 23
Concours de peinture Alexandre Thérien, Maison
Thérien et frères, Montréal, May 25 to June 1
Concours artistique de la Province de Québec,
Musée de la Province du Québec
Palais Montcalm, Québec City, opens September 29
Exposition des élèves de l'École des beaux-arts,
Palais Montcalm, Québec City, opens November 5

#### 1956

March Alleyn visits Simone Aubry and Paul Beaulieu in London, U.K.

Summer Spends the summer in Provence.

He paints in Aix-en-Provence, frequents the art community of Vallauris and meets Picasso.

He later makes trips to La Ciotat and Collioure.

Back in Paris, he begins to consider settling permanently in France.

## Solo exhibitions

Arvida Art Centre, Saguenay, Québec

## Group exhibitions

[Inks and prints], Maison des étudiants canadiens de Paris

Les Arts en France et dans le monde, Musée d'art moderne de la Ville de Paris Canadian Abstract Paintings, Smithsonian Institution (tours in Canada and the United States 1956-1957)

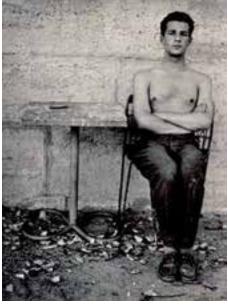
GALERIE DU HAUT PAVE

# ALLEYN

DO 26 FEVRIER AU 14 MARS 1957

munit 26 Sovier à 16 hours





#### 1957

March 1 Alleyn moves into a two-room apartment at 146, rue de Charenton, in the Bastille neighbourhood of Paris.

March Second trip to London.

Summer Resides temporarily in Saint-Jean-de-Luz, near the Spanish border.

## Solo exhibitions

Alleyn, Galerie du Haut-Pavé, Paris, February 26 to March 14

## Group exhibitions

35 Painters of Today, The Montreal Museum of Fine Arts, January 19 to February 3 Obelisk Gallery, London, U.K., opens March 7 Micro-Salon, Galerie Iris Clert, Paris, April Second Biennial of Canadian Art, National Gallery of Canada, Ottawa (travelling exhibition) Lord's Gallery, London, U.K.

## 1958

January Along with the other painters in the Canadian section, Jean Paul Riopelle, Jack Shadbolt, Tony Urquhart and John Coughtry, wins a Guggenheim International Award. Summer Following an overnight fire in his studio, Alleyn spends ten days in the Saint-Antoine hospital, in Paris, and then travels to Rome to convalesce at the home of his friend Pierre Pouliot. Visits the Venice Biennale with Suzanne Bernier.

November 1 Alleyn returns to Paris and rents an apartment at 93, rue du Monument, in the outlying suburb of Champigny.

#### Solo exhibitions

Exhibition of gouaches, Galerie du Haut Pavé, Paris, February

Théâtre Fauteuil, Basel, Switzerland, April 2 to 14 Exposition de gouaches. Edmund Alleyn, Galerie La Boutique, Québec City, May 22 to June 7

## Group exhibitions

Alcopley, Alleyn, Anlo, Anna Marguite, Galerie La main gauche, Paris, May 9 to 22 13e Salon des réalités nouvelles - Nouvelles réalités, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, July 7 to August 3

Œuvres récentes, Galerie Denyse Delrue, Montréal, September 16 to 28 Canadian Painting in Europe, Jordan Gallery, Toronto, September 20 to October 18 Multiplied by Four [Marius Plamondon, Edmund Alleyn, George Swinton, Leo Mol], The Art Gallery of Toronto, September 26 to November 2 Peintres d'aujourd'hui, Senlis, France, October 12 to November 12

Guggenheim International Award 1958, Guggenheim Museum, New York

#### 1959

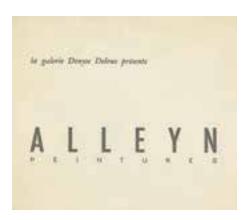
September Alleyn moves temporarily to Courbevoie.

Receives an honourable mention at the 5th Bienal de São Paulo, where he exhibits five paintings. November 24 Returns to Québec City, where he stays for a while with his parents before moving into an apartment on Place Royale. He sets up a small studio on Rue Saint-Gabriel.

#### Group exhibitions

December 8

Art contemporain au Canada, Musée Rath, Geneva, February 7 to March 1, and Wallraf-Richartz-Museum, Cologne, March 14 to April 12 [Edmund Alleyn, Yves Milet], Galerie du Haut Pavé, Paris, April 21 to May o Third Biennial of Canadian Art, National Gallery of Canada, Ottawa, June (travelling exhibition) Alleyn, Milet, Lora, Peña, Galleria Appia Antica, Rome, June 29 to July 11 14º Salon des réalités nouvelles, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, July 6 to 26 5th Bienal de São Paulo, September to December The New Painters of the "Ecole de Paris," The Lucien Labaudt Art Gallery, San Francisco, November 5 to 20 Peintres d'aujourd'hui, chapel of the former Hôpital de la Charité, Senlis, France, November 8 to 22 Quelques Peintres d'aujourd'hui, Galerie de l'Ancienne Comédie, Paris, November 25 to





- Invitation to the exhibition Alleyn, Galerie du Haut Pavé, Paris, 1957. Archives and Media Centre, MACM
- Edmund Alleyn in his studio, summer 1957 Photo: Philip Pocock
- 8. Edmund Alleyn, 1959
- Invitation to the exhibition Alleyn, Galerie Denyse Delrue, Montréal. 1960
- 10. Edmund Alleyn in Paris, 1959

March 14 Performance by Suzanne Rivest (expressive dance) to music by François Morel in front of Alleyn's painting *La Crevasse* during the opening of his exhibition at Galerie Denyse Delrue, Montréal.

March Represented by Edmund Alleyn, Léon Bellefleur, Paul-Émile Borduas, Jean Paul Riopelle and Harold Town, Canada wins the 1960 Guggenheim International Award for best national submission.

Summer Spends a week in Percé with the artist Micheline Beauchemin.

Along with the artists Jean Paul Lemieux, Albert Dumouchel, Graham Coughtry and Frances Loring, he represents Canada at the *Venice* Biennale.

December Returns to Paris.

### Solo exhibitions

Peintures de Edmund Alleyn, à Québec et à Paris,
Galerie La Huchette, Québec City, February 11 to 26
Alleyn, Galerie Denyse Delrue, Montréal,
March 14 to 26
Edmund Alleyn: gouaches, dessins, monotypes
1955-1960, Galerie Agnès Lefort, Montréal,
March 14 to 26
Galerie L'art canadien, Chicoutimi, May
Recent Paintings, Roberts Gallery, Toronto,
October 5 to 18

## Group exhibitions

Quelques peintres canadiens contemporains dans les collections privées, Galerie La Huchette, Québec City, January 25 to February 6
Galerie Denise Boucher, Ottawa, May 77th Spring Exhibition, The Montreal Museum of Fine Arts

Témoignage de leur évolution, Galerie La Huchette, Québec City, September 1 to 15 Arte Canadiense, Museo Nacional de Arte Moderno / Instituto Nacional de Bellas Artes, Mexico City, November Venice Biennale, Canadian pavilion Guggenheim International Award 1960, Guggenheim Museum, New York

#### 1961

Alleyn lives with his friends Jean and Béatrice Maillé and paints in a studio near Boulevard Saint-Denis, in Courbevoie.

February Visits Ostend and Bruges.

May 12 He buys a former warehouse located at 49, rue Liancourt, in Paris's 14th arrondissement, which he converts into a studio. It will be his home until 1971.

Summer Travels to Spain and visits Madrid and Toledo, where he is particularly impressed by the work of Goya, Velázquez and El Greco.

## Solo exhibitions

Roberts Gallery, Toronto

## Group exhibtions

Borduas – Bellefleur – Riopelle – Town – Alleyn, Galerie Denyse Delrue, Montréal, January 16 to 28 Exposition de peintres irlandais ou de descendance irlandaise, lobby of the Palais Montcalm, Québec City, March 15 to 21

Alleyn, Côté, Gagnon, Lemieux, Picher, Galerie Zanettin, Québec City, March 18 to 28 Galerie Anfora, Paris, opens April 21 8 Artistes canadiens – œuvres récentes, Galerie Dresdnere, Montréal, May 31 to June 10 25 Quebec Painters, Stratford Festival, Ontario, June 19 to September 23 Exposition de gravures, Galerie La Huchette, Québec City, October 9 to 22

187





- Edmund Alleyn with Anne Cherix in his studio on Rue Liancourt, Paris, about 1963. Photo: Nicole Lala
- 12. Edmund Alleyn and Anne Cherix in Percé, 1954

Summer Alleyn meets the artist Anne Cherix, his future wife, at the La Coupole restaurant, in Paris.

# Solo exhibitions

Edmund Alleyn, Galerie Dresdnere, Montréal, November 12 to 27

# **Group exhibtions**

Peintres canadiens de Paris, Galerie Arditti, Paris, March

La Nouvelle École de Montréal, Galerie Namher, Paris, March

Borduas, Riopelle e la giovane pittura canadese, Galleria Levi arte contemporanea, Milan, opens May 22

Cinq Peintres canadiens, Galerie Semiha Huber, Zurich, June

La peinture canadienne moderne : 25 années de peinture au Canada français, 5th Festival dei due Mondi, Palazzo Collicola, Spoleto, June 26 to August 23

Galerie Dresdnere, Montréal, December-January 1963

Recent Canadian Painting (travelling exhibition), National Museum, Warsaw; National Museum, Krakow; Slaskie Museum, Wroclaw

#### 1963

**Summer** Holidays on the Côte d'Azur and in Italy.

**November** Meets Cheval-Bertrand, Bernard Rancillac and Jacques Monory.

# Group exhibitions

Galerie Nova et Vetera, Collège Saint-Laurent, Ville Saint-Laurent, Québec, closes February 22 Donner à voir 3, Galerie Creuze, Paris, May 7 to 29 Fifth Biennial of Canadian Art, Commonwealth Institute, London, U.K., June-August; National Gallery of Canada, Ottawa, September 20 to October 27 (tours Canada until June 1964) Troisième Biennale de Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, September 28 to November 3 Alleyn, Monory, Parmentier, Queneau, Filhos, Galerie Le Gendre, Paris, November Ten Montreal Artists, Hart House, University of Toronto, closes November 24

## 1964

Easter Visits Antwerp and Amsterdam.

June 27 Edmund Alleyn marries Anne Cherix in Lausanne, Switzerland.

 ${\bf Summer} \quad The young couple spend time in Perc\'e.$ 

## Solo exhibitions

Alleyn, Roberts Gallery, Toronto, September 21 to October 3

# Group exhibitions

Galerie Riquelme, Paris, January 7 to 18
Eighty-Fourth Annual Exhibition, Royal Canadian
Academy of Arts, National Gallery of Canada,
Ottawa, January 16 to February 9
La Boîte et son contenu, Galerie Le Gendre, Paris,
January

The London Public Library and Art Museum, Ontario, March 6 to 31

Rythmes et réflexion, Galerie A, Paris, April 24 to May 16

Peintres du Québec à Paris, Galerie M. J. C. Paris-Mercœur, Paris, June 5 to 26

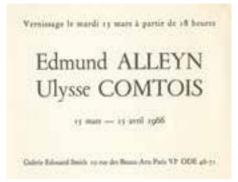
*Mythologie quotidienne*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, July-October

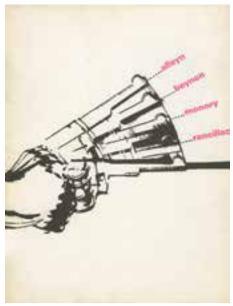
[Edmund Alleyn, Anne Cherix], Galerie Soixante, Montréal, September 29 to October 20





- Anne Cherix, Edmund Alleyn, Claudine Bourg and Cheval-Bertrand, 1964
- 14. Edmund Alleyn, 1959. Photo: Nicole Lala
- Invitation to the exhibition Edmund Alleyn, Ulysse Comtois, Galerie Édouard Smith, Paris, 1966
- Cover of the catalogue of the exhibition Alleyn, Beynon, Monory, Rancillac: Zoom/1, Nouvelle Galerie Blumenthal, Paris, 1966





#### Group exhibitions

Seizième Salon de la jeune peinture, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, January Galerie H. Le Gendre, Paris, February Alleyn, Buri, Conty, Rustin, Weiss, Galerie Jacques Massol, Paris, March 11 to April 3 Pintura Redonda, Sala del Prado del Ateneo, Madrid, June

20° Salon des réalités nouvelles, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, June Sixth Biennial of Canadian Art, National Gallery of Canada, Ottawa, June 4 to August 22 (tours Canada from September 8 to June 5, 1966) Exposition de dessins, Galerie A, Paris, June 17 to July 10

Artistes latinos-américains de Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, June 25 to July 20 Exposition-Manifestation, Foyer des artistes, Paris, opens July 5

Artistes de Montréal, Musée d'art contemporain, Montréal, July 12 to August 22 (tours until May 1966)

82 Peintres canadiens, Pavillon Lemieux de la Cité universitaire, Québec City, August 21 to 27 La Figuration narrative dans l'art contemporain, Biennale de Paris, Galerie Creuze, September 30 to October 29 (travels subsequently to Basel, Zurich and Lausanne)

Deuxième semaine de publications. Avant-garde mondiale, Galerie Riquelme, Paris, October 12 to 20 Galerie Margo Fisher, Grand-Mère, Québec, October 15 to 25

Focus on Drawings: Canada, Great Britain, Italy, Spain, Art Gallery of Toronto, October 15 to November 7

[Six jeunes muralistes d'aujourd'hui], Galerie Soixante, Montréal

Fête Garde-robe, Maison Raspail, Arcueil, France

#### 1966

**January** Alleyn becomes friendly with the musician Philip Glass.

March-May Creation of Du fil à retordre by Edmund Alleyn, Philip Glass and Graziella Martinez, a sketch for a show presented from March 21 to 28 on Rue de la Montagne-Sainte-Geneviève, Paris, and restaged in May at the American Center in Paris.

Summer With Anne Cherix, visits the island of Palma, in the Spanish archipelago of the Canaries, and vacations in Saint-Raphaël, in the south of France, at the home of the artist Cheval-Bertrand.

September 18 Cheval-Bertrand commits suicide. Alleyn is deeply affected by his friend's death.

#### Solo exhibitions

Paintings by Edmund Alleyn, Hart House, University of Toronto, February 8 to 18 Edmund Alleyn, Galerie Édouard Smith, Paris, March 15 to April 15

## Group exhibitions

Darmstadt, Germany

Zéro Point, Galerie La Roue, Paris, January 8 to 25 17e Salon de la jeune peinture, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, January 9 to February 1 Edmund Alleyn, Ulysse Comtois, Galerie Édouard Smith, Paris, March 15 to April 15 [Le Homard cosmographique], Galerie Riquelme, Paris, April 19 to May 7 Donner à voir 4, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, June 14 to 27 Opinião 66, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, August 25 to September 11 21º Salon des réalités nouvelles, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, October 7 to 30 Alleyn, Beynon, Monory, Rancillac: Zoom/1, Nouvelle Galerie Blumenthal, Paris, opens October 26 Schèmes 66, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, December 2 to 27 La Cédille qui sourit, Galerie Jacqueline Ranson, Paris, December 15 to January 31, 1967 Super Mercado 66, Galeria Relevo, Rio de Janeiro 50 Peintres de l'école de Paris, Gmünd and



- Edmund Alleyn in Havana, 1967. Photo: Roca-Prensa Latina. Archives of The Montreal Museum of Fine Arts
- Invitation to the exhibition Conditionnement,
   Galerie Blumenthal-Mommaton, Paris, 1967. Archives and Media Centre, MACM
- 19. Edmund Alleyn working on the editing of Alias, 1969





Summer Following an invitation from the Cuban government, Alleyn spends six weeks in Cuba with fifty other painters, printmakers, sculptors and poets, who include Adami, Arroyo, César and Michel Leiris. On July 17 he participates in the creation of a collective work entitled *Mural* on La Rampa, in Havana. He also visits Santiago and makes a trip to Mexico City.

Summer Presents work in two exhibitions at Montréal's Expo 67, in the Québec and French pavilions.

Fall Alleyn spends a week at the home of Philip Glass in New York, where he attends an event presented by the Experiments in Art and Technology collective.

#### Solo exhibitions

Conditionnement, Galerie Blumenthal-Mommaton, Paris, April 26 to May 23 Edmund Alleyn, Galerie Soixante, Montréal, October 31 to November 13 Agression, Galerie Delta, Rotterdam, December 15 to January 14, 1968

#### Group exhibitions

Exposition internationale de la figuration narrative, Galerie zu Predigern, Zurich, January 12 to February 4

Peinture vivante du Québec. 1966. Vingt-Cinq Ans de libération de l'æil et du geste, Musée du Québec, Québec City, February 22 to March 27 Bande dessinée et figuration narrative, Musée des arts décoratifs, Paris, April 7 to June 30 L'Œil de bœuf, Galerie-T, Haarlem, Netherlands, April 8 to May 8 Expo 67, French pavilion and Québec pavilion,

Montréal, April 21 to October 27

Salon de Mai, Musée d'art moderne de la Ville de
Paris and Casa de las Americas, Havana

Three Hundred Years of Canadian Art, National
Gallery of Canada, Ottawa, May 12 to September 17

Science-fiction (curated by Harald Szeeman),
Kunsthalle, Berne, Switzerland, July 8 to
September 17; Musée des arts décoratifs du Palais
du Louvre, Paris, November 28 to February 26,

Panorama de la peinture au Québec 1940-1966, Musée d'art contemporain, Montréal, an exhibition presented in two sections (Alleyn is included in the second section): 1940-1955 (section 1), May 15 to June 25; 1956-1966 (section 2), July 11 to August 20 Zoom/2, Nocturnes 67, Galerie Blumenthal-

Mommaton, Paris, opens May 24 Le Monde en question, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, June 6 to 28

Biennale internazionale della giovane pittura, Museo civico di Bologna, June 13 to September 30 Exposition peinture et sculpture, 1et Festival d'art moderne, Château, Châteauvallon, France,

August 8 to 30

Pour une nouvelle imagerie, Galerie Soixante, Montréal, October 3 to 24 Premio Lissone, Milan, May 15 to July 9 and July 11 to August 20

#### 1968

Early in the year Makes a short trip to Holland.

May Alleyn takes an active part in the May 68 events in Paris. Produces posters in the basement of the École des beaux-arts de Paris in support of the strikers.

Puts an end to his association with Galerie Blumenthal-Mommaton in Paris and Galerie Soixante in Montréal.

October Makes a brief visit to Montréal, where he applies for a grant to execute *Introscaphe 1*. December Alleyn begins working on *Introscaphe*.

## Solo exhibitions

Edmund Alleyn: "Conditioning," Carmen Lamanna Gallery, Toronto, February 29 to March 19

#### Group exhibitions

10 Peintres du Québec, Musée d'art contemporain, Montréal, March 20 to April 14; Musée du Québec, Québec City, April 18 to May 12 24° Salon de mai, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, May 4 to 26









- 20. Anne Cherix and Jennifer Alleyn inside Introscaphe I, 1969
- A group of visitors with Introscaphe I during its presentation at the Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1970. Photo: Fonds Yvan Boulerice, Archives and Media Centre, MACM
- 22. Poster for the exhibition The Canadian Scene (Edmund Alleyn, Peter Gnass, Claude Goulet, Pierre Heyvaert), Deson-Zaks Gallery, Chicago, 1969
- Cover of the newsletter Ateliers (Musée d'art contemporain, Montréal), Vol. 3, No. 5, 1974. Archives and Media Centre. MACM
- 24. Poster for the exhibition Québec 75, Musée d'art contemporain, Montréal, 1975. Archives and Media Centre, MACM



May 7 Birth of Jennifer Alleyn in Lausanne. Alleyn directs and produces the film *Alias*.

#### Group exhibitions

Distances, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, March 20 to April 13 The Canadian Scene, Deson-Zacks Gallery, Chicago, September 19 to October 23 Festival international de la peinture, Cagnes-sur-Mer,

France

#### 1970

**September** Completes *Introscaphe*. Over eight hundred people engage in the *Introscaphe* experience during its presentation at the Musée d'art moderne de la Ville de Paris.

October 27 Alleyn takes part in the show presented by John Cage at the Halles de Baltard in Paris.

# **Group exhibitions**

Images, Wiener Secession, Vienna, June 2 to July 25 Presentation of Introscaphe, along with works by Christian Boltanski, Sarkis and others at the Musée d'art moderne de la Ville de Paris, September 23 to October 15

#### 1971

Alleyn returns to Québec and settles in Montréal with Anne and their daughter Jennifer, living first at 33 Winchester, in Westmount, and later on Van Horne, in Outremont. He buys an abandoned warehouse located at 3853 Clark, and over a period of nine months converts it into a studio.

#### Solo exhibitions

Introscaphe I, Salon d'exposition du Grand Théâtre de Québec, Québec City, November 27 to December 24. The exhibition is cut short, on December 2, owing to technical problems.

#### 1972

Edmund Alleyn and Anne Cherix separate. Begins teaching at the University of Ottawa, where he will remain until 1991, giving courses in drawing and painting, and heading up the interdisciplinary studio course. He is one of the department's founding members, who also include Charles Gagnon, Lynne Cohen, Evergon, Thierry de Duve, Michel Goulet, Gunter Nolte, Johanne Lamoureux and Christian Kiopini.

#### 1974

#### Solo exhibitions

*Gravures 1954*, Galerie Benedek-Grenier, Québec City, January 19 to 31

Robert McLaughlin Art Gallery, Oshawa, closes January 30  $\,$ 

Edmund Alleyn. Une belle fin de journée, Musée du Québec, Québec City, September 12 to October 7, 1974; Musée d'art contemporain, Montréal, October 10 to November 10, 1974; Université de Sherbrooke (reduced version), March 1975; Winnipeg Art Gallery, August 1975; Vancouver Art Gallery (reduced version), May 1976; Oshawa Art Gallery, January 1977

# **Group exhibitions**

Projet 80 (auction exhibition), Projet 80, Montréal, October 7 to 10 Terre des Hommes, Québec pavilion, Montréal

## 1975

Under the technical direction of Pierre Bédard, Alleyn experiments with video and produces a 4-minute colour video clip showing variations of sequences of images that he has modified and remodified using a camera and a video processor.

### Group exhibitions

Salon Claude Péloquin, Galerie Espace V, Montréal, winter

Québec 75 (an exhibition organized by the Institut d'art contemporain and curated by Normand Thériault), Musée d'art contemporain, Montréal, October 16 to November 23

(the show travels in Canada and is presented the following year at the Art Gallery of Ontario, Toronto)

Video CAYC Alternativo: Fourth International Open Encounter, Buenos Aires, October 31 to November 14







On June 14 Radio-Canada's FM service broadcasts *Un artiste et son milieu*, a long interview between Alleyn and the art historian Guy Robert.

## Solo exhibitions

Dessins pour une journée d'été, Centre d'arts Orford, Québec, July 27 to August 21

# Group exhibitions

Cent Onze Dessins du Québec, Musée d'art contemporain, Montréal, April 1 to May 9 (tours Canada)

Exhibition [works by members of the Department of Visual Arts of the University of Ottawa],
Murray Street, Ottawa, closes May 29
Trois Générations d'art québécois: 1940, 1950, 1960,
Musée d'art contemporain, Montréal, July 1 to 31
Corridart, Rue Sherbrooke, Montréal, opens
July 7; the exhibition, which is scheduled to run
until July 31, is dismantled by the City of Montréal
during the night of July 13-14

De la figuration à la non-figuration dans l'art québécois, Musée d'art contemporain, Montréal, September 2 to October 3 (tours Québec until March 1978)

Forum 76, The Montreal Museum of Fine Arts, September 23 to November 7

La Réserve, an outdoor mural created under the Arts and Culture program of the Montréal Olympics

#### 1977

**Spring** Buys a summer cottage on Lake Memphremagog, Québec.

Beginning of Alleyn's relationship with the artist Suzanne Pasquin.

Summer Embarks on the creation of a public art work, a painted environment for the Édifice Jos-Hébert, a federal government building in Sept-Îles, Québec. The installation, entitled Sept-Îles, hier et aujourd'hui (about a dozen figures painted on glass and four large paintings illustrating the history of Sept-Îles), will be completed in April 1980. Alleyn publishes "Pour un musée de la consommation," in 03 23 03. Premières rencontres internationales d'art contemporain, Montréal, Médiart and Parachute.

**December 12-14** Guest artist at the Banff School of Fine Arts.

### Group exhibitions

Painting Now 76/77, Agnes Etherington Art Centre, Queen's University, Kingston, February 8 to March 6

03-23-03. Premières rencontres internationales d'art contemporain, 1306 Amherst, Montréal, March 3 to 23; National Gallery of Canada, Ottawa, May 5 to 25

Montréal maintenant!, London Art Gallery, Ontario, June 3 to July 3

*L'art dans la rue* [sketches for murals], Musée d'art contemporain, Montréal, October 18 to 23

# 1978

July 1 Becomes a tenured professor at the University of Ottawa.

## Group exhibitions

Gravures et dessins, Atelier Graff, Montréal, February 9 to 26

Group of Seven Junior [creation of a 45-minute sound track], Gallery Graphics, Ottawa, March Œuvres québécoises de la collection 1940-1960, Musée d'art contemporain, Montréal, March 16 to April 9

Le Réalisme au Québec, lobby of Place des Arts, Montréal, May

Tendances actuelles au Québec. La gravure et la peinture, Musée d'art contemporain, Montréal, November 9 to December 10

Le Musée d'hiver [installation with Jean-Pierre Lefebvre and Michel Garneau], The Montreal Museum of Fine Arts, December 21 to January 29, 1979

[Exhibition of serigraphs], Atelier Graff, Montréal

## 1980

## Group exhibitions

The Seven Ages of Man, London Regional Art Gallery, Ontario, May 3 to June 15
Sculpture au Québec – 1970-1980, Musée d'art contemporain, Montréal, August 10 to September 14
Projet 80 (auction exhibition), Projet 80,
Montréal.



- Edmund Alleyn, Iceberg Blues, 1975, acrylic and oil on Plexiglas. Photo: Yvan Boulerice, Archives and Media Centre, MACM
- 26. Edmund Alleyn and his daughter Jennifer in the garage on Clark Street, Montréal, 1974. Photo: Charlotte Rosshandler
- 27. Department of Visual Arts, University of Ottawa
- Edmund Alleyn in his studio on Clark Street, Montréal, 1988.
   Photo: Charlotte Rosshandler

Executes three photographic triptychs for the Corporation d'hébergement du Québec, Montréal (completed 1985).

#### 1985

Meets Anne Youlden, with whom he begins a relationship.

March 28 Unveiling of a series of 35 photoserigraphs on the history of Sault-au-Récollet, an *in-situ* work commissioned by the Centre hospitalier Fleury, Montréal.

## Solo exhibitions

[Gouaches from 1981-1985], Domaine Saint-Irénée, Québec, July

## Group exhibitions

Les Vingt Ans du Musée à travers sa collection, Musée d'art contemporain de Montréal, January 27 to April 21

#### 1987

## **Group exhibitions**

Don Stewart Gallery, Montréal, January 15 to February 14

#### 1988

#### Group exhibitions

Accents II de la Collection Lavalin, Musée du Séminaire de Québec, April 30 to June 26, and Galerie d'art Lavalin, Montréal, July 20 to August 28

Giant Steps for Art, The Edith Berringer Foundation, Westmount, Québec

#### 1989

Begins a relationship with Suzanne Danis.

## **Group exhibitions**

L'Avant-garde canadienne des années 50 et 60, Galerie Bernard Desroches, Montréal, November 8 to 28 Canadian Post-War Avant-Garde 1945-1965, Kaspar Gallery, Toronto

#### 1990

# Solo exhibitions

Indigo, Galerie d'art Lavalin, Montréal, April 27 to June 2, and Maison de la Culture Côte-des-Neiges, Montréal, April 26 to May 26 Indigo, 49th Parallel, Centre for Contemporary Canadian Art, New York, November 27 to January 5, 1991

## **Group exhibitions**

Escapade. À la conquête de la troisième dimension. Sélection de la banque d'œuvres d'art, Musée des beaux-arts de Sherbrooke, May-June Montréal, 1955-1970. Années d'affirmation – La Collection Maurice Forget, Collège Édouard-Montpetit, Longueuil, December 4 to 20

#### 1991

Alleyn retires from his teaching position at the University of Ottawa.

#### 1992

## Group exhibitions

Une ville, un musée, une collection, Musée de Lachine, October 10 to January 3, 1993

# 1993

#### Group exhibitions

Moments choisis. Collection de la Banque nationale du Canada, Galerie de l'UQAM, Montréal, January 14 to February 21 Parti pris de peindre/parti pris peinture, Galerie de l'UQAM, Montréal, March 4 to 28 Œuvres méconnues, Galerie de l'UQAM, Montréal, June 22 to July 25

## 1994

## Solo exhibitions

Œuvres médiatiques et œuvres récentes, Galerie Christiane Chassay, Montréal, August 27 to September 24 Slow Dance, Galerie Christiane Chassay,

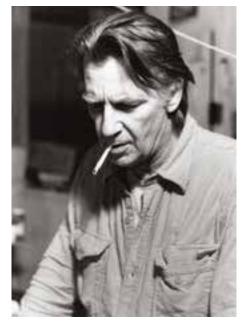
Slow Dance, Galerie Christiane Chassay Montréal, October 19 to November 16

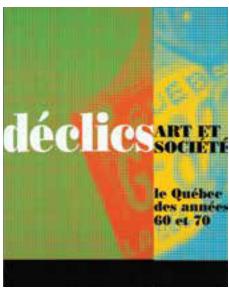
## Group exhibitions

Dessin à dessein, Galerie de l'UQAM, Montréal, January 13 to February 12

L'Abstraction à Montréal 1950-1970. Peintures, dessins et estampes, Galerie Simon Blais, Montréal, May 4 to June 4

Pièces de collection, Galerie Christiane Chassay, Montréal, opens December 10





- 29. Edmund Alleyn, 1990. Photo: Jennifer Alleyn
- 30. Poster for the exhibition Déclics. Art et société. Le Québec des années 60 et 70, Musée de la civilisation, Québec City; Musée d'art contemporain de Montréal, 1999. Archives and Media Centre, MACM
- Cover of the catalogue of the exhibition Les Éphémérides, Centre d'exposition Circa, Montréal, 2001. Archives and Media Centre, MACM
- 32. Jennifer and Edmund Alleyn during the exhibition Les Éphémérides, June 2001. Photo: Gabor Szilasi

#### Group exhibitions

Selected Works from the Art Collection of the National Bank of Canada, The Robert McLaughlin Gallery, Oshawa, Ontario, February 2 to March 5
Et ainsi de suite..., Galerie Christiane Chassay and Centre d'exposition Circa, Montréal, February 24 to March 25
Dons 1989-1994, Musée d'art contemporain de Montréal, April 28 to October 29

## 1996

## Solo exhibitions

Edmund Alleyn. Les Horizons d'attente 1955-1995, Galerie Christiane Chassay, Montréal, October 19 to November 16; Musée d'art de Joliette, September 22 to January 12, 1997; Musée du Québec, Québec City, May 28 to September 7, 1997; Ottawa Art Gallery, February 19 to April 19, 1998

# Group exhibitions

La collection Prêt d'œuvres d'art du Musée du Québec. Acquisitions 1995, Musée du Québec, Québec City, Febrary 27 to March 31 La Galerie Agnès Lefort : Montréal 1950-1961, Leonard & Bina Ellen Art Gallery, Concordia University, Montréal, April 23 to June 1 The Eye of the Collector, Musée d'art contemporain de Montréal, October 18 to January 5, 1997

## 1997

#### Group exhibitions

Vanité. Regards sur la nature morte contemporaine, Galerie de l'UQAM, Montréal, January 17 to March 1

La Collection d'œuvres d'art de la Banque Nationale, Domaine Cataraqui, Québec City, March-April

"Que sont mes amis devenus," Galerie Anima G, Édifice Marie-Guyart, Québec City, April 25 to May 11

## 1998

## **Group exhibitions**

Univers urbains, Musée du Québec, Québec City, January 28 to May 10

Approaching Abstraction/Sonder l'abstraction.

Firestone Collection of Canadian Art, Ottawa Art

Gallery, February 19 to June 28

Les mystères objectifs. Choix d'œuvres du Québec
tirées de la collection permanente/Selected Works
from the Permanent Collection (1948-1998),
Leonard & Bina Ellen Art Gallery, Concordia
University, Montréal, May 12 to June 20

Œuvres abstraites 1962-1992, Galerie des arts
visuels, Université Laval, Québec City, June 10 to 28
Temps composés. La donation Maurice Forget,
Musée d'art de Joliette, June 14 to September 27

## 1999

# **Group** exhibitions

Du côté de chez soi, Galerie Art Mûr, Montréal, March 20 to April 15 Déclics. Art et société. Le Québec des années 60 et 70,

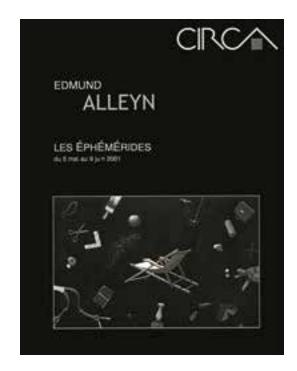
two exhibitions presented concurrently at the Musée de la civilisation, Québec City (May 27 to October 24) and the Musée d'art contemporain de Montréal (May 28 to October 31)

Discernment. Recent Acquisitions from the Permanent Collection, Ottawa Art Gallery, September 13 to November 21

Degrees of Abstraction: Sculptures and Works on Paper from the Firestone Art Collection, Karsh-Masson Gallery, City Hall, Ottawa, December 16 to January 28 2000

Acquisitions 1990-2000, Musée du Québec, Québec City

Du paysage dans la collection, Musée régional de Rimouski, June 20 to September 12





#### **Group exhibitions**

 $\label{eq:continuous} \emph{Une expérience de l'art du siècle}, \emph{Musée d'art de Joliette}, \emph{May 26 to October 1}$ 

Arts 2000, Gallery Stratford, Stratford, Ontario, May 29 to September 4

La Cathédrale engloutie, Galerie B, Galerie René Blouin and Galerie Liliane Rodriguez, Montréal, June 17 to August 5

La Nature des choses, Musée du Québec, Québec City, November 9 to April 22, 2001; Centre d'exposition du Vieux-Palais, Saint-Jérôme, July 3 to September 3, 2001; Centre d'exposition de Val d'Or, January 12 to February 17, 2002; Centre national d'exposition, Jonquière, March 3 to May 12, 2002; Musée régional de la Côte-Nord, Sept-Îles, summer 2002; Musée minéralogique et minier de Thetford Mines, February 22 to April 20, 2003

#### 2001

#### Solo exhibitions

Thèmes et variations, Galerie Les Modernes, Montréal, May 5 to May 31 Les Éphémérides, Centre d'exposition Circa, Montréal, May 5 to June 9

## Group exhibitions

Artista. Salon du printemps des artistes des Cantons-de-l'Est, Musée des beaux-arts de Sherbrooke, April 7 to May 20 Oasis, Liane and Danny Taran Gallery, Saidye Bronfman Centre for the Arts, Montréal, June 17 to August 26

Le mobilier comme prétexte [Edmund Alleyn, Mario Duchesneau and Gilles Mihalcean], Musée régional de Rimouski, September 13 to November 11

## 2002

## Group exhibitions

Becoming Figures: Selected Works from the Firestone Collection of Canadian Art, Ottawa Art Gallery, April 27 to October 6 1972 ou l'origine réinventée d'une collection inaugurale. Les 30 ans de la collection du Musée régional de

rale. Les 30 ans de la collection du Musée régional d Rimouski, Musée régional de Rimouski, June 16 to September 2

#### 2003

Alleyn serves as member of the jury for the Prix Pierre-Ayot and Prix Louis-Comtois, awarded by the City of Montréal.

**Summer** Now virtually a recluse, he spends the summer alone at Lake Memphremagog.

## Group exhibitions

L'art de collectionner. 125 ans de mécénat à l'Université de Montréal, Centre d'exposition de l'Université de Montréal, August 28 to October 16 Éclatement de formes et de textures, Musée d'art de Mont-Saint-Hilaire, Québec

#### 2004

May Contributes toward the book project *Indigo* sur tous les tons, instigated by Jocelyn Jean, Gilles Lapointe and Ginette Michaud. The work is published in 2005 by Les éditions du passage.

**December 24** Edmund Alleyn dies, in Montréal, of cancer.

## Solo exhibitions

Les Éphémérides – Tableaux et lavis, 1998-2004, Musée des beaux-arts de Sherbrooke, May 1 to September 19

## Group exhibitions

The Borduas-Bloore Legacy in Canadian Painting, Mackenzie Art Gallery, Regina, April 24 to May 16

#### 2005

## Solo exhibitions

*Indigo*, Salon B, Montréal, November 10 to January 10, 2006





## Solo exhibitions

Indigo, Galerie Rivelin-Argolos, Eastman, Québec, August 3 to October 16

# **Group exhibitions**

Blanc silence, Galerie Simon Blais, Montréal, February 22 to March 25 Vu dans... Vie des Arts, Galerie D'Este, Westmount, Québec, June 1 to 24 Degrees of Fantasy/Degrés d'imagination, Ottawa Art Gallery, August 12 to October 15

## 2007

#### Solo exhibitions

Yonder: entre ici et là (travelling exhibition curated by Jo-Ann Kane), Galerie d'art d'Outremont, Montréal, November 1 to 25; Salle de diffusion Parc-Extension, Montréal, December 6 to January 13, 2008; Stewart Hall Art Gallery, Pointe-Claire, February 2 to March 16, 2008; Maison de la culture de Pointe-aux-Trembles, March 21 to May 4, 2008; L'Entrepôt, Lachine, June 6 to August 17, 2008)

## Group exhibitions

Libre échange. Extraits de la collection, Galerie de l'UQAM, Montréal, January 12 to February 10

# 2008

#### Group exhibitions

iCuba! Art and History from 1868 to Today, The Montreal Museum of Fine Arts, January 31 to June 8; Groninger Museum, Netherlands, 2009 Québec. Une ville et ses artistes, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec City, February 14 to April 27

Le Salon: Celebrating 35 Years of the Firestone Collection of Canadian Art, Ottawa Art Gallery, August 2 to November 9

Laughing Matter/Rigolade. Firestone Collection of Canadian Art, Ottawa Art Gallery, November 15 to March 22, 2009

### 2009

# Solo exhibitions

La Suite indienne 1962-64, Galerie Simon Blais, Montréal, October 7 to November 7

## Group exhibitions

Coups de cœur, Galerie Simon Blais, Montréal, January 28 to March 7

Total Environment: Montréal, 1965-1975, Canadian Centre for Architecture, Montréal, March 19 to August 23

Fracas. Restauration requise, Musée de Lachine, Montréal, April 1 to 18

La rencontre – exposition 20<sup>e</sup> anniversaire, Galerie Simon Blais, Montréal, April 22 to June 6

# 2011

## Group exhibitions

In Focus: A Collector's History, Ottawa Art Gallery, February 11 to January 2012 Ambiguïté du récit, Galerie Arts Sutton, Sutton, Québec, April 8 to May 22 Big Bang: Creativity is Given Carte Blanche, The Montreal Museum of Fine Arts, September 6 to January 22, 2012

## 2012

## Solo exhibitions

Exposition Edmund Alleyn, Galerie BAC, Saint-Sauveur, Québec, February 9 to 23
Petit précis d'histoire de l'art... et d'autres histoires,
Galerie Simon Blais, Montréal, February 29 to
March 31

#### Group exhibitions

*Débuts*, Galerie Simon Blais, Montréal, January 18 to February 18

La Collection Loto-Québec s'expose, Musée d'art contemporain de Baie-Saint-Paul, June 24 to October 10

Freedom of Association: Dennis Tourbin and Other Artists, Ottawa Art Gallery, September 1 to January 6, 2013

Collage, Galerie Nicolas Robert, Montréal, September 8 to October 6



- 33. Total Environment: Montréal, 1965-1975, installation view, 2009. Photo: © Canadian Centre for Architecture, Montréal
- 34. The exhibition Big Bang: Creativity Is Given Carte Blanche, The Montreal Museum of Fine Arts, 2011-2012. Photo: MMFA, Denis Farley
- Exhibition Edmund Alleyn. Échappées percéennes: 1950-1964, Musée Le Chafaud, Percé, 2014

## Group exhibitions

Dix étapes faciles pour révolutionner le monde par l'art, Galerie Espace projet, Montréal, May 16 to June 2

## 2014

# Solo exhibitions

Edmund Alleyn. Échappées percéennes: 1950-1964, Musée Le Chafaud, Percé, Québec, June 24 to September 21 (with Anne Cherix) La Suite indienne, Edmund Alleyn, La Maison amérindienne, Mont-Saint-Hilaire, Québec, October 16 to February 21, 2015

## **Group exhibitions**

Un, Galerie Simon Blais, Montréal, March 12 to April 12

Oh Boy! Oh Boy!, Galerie Roger Bellemare and Galerie Christian Lambert, Montréal, April 19 to May 31

1989 - Une exposition improbable, Galerie Simon Blais, Montréal, June 18 to July 30

# 2015

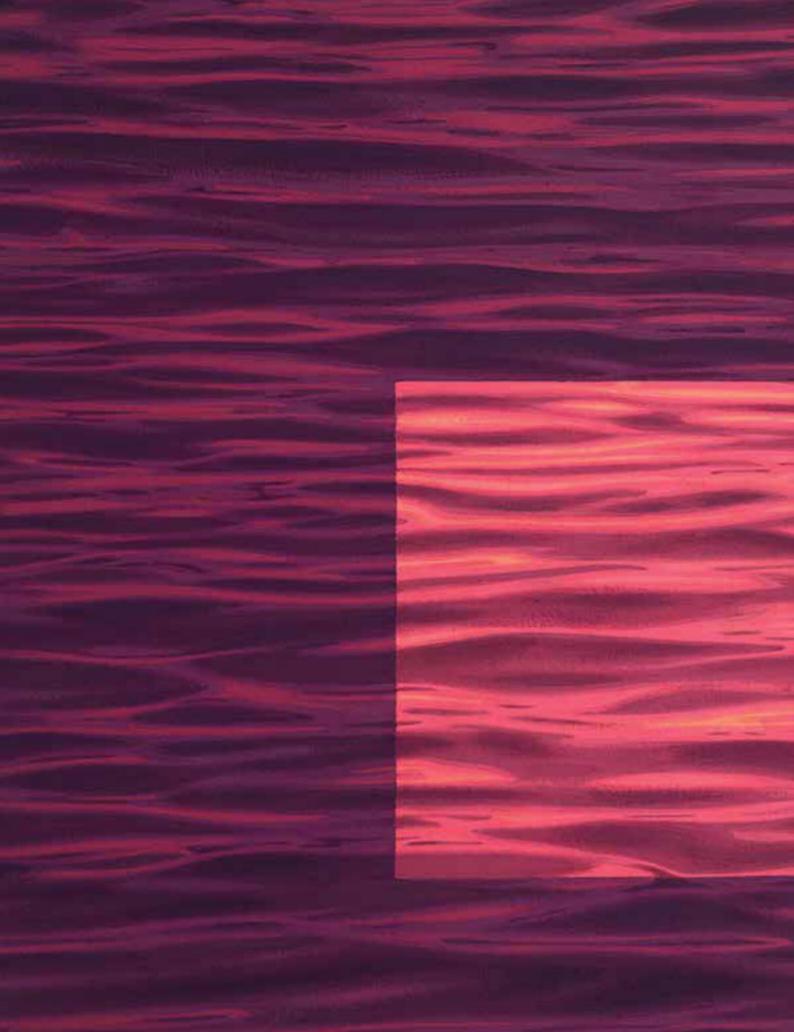
# Solo exhibitions

Edmund Alleyn 360°, Galerie Simon Blais, Montréal, January 15 to February 22

# Group exhibitions

*Tribu moderne*, Galerie Simon Blais, Montréal, July 11 to August 29

(Translated by Judith Terry)





# **Bibliographie**

Établie par Gilles Lapointe

#### I. Textes d'Edmund Alleyn

- «Un été à Cuba», *Le Maclean*, vol. 8, n° 2, février 1968, p. 17-19.
- « L'expérience de "L'introscaphe l". Si vous voulez communiquer avec vous-même... », Le Soleil, 27 novembre 1971, p. 55.
- «Autour d'une exposition», Ateliers [journal du Musée d'art contemporain, Montréal], vol. 3, nº 5, 8 septembre - 10 novembre 1974, p. 7.
- «Un geste fasciste» [Corridart], La Presse, 17 juillet 1976, p. A-4.
- «Denis Rousseau ou la mémoire impossible», Vie des Arts, vol. XXI, nº 86, printemps 1977, p. 43-45.
- «Pour un musée de la consommation», dans Premières rencontres internationales d'art contemporain Montréal 1977. 03 23 03, Montréal, Médiart et Parachute, 1977, p. 137. [Réédition dans la Revue d'esthétique, n°s 3-4, «Pour l'objet», 1979, Paris, UGE, coll. «10/18», 1979, p. 21-30.]
- «Edmund Alleyn», *Painting Now 76/77*, Agnes Etherington Art Centre, Kingston, 1977, n. p.
- «Québec-hiver», 26 novembre 1978. Carton de l'exposition *Le Musée d'hiver. Alleyn, Lefebvre, Garneau*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, n. p.
- « Pourquoi cette hargne du fisc contre l'artiste ? », Le Devoir, 17 novembre 1983, p. 11.
- «Notes», dans Écrits et témoignages de 24 peintres, M[ario] M[erola] (dir.), Montréal, Fini/infini, 1994, n. p.
- « Notes », Cahier d'histoires de… parti pris, Montréal, Galerie de l'UQAM, 1994, p. 17-19.
- «Thèmes et variations », exposition galerie Les Modernes, Montréal, mars 2001, 1 f.
- « De la position calculée des corps célestes » [correspondance avec Martine Van Hoof], Vie des Arts, vol. XLV, n° 183, été 2001, p. 43-48.
- « Une quête de la transparence » [sur Marcelle Ferron], *L'Abaque*, vol. 4, n° 1, avril 2002, p. 5.
- « Note de l'artiste. Automne/hiver 2000, 2001 », opuscule de l'exposition *Les Éphémérides*, Sherbrooke, Musée des beaux-arts de Sherbrooke, 2004, n. p.

Carnet, Ginette Michaud et Gilles Lapointe, éd., Montréal, Les éditions du passage, 2005, 53 p.

« Processus de travail», dans Edmund Alleyn ou le détachement, Brigitte Bouchard (dir.), Montréal, Leméac et Éditions Simon Blais, 2011, p. 73-76. *De jour, de nuit,* Jennifer Alleyn et Gilles Lapointe (dir.), Montréal, Les éditions du passage, coll. «Autour de l'art», n° 1, 2013, 97 p.

By Day, By Night, Jennifer Alleyn et Gilles Lapointe (dir.), trad. anglaise de Louise Ashcroft, Montréal, Les éditions du passage, coll. «Autour de l'art», n° 1, 2013, 97 p.

«Edmund Alleyn 1931-2004», dans Créer. Ce qu'en disent les artistes, Suzanne Joubert (dir.), Montréal, Éditions Suzanne Joubert, 2015, p. 11-15.

# II. Contributions d'Edmund Alleyn à des livres et à des périodiques

Caricatures d'Edmund Alleyn dans les journaux étudiants *Brébeuf-Matin* et *Loustic* du collège Jean-de-Brébeuf, Montréal, du 15 novembre 1948 au mois de juin 1949.

Edmund Alleyn, Louise Carrier, Marcel Jean, Denys Morisset, *Dessins-Drawings-Dibujos*, Nicole Dugal, éd., Québec, Éditions Tobie, collection «du Grand Boubousse», n° 1, 1961, n. p.

Propos rapportés d'Edmund Alleyn sur Picasso dans *Arts/Loisirs* (Paris), nº 61, «Après Picasso qui?», semaine du 23 au 29 novembre 1966, p. 36.

*Le Roman collectif* [chapitre écrit et illustré par Edmund Alleyn], Paris, Éditions Ou, 1966, 80 p.

Propos rapportés d'Edmund Alleyn sur Bonnard dans *Arts/Loisirs* (Paris), nº 69, «Bonnard/Chaplin», semaine du 18 au 24 janvier 1967, p. 44.

Pierre Alechinsky, John Cage, Folon, Nam June Paik, Tabucchi, Philip Corner, Edmund Alleyn et al., «Qui Who Êtes Are Vous You?», Daily-Bul (La Louvière, Belgique), nº 12, novembre 1968, n. p. [Une page par artiste.]

Agenda Art du Québec 1983, Québec, Musée du Québec, Éditions Élysée, p. 100, reproduction de Télé-visage, 1973.

«Témoignage. Edmund Alleyn», dans Déclics. Art et société. Le Québec des années 1960 et 1970, Marie-Charlotte de Koninck et Pierre Landry (dir.), Montréal, Musée de la civilisation (Québec) et Musée d'art contemporain (Montréal), Éditions Fides, 1999, p. 224-227 [Propos recueillis par Gilles Daigneault.]

# III. Filmographie

Alias, film couleur, 16 mm, 10 minutes, réalisation et production: Edmund Alleyn, 1969.

Sans titre, video couleur, NTSC, 4 minutes, direction technique: Pierre Bédard, vers 1974.

#### Films sur Edmund Alleyn

L'Introscaphe, un film de Charles Chaboud, 1970, couleur, 10 min 50 s, Archives nationales du Québec.

Les horizons d'attente, réflexion sur la peinture, Musée national des beaux-arts du Québec, 1995, 15 min.

*Imaginer le rien*, film de Jennifer Alleyn, vidéo documentaire en couleur, 2001, 7 min 15 s, avec Edmund Alleyn et Jacques Monory.

Entretien avec toi [juillet 2001], Jennifer Alleyn, Les éditions du passage, Montréal, 2005, DVD, 8 min.

La vie imaginée de Jacques Monory, documentaire de Jennifer Alleyn, Globus film, Télé-Québec, 2005, 24 min 50 s.

L'Atelier de mon père, documentaire de Jennifer Alleyn, Amazone films et Les films du 3 mars, 2008, 72 min.

A Few Lost Words [avec Nancy Huston], court-métrage de Jennifer Alleyn, Les films de Jennie, 2012, 10 min.

#### **IV. Entretiens**

Entretien avec Judith Jasmin dans le cadre de l'émission *Carrefour* diffusée à la télévision de Radio-Canada le 2 mai 1957. Archives de la SRC.

Entretien avec Renée Larochelle dans le cadre de l'émission *Femmes d'aujourd'hui* diffusée à la télévision de Radio-Canada le 16 novembre 1967. Archives de la SRC.

Entretien avec Denys Morisset dans le cadre de l'émission *Femmes d'aujourd'hui* diffusée à la télévision de Radio-Canada le 4 novembre 1968. Archives de la SRC.

« L'Introscaphe», entretien avec Jean Clair, Chroniques de l'art vivant [Paris], nº 14, octobre 1970, p. 14-15.

Entretien avec France Renaud, Claude De Guise et Ronald Richard réalisé à l'Institut d'art contemporain, Montréal, 24 mars 1975. Inédit. Archives Edmund Alleyn.

Entretien avec Jean Royer, dans *Pays intimes*. *Entretiens* 1966-1976, Montréal, Leméac, coll. «Documents», 1976, p. 109-114.

Entretien avec Guy Robert dans le cadre de la série *Un artiste et son milieu* diffusée à la radio mf de Radio-Canada le 14 juin 1976.

Entretien avec Gilles Hénault dans le cadre de l'émission *L'Atelier* diffusée à la radio mf de Radio-Canada le 14 juillet 1981.

Entretien avec Patrice Roy dans le cadre de l'émission *Enjeux* diffusée à la télévision de Radio-Canada le 18 décembre 1990.

#### V. Catalogues d'exposition

Canadian Abstract Paintings, The Smithsonian Institution, 1956, n. p. [Introduction de Jean-René Ostiguy.]

35 Peintres dans l'actualité, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1957, n. p.

Deuxième Biennale de l'art canadien, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1957, n. p. [Introduction de Donald W. Buchanan.]

13ème Salon des Réalités nouvelles – Nouvelles Réalités, Paris, Musée des beaux-arts de la Ville de Paris, 1958, n. p.

Canadians Painting in Europe [brochure d'exposition], Toronto, Jordan Gallery, 1958.

Guggenheim International Award 1958, New York, Guggenheim Museum, 1958. [Texte de James Johnson Sweeney.]

Troisième Exposition biennale d'art canadien. Une exposition itinérante organisée par la Galerie nationale du Canada, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1959.

Art contemporain au Canada, Genève, Musée Rath, 1959, n. p. [Introduction de D. W. Buchanan.]

5ª Bienal de São Paulo, São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1959, 552 p. [Introduction de D. W. Buchanan.]

Zeitgenössiche Kunst in Kanada, Cologne, Musée Wallraf-Richartz, 1959, n. p.

Guggenheim International Award 1960, New York, Guggenheim Museum.

Arte canadiense, Mexico, Museo Nacional de Arte Moderno, Instituto Nacional de Bellas Artes, novembre 1960.

Quelques Peintres canadiens contemporains dans les collections privées, Québec, Galerie La Huchette, 1960.

25 Quebec Painters, Stratford Festival Art Exhibition, Stratford (Ontario), 1961, s. é., n. p.

Nowoczesne Malarstwo Kanadyjskie, Varsovie, Muzeum Narodowe, 1962, 22 p.

Borduas, Riopelle e la giovane pittura canadese, Milan, Galleria Levi, 1962, n. p.

La Peinture canadienne moderne: 25 années de peinture au Canada-français [Spolète, 5º Festival dei Due Mondi], Rome, De Luca Editore, 1962, 156 p. [Préfaces de W.J.H.B. Sanberg et Charles Lusser; texte de Charles Delloye sur Edmund Alleyn.]

Troisième Biennale de la Ville de Paris, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1963, 200 p. [Préface de Raymond Cogniat; textes de J. Russell Harper et al.]

5° Exposition biennale de la peinture canadienne. Une exposition itinérante organisée par la Galerie nationale du Canada, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1963, 33 p. [Avant-propos de Charles F. Comfort; textes de J. Russell Harper et al.]

Eighty-Fourth Annual Exhibition. Royal Canadian Academy of Arts, Ottawa, Galerie nationale du Canada et London (Ontario), The London Public Library and Art Museum, 1964, n. p.

Mythologies quotidiennes, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1964, n. p.

Sixième Exposition Biennale de la peinture canadienne 1965. Une exposition itinérante organisée par la Galerie nationale du Canada, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1965, 48 p. [Avant-propos de Charles F. Comfort; texte de J. Russell Harper.]

Seizième Salon de la jeune peinture, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, janvier 1965, n. p.

Artistes latino-américains de Paris, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, juin 1965, 56 p. [Texte de Denys Chevalier.]

Alleyn, Buri, Conty, Rustin, Weiss, Paris, Galerie Jacques Massol, 1965, n. p.

La Figuration narrative dans l'art contemporain, Paris, Galerie Creuze et Galerie Europe, 1965. [Texte de Gérard Gassiot-Talabot.]

Artistes de Montréal [brochure d'exposition], Montréal, Musée d'art contemporain, 1965, [8] p. [Avant-propos de Jean-René Ostiguy; texte de Guy Robert.]

Pintura redonda, Madrid, Sala del Prado del Ateneo, 1965, n. p.

17ème Salon de la jeune peinture, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1966, n. p.

Alleyn, Beynon, Monory, Rancillac: Zoom 1, Paris, Nouvelle Galerie Blumenthal, 1966, n. p. [Texte de Gérald Gassiot-Talabot.]

Edmund Alleyn, Paris, Galerie Édouard Smith, 1966, n. p.

Edmund Alleyn, Ulysse Comtois, Paris, Galerie Édouard Smith, 1966. [Texte de Denys Chevalier.]

Opinião 66 [brochure d'exposition], Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, 1966.

Peinture vivante du Québec. 1966. Vingt-Cinq ans de libération de l'æil et du geste, Québec, Musée du Québec, 1967. [Texte de Rolland Boulanger.]

rer Festival d'art moderne [brochure d'exposition], Châteauvallon [éd. Salles du Château], 1967.

Agression, Rotterdam, Galerie Delta, 1967, n. p.

Bande dessinée et figuration narrative, Paris, Musée des arts décoratifs/Palais du Louvre, 1967, 256 p. [Textes de Gérald Gassiot-Talabot et al.]

Exposition internationale de la Figuration narrative [brochure d'exposition], Zurich, Galerie zu Predigern, 1967.

Science-fiction, Paris, Musée des arts décoratifs, 1967. [Introduction de Gérard Klein; textes de Pierre Versins et al.]

Pour une nouvelle imagerie [brochure d'exposition], Montréal, Galerie Soixante, 1967. [Texte de Gérard Gassiot-Talabot.]

Panorama de la peinture au Québec 1940-1966, Québec, Ministère des Affaires culturelles et Montréal, Musée d'art contemporain, 1967, 120 p. [Préface de Gilles Hénault.]

Conditionnement, Paris, Galerie Blumenthal-Mommaton, Montréal, Galerie Soixante, 1967, n. p. [Texte de Gérald Gassiot-Talabot; poème de Michel Butor (publié également dans Opus International, 1967).]

*Il Tempo dell'immagine*, Bologne, Museo Civico di Bologna et Edizioni Alfa, 1967, 71 p.

10 Peintres du Québec [brochure d'exposition], Québec, Ministère des Affaires culturelles et Musée du Québec, et Montréal, Musée d'art contemporain, 1968.

 $24^e$ Salon de mai, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1968, 63 p.

Festival international de la peinture, Cagnes-sur-Mer, 1969, s. éd., n. p. [Avant-propos de Pierre Sauvaigo; introduction de Claude Renoir et D. J. Clergue.]

Bilder. Eine Internationale Ausstellung, Vienne, Wiener Secession, 1970, n. p.

*Multiart*, Montréal, Le Groupe la Laurentienne, 1971, n. p.

Une belle fin de journée, Québec, Musée du Québec, et Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1974, n. p. [Conception et réalisation d'Edmund Alleyn; texte de Raoul Duguay.]

Projet 80. Rapport annuel 1973, Montréal, Projet 80, 1974.

The End of a Beautiful Day, by Edmund Alleyn. An Exhibition Circulated by the Musée d'art contemporain [brochure d'exposition], Montréal, Musée d'art contemporain, vers 1975, n. p. [Introduction d'Alain Parent.]

Québec 75/Arts, Montréal, Musée d'art contemporain, Institut d'art contemporain de Montréal 1975, 75 p. [Textes de Normand Thériault et de Claude De Guise.]

Trois Générations d'art québécois: 1940, 1950, 1960, Montréal, Musée d'art contemporain / Gouvernement du Québec – Ministère des Affaires culturelles, 1976, 135 p. [Avant-propos de Laurent Lamy; introduction de Fernande Saint-Martin.]

Forum 76, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1976, 95 p. [Avant-propos de David Giles Carter; textes de Léo Rosshandler et de Germain Lefebyre.]

Cent Onze Dessins du Québec, Québec, Ministère des Affaires culturelles et Montréal, Musée d'art contemporain, 1976, 54 p. [Texte d'Alain Parent.]

De la figuration à la non-figuration dans l'art québécois, Québec, Ministère des Affaires culturelles et Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1976. [Introduction de Fernande Saint-Martin; texte d'Anne-Marie Blouin.]

Video CAYC Alternativo. Fourth International Open Encounter, Buenos Aires, Libro de Edición argentina, 1976, n. p.

Montréal maintenant, London (Ontario), London Art Gallery, 1977, n. p. [Introduction de Kate McCabe.]

03 23 03 [catalogue de la manifestation], Montréal, Institut d'art contemporain de Montréal et *Parachute*, 1977, 176 p.

Painting Now'76'77, Kingston, Agnes Etherington Art Centre, 1977. [Texte de Frances K. Smith.]

Le Musée d'hiver. Alleyn, Lefebvre, Garneau, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1978. [Textes d'Edmund Alleyn et Normand Thériault; poèmes de Jean-Pierre Lefebvre et Michel Garneau.]

 $\label{eq:condon} The Seven Ages of Man, London (Ontario), London Regional Art Gallery, 1980, 124 p.$ 

Tendances actuelles au Québec, Québec, Ministère des Affaires culturelles et Montréal, Musée d'art contemporain, 1980, 168 p. [Avant-propos de Louise Letocha; textes de René Payant et al.]

*Projet* 80, Montréal, Quartier Centre Sud, vers 1980, 63 p. [Texte de Germain Lefebvre.]

Les Vingt Ans du Musée à travers sa collection, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1985, 371 p.

Accents II de la Collection Lavalin, Galerie d'art Lavalin, Montréal, et Musée du Séminaire de Québec, Québec, 1988. [Préface de Bernard Lamarre; introduction de Léo Rosshandler.] L'Avant-garde canadienne des années '50 et '60, Montréal, Galerie Bernard Desroches, 1989. [Texte de Bernard Desroches.]

Edmund Alleyn – Indigo. Tableaux, dessins 1983-1990, Montréal, Galerie d'art Lavalin et Maison de la culture Côte-des-Neiges, 1990, 74 p.
[Préfaces de Bernard Lamarre et Danièle Chouinard; introductions de Léo Rosshandler et de Céline Mayrand.]

Cahier d'histoires de... parti pris, Montréal, Galerie de l'UQAM, 1993, 70 p.

Œuvres méconnues. Regard inusité sur l'art québécois, Montréal, Module Histoire de l'art et Galerie de l'UQAM, 1993, 48 p.

Archéologie du futur [brochure d'exposition], Montréal, Galerie Christiane Chassay, 1994, n. p. [Texte de Gaston St-Pierre.]

Dons 1989-1994, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1995, 72 p. [Texte de Josée Bélisle.]

Et ainsi de suite..., Montréal, Galerie Christiane Chassay et Centre d'exposition Circa, vers 1995, 40 p.

La Galerie Agnès Lefort. Montréal 1950-1961, Montréal, Leonard & Bina Ellen Art Gallery, 1996, 12 p. [Texte d'Hélène Sicotte.]

Edmund Alleyn. Les horizons d'attente, 1955-1995, Joliette, Musée d'art de Joliette, 1996, 53 p. [Avantpropos de France Gascon; texte de Gaston Saint-Pierre.]

Temps composés. La Donation Maurice Forget, Joliette, Musée d'art de Joliette, 1998, 157 p.

Edmund Alleyn. Les horizons d'attente, 1955-1995, Ottawa, Galerie d'art d'Ottawa, 1998, n. p. [Texte de Gaston Saint-Pierre, conservateur invité.]

Mona Hakim, Vanités. Regards sur la nature morte contemporaine, Montréal, Galerie de l'UQAM, 1998, 30 p.

Approaching Abstraction / Sonder l'abstraction, Ottawa, Galerie d'art d'Ottawa, 1998, n. p. [Texte de Sandra Dyck.]

Discernment. Recent Acquisitions from the Permanent Collection / Discernement. Acquisitions récentes de la collection permanente, Ottawa, Galerie d'art d'Ottawa, 1999, n. p. [Texte de la directrice Mela Constantinidi.]

Arts2000, Royal Canadian Academy of Arts / Académie royale des arts du Canada, Toronto, La Galerie Stratford, 2000, n. p. [Texte de la directrice Mayo Graham.] La Nature des choses, Québec, Musée du Québec, 2000, 37 p. [Texte de Nathalie de Blois.]

1972 ou l'origine réinventée d'une collection inaugurale. Les 30 ans de la collection du Musée régional de Rimouski [brochure d'exposition], Rimouski, Musée régional de Rimouski, 2002, n. p. [Textes de Jocelyne Fortin et de Carl Johnson.]

Taking Figure / Prendre figure [brochure d'exposition], Ottawa, Galerie d'art d'Ottawa, 2002, n. p. [Texte d'Emily Falvey.]

Le mobilier comme prétexte. Edmund Alleyn, Mario Duchesneau, Gilles Mihalcean [brochure d'exposition], Rimouski, Musée régional de Rimouski, 2001, n. p. [Texte de Jocelyne Fortin, conservatrice.]

Cuba, art et histoire de 1868 à nos jours, Montréal et Munich, Musées des beaux-arts de Montréal et Prestel, 2008, 424 p.

## VI. Articles de journaux, de revues et extraits de livres

#### 1954

Claude Picher, «La Grande Querelle des Peintres. Les "Boy-Scouts" de M. Gàuvreau [sic] au bal de la matière qui chante », L'Autorité, 22 mai 1954, p. 6.

Rodolphe de Repentigny, « Peintures et préjugé », La Presse, 5 juin 1954, p. 76.

Mario Duliani, « Des peintres, pas tranquilles, se battent chez Tranquille!... », *Dimanche-Matin*, 5 juin 1954.

## 1955

Rodolphe de Repentigny, « De la figure comme expression, avec Claude Picher et Edmund Alleyn», *La Presse*, 11 février 1955, p. 39.

Paul Gladu, « La "jeune peinture" fuit la réalité», Le Petit Journal, 13 février 1955, p. 55.

Rodolphe de Repentigny, « À la galerie Agnès Lefort. Nouvelle richesse de notre peinture », *La Presse*, 16 février 1955, p. 41.

Lucien Guibord, «Ils ont défié Borduas et exposent chez Lefort!», *Photo-Journal*, 19 février 1955, p. 34.

Paul Gladu, « Nos peintres peuvent décorer nos églises. Remplaçons nos madones de plâtre! », *Le Petit Journal*, 22 mai 1955, p. 60.

Claude Picher, «Le sort des artistes dans la Province de Québec », L'Événement-Journal, 4 juin 1955, p. 8.

#### 1956

Claude Picher, «Annual Artistic Competition of the Province of Quebec», Canadian Art, vol. XIII, n° 2, hiver 1956, p. 230-231.

Jean Gachon, «Expositions d'œuvres de deux Canadiens », La Presse, 13 janvier 1956, p. 39.

Marjorie Masson, «Expositions. *The Edmund Alleyn Show*», *Vie des Arts*, n° 2, mars-avril 1956, p. 25.

Rodolphe de Repentigny, «L'art tellurique de Riopelle», *Vie des Arts*, n° 5, novembre-décembre 1956, p. 35.

#### 1957

Anonyme, «Arts Museum Shows Painters of Today», *The Gazette*, 19 janvier 1957, p. 20.

Rodolphe de Repentigny, « À travers la peinture au Canada », *La Presse*, 6 avril 1957, p. 74.

Anonyme, «Le tableau d'Edmund Alleyn à la Biennale », *La Presse*, 25 mai 1957, p. 74.

Jasmine Pocock et Philip Pocock, «Canadian Artists in Paris», *Canadian Art*, vol. XIV, n° 4, été 1957, p. 154-159 et 166.

Claire-P. Gagnon, «Edmund Alleyn donne ses impressions sur la vie artistique de Paris», *La Patrie*, 16 juin 1957, p. 32.

## 1958

Guy Viau, «Le prix national Guggenheim, 1958», Canadian Art, vol. XV, n° 2, avril 1958, p. 120 et 149-150.

Dorothy Pfeiffer, «Non-Figurative Galaxy», *The Gazette*, 20 septembre 1958, p. 28.

#### 1959

Luce Hoctin, «Le XIV<sup>e</sup> Salon des "Réalités Nouvelles" », *Arts et Spectacles*, été 1959.

Rodolphe de Repentigny, «La Troisième Biennale d'art canadien», *La Presse*, 6 juin 1959, p. 56.

Anonyme, «Suzanne Bergeron et Edmund Alleyn à la Cinquième Biennale de São Paulo», *Le Soleil*, 28 octobre 1959, p. 23.

Anonyme, «Edmund Allen [sic] se distingue à la V<sup>e</sup>Biennale de São Paulo », *L'Événement-Journal*, 30 novembre 1959, p. 11.

J. C. L., «Après 4 ans et demi de travail en Europe, le peintre canadien Edmund Alleyn revient à Québec, sa ville natale, pour se reposer», *La Presse*, 3 décembre 1959, p. 23.

Noël Audet, «Tableaux d'une exposition», *Le* Carabin, février [?] 1960, p. 4 et 10.

Anonyme, «Exhibition Marks Return Here», *The Quebec Chronicle-Telegraph*, 12 février 1960.

Nicole Blouin, «Edmund Alleyn lié à l'art abstrait est à la recherche de la masse ... », L'Action catholique, 12 février 1960.

Paule France Dufaux, «Le "figuratif" convenait mieux au talent du peintre Ed. Alleyn », L'Événement-Journal, 12 février 1960, p. 18.

Paule France Dufaux, «Le beau talent d'Alleyn le destine au figuratif», *Le Soleil*, 12 février 1960, p. 12.

Observateur (pseud.), «L'exposition Alleyn», Le Soleil, 19 février 1960, p. 4.

Paule France Dufaux, «Le jugement qui viendra de l'avenir est le seul qui comptera vraiment», *Le Solei*l, 20 février 1960, p. 16.

Gilles Jobin, «De l'art de critiquer», *Le Soleil*, 4 mars 1960, p. 4.

Anonyme, «Exposition des œuvres du peintre Edmund Alleyn», Le Devoir, 11 mars 1960, p. 11.

Robert Ayre, « Painter's Work Being Shown in Two Local Exhibitions », *The Montreal Star*, 19 mars 1960, p. 34.

Françoise de Repentigny, «Le drame prend forme dans l'œuvre d'Edmund Alleyn », *Le Devoir*, 19 mars 1960, p. 9 et 12.

Dorothy Pfeiffer, «Edmund Alleyn», *The Gazette*, 19 mars 1960, p. 14.

Jean Sarrazin, «Promesses tenues?», *La Presse*, 26 mars 1960, p. 38.

Pierre Courthion, «Alleyn», Vie des Arts, n° 18, printemps 1960, p. 25-29.

Pierre Saucier, «Aux frontières du freudisme et de la biologie : Alleyn », *L'Information médicale et paramédicale*, 19 avril 1960, p. 12-13.

Anonyme, «Five Canadian Artists for Venice Biennale», *The Ottawa Citizen*, 14 mai 1960, p. 7.

Anonyme, « Participation canadienne au concours Guggenheim 1960 », Vie des Arts, n° 19, été 1960, p. 6.

Stéphane Moissan, « Edmund Alleyn », *La Patrie du dimanche*, 17 juillet 1960, p. 98.

Pierre Gosselin, «Edmund Alleyn. Une entrevue sur l'art et le Québec"», L'Action catholique, 31 juillet 1960, p. 15.

Anonyme, «La Huchette Art Show», *The Quebec Chronicle-Telegraph*, 2 septembre 1960, p. 2.

Paule France Dufaux, «Exposition rétrospective de huit peintres à La Huchette», L'Événement-Journal, 2 septembre 1960, p. 16-17.

Anonyme, «Praised Artist Not Interesting», *The Globe and Mail*, 8 octobre 1960, p. 15.

Robert Fulford, «World of Art... From Quebec», *Toronto Daily Star*, 15 octobre 1960, p. 30.

Elizabeth Kilbourn, «Art in Review», Hamilton Spectator, 15 octobre 1960.

Robert Ayre, «Quebec Painters Well Represented in Guggenheim International Award», The Montreal Star, 5 novembre 1960, p. 30.

#### 1961

Dessins-Drawings-Dibujos, Nicole Dugal, éd., Québec, Éditions Tobie, collection «du Grand Boubousse», 1961, n. p.

Robert Fulford, «A Survey of the Work of 24 Young Canadian Artists. Alleyn », Canadian Art, vol. XVIII, n° 71, janvier-février 1961, p. 8-9.

Nicole Blouin, «5 peintres exposent à la Galerie Zanettin», L'Action catholique, 18 mars 1961, p. 20.

Paule France Dufaux, «La meilleure exposition vue à Québec», *Le Soleil*, 18 mars 1961, p. 13.

Presse canadienne (PC), «Propriétaire d'une galerie d'art torontoise, il va acheter des œuvres canadiennes à Paris», L'Événement-Journal, 13 avril 1961, p. 21.

Jacques Folch, «Expositions. Huit artistes canadiens», Vie des Arts, n° 23, été 1961, p. 39-40.

Dorothy Pfeiffer, «At Gallerie [sic] Dresdnere», The Gazette, 3 juin 1961, p. 10.

#### 1962

Anonyme, «Quinze peintres canadiens exposés en Pologne», *Le Devoir*, 19 janvier 1962, p. 8.

Anonyme, «En bref. Canadiens à Paris», France-Observateur (Paris), 15 mars 1962.

Anonyme, «Canadiens de Paris (Galerie Arditi [sic]), Les Lettres françaises, 15 mars 1962.

Anonyme, « Nos peintres à Paris. Lapalme : une querelle entre artistes », *Le Devoir*, 21 mars 1962.

Jean Basile, «Instantané... Pétitionnons!», Le Devoir, 21 mars 1962, p. 6.

André Lefebvre et Charles Temerson, «Pour les peintres canadiens "arrivés" les sandwiches de la bohème», *Paris-Match* (Levallois-Perret), n° 678, 7 avril 1962, p. 98-99.

Gérald Gassiot-Talabot, «L'actualité – Informations. Peintres canadiens à Paris», Cimaise, art et architecture actuels (Paris), vol. 9, n° 59, mai-juin 1962, p. 87 et 90.

Laurent Lamy, « Dans les galeries... Edmund Alleyn, à la Galerie Dresdnère [sic] », Le Devoir, 15 novembre 1962, p. 10.

Claude Jasmin, «Takao Tanabe, Edmund Alleyn et Claude Tousignant», *La Presse*, 21 novembre 1962, p. 26-27.

Dorothy Pfeiffer, «Alleyn at Galerie Dresdnere», *The Gazette*, 24 novembre 1962, p. 18.

#### 1963

Lawrence Sabbath, «Art Reviews. Edmund Alleyn at the Galerie Dresdnère [sic], Montreal », Canadian Art, vol. XX, n° 2, mars-avril 1963, p. 75.

Gérald Gassiot-Talabot, «Entre gestes et signes», Aujourd'hui, art et architecture (Boulogne), n° 41, mai 1963, p. 14-15.

Paul Russell, «Alleyn Star of Montreal Show», *The Varsity* [journal de l'University of Toronto], 8 novembre 1963.

Gérald Gassiot-Talabot, «Lettre de Paris», Art International (Lugano), vol. VII, n° 9, 5 décembre 1963, p. 52-54.

Gérald Gassiot-Talabot, «Les expositions. Réflexions sur la III<sup>e</sup> Biennale de Paris », *Revue des voyages* (Paris), 1963, p. 128-130.

Henri Chopin, Ou, revue-disque, nºs 26-27, « cinquième saison », [45 tours], Paris, Multitechniques, 1963. [Face B: Indicatif 1, audio-poème, 1962-1963, 1 min; La Fusée interplanétaire, audio-poème, 1963, 2 min 16 s (œuvre dédiée à Edmund Alleyn).]

## 1964

Gérald Gassiot-Talabot, «La voie fourchue de la jeune école de Paris», *Extrait d'aujourd'hui*, n° 48, [1964], p. 1-4.

Guy Viau, «Edmund Alleyn», dans *La Peinture* moderne au Canada français, Québec, Ministère des Affaires culturelles, «Arts, vie et sciences au Canada français», 1964, p. 77-79.

Laurent Lamy, «Alleyn et Anne Cherix, à la Galerie Soixante», Le Devoir, 3 octobre 1964, p. 16.

Michelle Tisseyre, « Paris a transformé Edmund Alleyn », *Photo-Journal*, semaine du 7 au 14 octobre 1964, p. 38.

Marcel Saint-Pierre, «Anne Cherix: "En rafraîchissant Grand'mère" ou le retour de la courtepointe», *Le Quartier latin*, vol. XLVIII, n° 10, 15 octobre 1964, p. 1.

Marcel Saint-Pierre, «Edmund Alleyn: une nouvelle peinture pleine de joie», *Le Quartier latin*, vol. XLVIII, n° 10, 15 octobre 1964, p. 4.

Gérald Gassiot-Talabot, «Lettre de Paris», Art International (Lugano), vol. VIII, n° 9, novembre 1964, p. 55-56.

Michel Beaulieu, «Expositions. Edmund Alleyn», *Vie des Arts*, n° 37, hiver 1964-1965, p. 51.

Pierre Courthion, «La sélection du mois. Alleyn, un merveilleux épanouissement», La Galerie des arts (Paris), n° 21, décembre 1964-janvier 1965, p. 14-16.

#### 1965

Jean Royer, «À Québec dès samedi. Une exposition d'envergure de 82 peintres canadiens», L'Action, 18 août 1965, p. 3.

Raoul-Jean Moulin, «La figuration narrative ou la réalité mystifiée », Les Lettres françaises (Paris), 7 octobre 1965.

Jacques Michel, «La narration ou l'ironie dans la peinture », Le Monde (Paris), 8 octobre 1965, p. 11.

Otto Hahn, «Expositions. À l'enseigne des bandes dessinées », L'Express (Paris), semaine du 11 au 17 octobre 1965, p. 66-67.

Pierre Léonard, «Le vice et la vertu», Le Nouvel Observateur (Paris), semaine du 13 au 19 octobre 1965, p. 34-35.

## 1966

[Marie-]France O'Leary, «Entretiens avec les peintres québécois à Paris», *Culture vivante*, n° 2, 1966, p. 28-38.

M. Conil Lacoste, «La jeune peinture dans les fourgons du "pop" », Le Monde (Paris), 14 janvier 1966, p. 11.

Anonyme, «Hart House», *The Globe and Mail*, 12 février 1966, p. 15.

Jean-Jacques Lévêque, [sans titre], Arts et Loisirs (Paris), n° 28, semaine du 6 au 12 avril 1966.

Jacques Michel, «À travers les galeries. Trois jeunes», *Le Monde* (Paris), 8 avril 1966, p. 11.

Jean-René Ostiguy, «L'âge nouveau de la peinture canadienne», *Vie des Arts*, n° 44, automne 1966, p. 18-25.

Guy Robert, «Génération 1950-1960 », Vie des Arts, n° 44, automne 1966, p. 38-43.

Gérald Gassiot-Talabot, «Lettre de Paris et de Saint-Paul-de-Vence», Art International (Lugano), vol. X, n° 7, septembre 1966, p. 59-60.

Pierre Cabanne, «Après Picasso, qui?», Arts et Loisirs (Paris), n° 61, semaine du 23 au 29 novembre 1966, p. 34-37.

Simone Frigerio, «Zoom/I. Alleyn, Beynon, Monory, Rancillac», *Aujourd'hui, art et architecture* (Boulogne), n° 55-56, décembre 1966-janvier 1967, p. 192.

Gérald Gassiot-Talabot, «Schèmes 66 et Jeune peinture 67: un accès de fièvre », Aujourd'hui, art et architecture (Boulogne), n° 55-56, décembre 1966-janvier 1967, p. 101 et 103.

Yvon Taillandier, «Fernand Léger. Ce que toute une partie des peintres lui doit aujourd'hui», Connaissance des arts (Paris), n° 178, décembre 1966, p. 106-109.

#### 1967

Jean Bancal, «Images créatrices et automatismes verbaux», Coopération technique (Paris), nºs 51-53, 1967, p. 79-82.

Jean-René Ostiguy, « Jeune peinture au Canada », L'Œil (Lausanne), n° 148, avril 1967, p. 32-39 et 49.

Yvon Taillandier, «Edmund Alleyn: l'angoisse de l'an 2000 », *Connaissance des arts* (Paris), n° 182, avril 1967, p. 23.

Jeanine Warnod, «Monory et Alleyn», *Le Figaro* (Paris), 9 mai 1967, p. 17.

Gérald Gassiot-Talabot, «Une pétrification démoniaque de la vie», Les Nouvelles littéraires (Paris), 18 mai 1967, p. 9.

Jacques Michel, «À travers les galeries», *Le Monde* (Paris), 19 mai 1967, p. 15.

Anonyme, «L'homme en proie à la machine », Tribune de Lausanne (Lausanne), 21 mai 1967, p. 7.

R. C. Kennedy, «Paris», Art International (Lugano), vol. XI, n° 6, été 1967, p. 62.

Yves Robillard, «"Panorama 2", beaucoup à voir, peu à comprendre », *La Presse*, 22 juillet 1967, p. 32.

Marie-France O'Leary, «Vie des Arts à Paris. "Conditionnement" avec Edmund Alleyn », Vie des Arts, n° 48, automne 1967, p. 64.

Gérald Gassiot-Talabot, «La Havane: peinture et révolution», *Opus international* (Paris), n° 3, octobre 1967, p. 14-19.

Yves Robillard, «Une figuration pas si nouvelle qu'on le voudrait», *La Presse*, 7 octobre 1967, p. 40.

Virginia Lambe, « Pop Used as Social Protest», *The Gazette*, 14 octobre 1967, p. 22.

Virginia Lambe, «Varga, Alleyn: Delicacy, Machines», *The Gazette*, 4 novembre 1967, p. 48.

Yves Robillard, « De l'homme, des schémas et des machines », *La Presse*, 4 novembre 1967, p. 36.

Laurent Lamy, «Alleyn à la Galerie Soixante», *Le Devoir*, 7 novembre 1967, p. 10.

Robert Ayre, «Fox, Alleyn and Gendron», *The Montreal Star*, 11 novembre 1967, p. 9.

#### 1968

Laurent Lamy, «Chronique des expositions. Edmond [sic] Alleyn», Québec 68 (Paris), n° 12, février 1968, p. 112.

Agence France-Presse (AFP), «Alleyn au Salon de mai à Paris», *Le Soleil*, 15 mai 1968, p. 62.

Agence France-Presse (AFP), «Un Alleyn au Musée d'Art moderne de Paris», *La Presse*, 16 mai 1968, p. 37.

Anonyme, «De Paris. Le Canadien Edmund Alleyn au Salon de mai», *Le Devoir*, 22 mai 1968, p. 10.

## 1970

Jean-Jacques Lévêque, «Une peinture à clés », Les Nouvelles littéraires (Paris), 1er octobre 1970.

Jean Clair, «L'Introscaphe 1» (interview), Chroniques de l'art vivant (Paris), n° 14, octobre 1970, p. 14-15.

Catherine Millet, «A LA. R. C. Lemenuel et Alleyn», Les Lettres françaises (Paris), 23 octobre 1970.

Gérald Gassiot-Talabot, « Une longue patience. Edmund Alleyn: l'Introscaphe », *Opus internatio*nal (Paris), n° 21, décembre 1970, p. 34-39.

## 1971

Brigitte Morissette, «Edmund Alleyn et son Introscaphe: peintre devenu sculpteur électronicien», *Perspectives. Le Soleil*, vol. 13, n° 1, 2 janvier 1971, p. 4-7. Anonyme, «L'Introscaphe aux Québécois», L'Action-Québec, 25 novembre 1971, p. 10.

Léon Bernard, «Un œuf géant qui nourrit son homme», *La Patrie*, semaine du 25 novembre au 1<sup>er</sup> décembre 1971, p. 9.

Ghislaine Rhéault, «"L'Introscaphe 1" à Québec», Le Soleil, 25 novembre 1971, p. 57.

Anonyme, «L'Introscaphe I. Edmund Alleyn», *Le Soleil*, 27 novembre 1971, p. 53.

Jean Giroux, «L'expérience de "L'Introscaphe 1". Si vous voulez communiquer avec vous-même ...», Le Soleil, 27 novembre 1971, p. 33 et 55.

Anonyme, «Edmund Allen [sic] et l'"Introscaphe" », L'Action-Québec, 29 novembre 1971, p. 10.

Jean Giroux, «"L'Introscaphe 1" ne fonctionne pas », Le Soleil, 2 décembre 1971, p. 68.

Jean Giroux, «Après "L'Introscaphe 1" Edmund Alleyn», *Le Soleil*, 4 décembre 1971, p. 59.

Anonyme, «L'Introscaphe d'Edmund Alleyn», *Le Progrès-Dimanche*, 8 décembre 1971, p. 23.

Anonyme, «L'exposition de l'Introscaphe est reportée», Rond-Point, 14 décembre 1971.

#### 1973

Guy Robert, «Alleyn, Arsenault, Girard et Jaque», dans L'Art au Québec depuis 1940, Montréal, Éditions La Presse, 1973, p. 139-142.

Guy Robert, «L'Introscaphe d'Alleyn», dans L'Art au Québec depuis 1940, Montréal, Éditions La Presse, 1973, p. 405-407.

Anne Tronche et Hervé Gloaguen, «Alleyn», dans L'Art actuel en France. Du cinétisme à l'hyperréalisme, Paris, Éditions Balland, 1973, p. 88-89 et 96.

# 1974

Guy Robert, «Préambule à la Suite québécoise d'Alleyn», Vie des Arts, n° 75, été 1974, p. 12-16. [Traduction anglaise: p. 94-95.]

Anonyme, «Georges St-Pierre déjà au Musée!», Le Soleil, 7 juin 1974, p. 32.

Jean Royer, «Alleyn: Suite québécoise», *Le Soleil*, 6 septembre 1974, p. 13.

François[e] Cournoyer, «"Une belle fin de journée". Edmund Alleyn », Ateliers [journal du Musée d'art contemporain, Montréal], vol. 3, n° 5, du 8 septembre au 10 novembre 1974, p. 6-7.

Jean Royer, «Le tour des galeries. Edmund Alleyn», *Le Soleil*, 14 septembre 1974, p. 52.

Francine Forget, «D'un vernissage à l'autre...», Matricule [journal de l'Université Laval], 19 septembre 1974, p. 10.

Jean Royer, «La belle fin de journée d'Edmund Alleyn», *Le Soleil*, 21 septembre 1974, p. 40.

Jean Royer, «Edmund Alleyn», *Le Soleil*, 28 septembre 1974, p. D-6.

Guy Robert, «Un monde pop, pop, pop», *Le Magazine Maclean*, vol. 14, n° 10, octobre 1974, p. 24-25, 33 et 34.

Georges Bogardi, « Divergent Styles Mirror the Facts of Art », *The Montreal Star*, 19 octobre 1974, p. D-10.

Claude Gosselin, «Edmund Alleyn revient», *Le Devoir*, 19 octobre 1974, p. 17.

Virginia Nixon, «Québécois Life on Plexiglass at Musée Show by Alleyn», *The Gazette*, 19 octobre 1974. p. 52.

Gilles Toupin, «Edmund Alleyn: un drop-out made in Québec», *La Presse*, 19 octobre 1974, p. D-20.

Jean-Claude Leblond, «Au Musée d'art contemporain. Alleyn, Dumouchel, Pellerin», *Le Jour*, 26 octobre 1974, p. 18.

#### 1975

Henry Lehmann, «Quebec 75. Echos of the Past? », *The Montreal Star*, [?] 1975.

José Pierre, «Alleyn», dans *Pop art. Un diction-naire illustré*, Paris, Fernand Hazan, 1975, p. 16. [Publication en anglais sous le titre *Pop Art. An Illustrated Dictionary*, traduit par W. J. Strachan (Londres, Eyre Methuen, 1977).]

Shirley Raphael, «Montreal Art Scene. A Rebirth of Humanism», *Art Magazine*, vol. 6, n° 20, hiver 1975, p. 40-41.

Gilles Toupin, «L'année 1974 à tire-d'aile et en rase-mottes », *La Presse*, 4 janvier 1975, p. 16.

Paul Dumas, «"Une belle fin de journée" avec Edmund Alleyn au Musée du Québec et au Musée d'Art Contemporain », L'Information médicale et paramédicale, 4 février 1975, p. 24.

Georges Bogardi, «Quebec 75. A Mirror Image?», *The Montreal Star*, 25 octobre 1975, p. D-7.

France Morin et Chantal Pontbriand, «Québec 75 une stratégie» [entrevue de Normand Thériault], Parachute, n° 1, octobre-décembre 1975, p. 4-7. Normand Thériault, «Québec 75», Ateliers [journal du Musée d'art contemporain, Montréal], vol. 4, n° 4, du 16 octobre 1975 au 22 janvier 1976, p. 3-5.

Virginia Nixon, «Quebec'75. Giving Spectators a Chance to Understand», The Gazette, 25 octobre 1975, p. 46.

Gilles Toupin, «Québec 75 reflets et mirages», *La Presse*, 25 octobre 1975, p. D-20.

Jean-Guy Prince, «Québec 75 ou la vaseline d'un art impuissant », *Mainmise*, n° 53, décembre 1975, p. 40.

Richard Giguère, « Poésie et Eisèop. Une entrevue avec Raoul Duguay », Voix et images, vol. 1, n° 2, 1<sup>er</sup> décembre 1975, p. 157-170. [Également publié en anglais dans *Ellipse*, n° 17.]

#### 1976

Jean Royer, «Edmund Alleyn. Une belle fin de journée», dans *Pays intimes. Entretiens 1966-1976*, Montréal, Éditions Leméac, 1976, p. 109-114.

Joan Lowndes, «A Show Burdened with Art Politics, but Important Nonetheless», *The* Vancouver Sun, 25 février 1976, p. 49.

Normand Thériault, «Québec 75 six mois plus tard», *Parachute*, n° 3, avril-juin 1976, p. 11-12.

Alain Parent, «Cent onze dessins du Québec», Ateliers [journal du Musée d'art contemporain, Montréal], vol. 5, n° 1, du 1er avril au 20 juin 1976, p. 1-2.

Georges Bogardi, «Drawing Redefined», The Montreal Star, 17 avril 1976, p. D-1 et D-4.

Gilles Toupin, «Les cent tournures et pirouettes du dessin québécois », *La Presse*, 17 avril 1976, p. D-20.

Elizabeth Schmeizer, «Montreal & COJO Art Events/Les arts visuels aux Jeux olympiques», Art Magazine, n° 28, été 1976, p. 30-37.

R. H., «Un artiste et son milieu. Edmund Alleyn, peintre», *Ici Radio* [journal de Radio-Canada], n° 214, 12 juin 1976, p. 2.

David Burnett, «Québec 75/Arts:1», *Artscanada*, nºs 206-207, juillet-août 1976, p. 4-5, 8-9 et 14-17.

Jean Royer, «Les arts visuels olympiques», Le Soleil, 17 juillet 1976, p. C-6.

Henry Lehmann, «At Musee d'art Contemporain. Show Spans Decades of Quebec Art», The Montreal Star, 8 septembre 1976, p. 62.

Jean-Claude Leblond, «De la figuration à la nonfiguration », *Le Devoir*, 25 septembre 1976, p. 25. Alain Parent, «Dessins du Québec/Drawings from Quebec», *Journal* [journal de la Galerie nationale du Canada], n° 19, 1er novembre 1976, p. 2-8.

#### 1977

Edmund Alleyn [80 diapositives], Montréal, Centre de documentation Yvan Boulerice, 1977, 15 p.

Marcelin Cardinal, « Deux artistes oubliés », *Le Devoir*, 22 octobre 1977, p. 42.

#### 1978

Florence de Mèredieu, «Alleyn», dans 16 peintres du Québec dans leur milieu, Montréal, Vie des Arts, coll. «L'Inventaire des créateurs», 1978, p. 7-16.

Guy Robert, «Alleyn et Maltais», dans *La Peinture* au Québec depuis ses origines, Sainte-Adèle, Iconia, 1978, p. 138-139.

Léo Rosshandler, «Montreal: Lively, but Under a Cloud», *ARTnews* (New York), vol. 77, n° 1, janvier 1978, p. 62-65.

#### 1979

Florence de Mèredieu, « Edmund Alleyn et le Musée de la consommation »,  $Revue\ d'esthétique$ ,  $n^{os}$  3-4, « Pour l'objet », Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1979, p. 31-42.

Anonyme, «L'hiver au Musée des Beaux-Arts», Le Devoir, 6 janvier 1979, p. 1.

Gilles Toupin, «De l'hiver, de l'horreur et du connaisseur», *La Presse*, 6 janvier 1979, p. D-16.

René Viau, «Alleyn et Lefebvre au Musée des beaux-arts. Comment apprivoiser l'hiver?», *Le Devoir*, 6 janvier 1979, p. 13.

René Payant, «Tendances actuelles au Québec. La peinture», Ateliers [journal du Musée d'art contemporain de Montréal], vol. 7,  $n^{os}$  3-4, avrilmai 1979, p. 2-4.

Adele Freedman, « Nationalism Changes the Picture for Montreal Artists », *The Globe and Mail*, 21 avril 1979, p. 39.

#### 1980

Jean-Guy Gougeon, « Dans l'édifice fédéral. Des Septiliens d'aujourd'hui immortalisés par la peinture », *Le Nord-Est*, 16 avril 1980, p. 39.

Pierre Champagne, «L'Expo renouvelée», Le Soleil, 23 avril 1980, p. A-13.

#### 1982

Jacques de Roussan, «Edmund Alleyn», dans *Le Nu dans l'art au Québec*, La Prairie, Éditions Marcel Broquet, 1982, p. 168-169.

Gilles Hénault, «Edmund Alleyn. Une belle fin de journée », *Liberté*, n° 139, janvier-février 1982, p. 7-12.

Florence de Mèredieu, « Edmund Alleyn », Artpress (Paris), numéro hors-série, juinaoût 1982, p. 44.

#### 1983

P. L., «Centre Hospitalier Fleury. Un photographe a été choisi pour décorer l'hôpital», *Le Journal d'Ahuntsic*, 19 octobre 1983, p. 10.

#### 1985

Anonyme, «Inauguration des nouveaux locaux de l'hôpital Fleury », *Courrier Ahuntsic*, 7 avril 1985.

Sylviane Carin, «Edmund Alleyn: un regard sur le quotidien», *Le Soleil*, 20 juillet 1985, p. D-3.

#### 1986

Laurent Lamy, «Alleyn, résolument postmoderne», Vie des Arts, n° 123, juin 1986, p. 54-55.

#### 1987

Gilles Daigneault, «Venise n'est pas en Italie», *Le Devoir*, 31 janvier 1987, p. B-7.

## 1989

Jocelyne Lepage, «Les années cinquante chez Bernard Desroches», *La Presse*, 17 novembre 1989, p. C-1.

#### 1990

Monique Brunet-Weinmann, «Rétrovision de L'Avant-Garde», *Vie des Arts*, n° 138, mars 1990, p. 68-69.

Diane Régimbald et Alain Petel, « Edmund Alleyn ou l'insistance du regard », Parallèle, n° 18, avril 1990, p. 3. [Mensuel encarté dans le journal Voir, vol. 4, n° 18, semaine du 29 mars au 4 avril 1990.]

Raymond Bernatchez, « Dans les galeries. Deux expositions d'Edmund Alleyn », *La Presse*, 5 mai 1990, p. K-5.

Jean Chartier, « L'événement de la semaine. Une double exposition d'Edmond [sic] Alleyn », Le Devoir, 18 mai 1990, p. 18.

Henry Lehmann, «Hot hues of Quebecer's paintings bring made-for-tv imagery», *The Gazette*, 19 mai 1990, p. K-5.

Lyne Crevier, «Edmund Alleyn. Une invitation au voyage intérieur», *Le Devoir*, 22 mai 1990, p. 14.

#### 1991

Lyne Crevier, «À la recherche du temps plané», *Parcours*, n° 5, automne 1991, p. 23.

#### 1993

Marie-Michèle Cron, « Est-ce que vraiment la peinture agonise ? », *Le Devoir*, 25 février 1993, p. B-8.

Stéphane Aquin, «Les toiles filantes », Voir, semaine du 18 au 24 mars 1993, p. 38.

Joanne Latimer, «Call off the Coroner», Montreal Mirror, semaine du 4 au 11 mars 1993, p. 2.

Jocelyne Lupien, «Morte, la peinture?», *Spirale*, n° 126, septembre 1993, p. 18.

#### 1994

Arthur Kroker et Michael A. Weinstein, «Scenes from the Virtual Beach: Amnesic's Playground», dans *Data Trash: The Theory of the Virtual Class*, New York, St. Martin's Press, 1994, p. 124-128.

Raymond Bernatchez, «Dessin à Dessein dans tous les azimuts, à l'UQAM», La Presse, 29 janvier 1994, p. E-12.

Ann Duncan, «A Show to Remember», The Gazette, 27 août 1994, p. H-5.

Jean Chartier, «Edmund Alleyn. Peintre critique sur tous les tableaux», *Le Devoir*, 6 septembre 1994, p. B-1.

Mona Hakim, «Le retour des années Alleyn», Le Devoir, 8 septembre 1994, p. B-7.

Raymond Bernatchez, «L'exposition Alleyn: quand l'art se met au diapason de la science», *La Presse*, 10 septembre 1994, p. E-10.

# 1995

Stéphane Baillargeon, «Le milieu de l'art contre les "beaux chars" », *Le Devoir*, 10 mai 1995, p. B-8.

Marcelle Ferron [propos recueillis par Michel Brûlé], L'Esquisse d'une mémoire, Montréal, Les Intouchables, 1996, p. 71-74 et 131-132.

Alain Houle, «Edmund Alleyn: le blues de l'humaniste», Combats, vol. 2, n° 2, hiver 1996, p. 21-22.

France Gascon, «Musée d'art de Joliette. Exposition Edmund Alleyn. Les horizons d'attente 1955-1995 », *Le Régional*, 8 septembre 1996.

D. A., «Une œuvre qui incite à la réflexion. L'Invitation au voyage d'Edmund Alleyn entre dans la collection du Musée», Collage, revue du Musée des beaux-arts de Montréal, septembre-octobre 1996, p. 5.

Stéphane Baillargeon, «Journal d'une épopée -Edmund Alleyn: la rétrospective», *Le Devoir*, 19 septembre 1996, p. B-8.

Normand Yergeau, «Une importante rétrospective d'Edmund Alleyn», L'Expression de Lanaudière, 29 septembre 1996, p. 47.

Bernard Lamarche, «Quand la peinture traverse l'histoire», *Le Devoir*, 19 et 20 octobre 1996, p. D-11.

Jean-Jacques Bernier, «Edmund Alleyn ou l'apparente réalité des choses», *Vie des Arts*, n° 165, hiver 1996-1997, p. 51-53.

#### 1997

Stéphane Aquin, «Edmund Alleyn: la métamorphose», *Voir*, vol. 11, n° 1, 3 janvier 1997, p. 18.

Raymond Bernatchez, «La nature morte reprend vie à l'UQAM», Le Devoir, 1er février 1997, p. D-14.

Henry Lehmann, «Still life looks like spent form in UQAM exhibition», *The Gazette*, 1er février 1997, p. I-6.

Stéphane Aquin, «Épatée, la galerie», Voir, vol. 11, n° 7, semaine du 13 au 19 février 1997, p. 51.

Suzanne Danis et autres, «Haro sur le critique», Voir, vol. 11, n° 8, 20 février 1997, p. 11. [Lettre à Stéphane Aquin concernant l'exposition d'Edmund Alleyn au Musée d'art de Joliette. Texte de Suzanne Danis, historienne de l'art, contresigné par: Luc Béland, peintre; Monic Brassard, artiste; Yvon Cozic, artiste; Lucio de Heusch, peintre; Éric Devlin, galeriste; André Fournelle, sculpteur; Peter Gnass, artiste; Sylvie Guimont, artiste; Christian Kiopini, peintre; Serge Lemoyne, artiste; Guido Molinari, artiste; Suzanne Pasquin, artiste; Marcel Saint-Pierre, peintre et historien de l'art; Ariane Thézé, artiste; et Manon Thibault, sculptrice.]

Caty Bérubé, «Les anciens des Beaux-Arts se retrouvent», *Le Soleil*, 26 avril 1997, p. A-13.

Rémy Charest, « Musées québécois. Un été à l'intérieur », *Le Devoir*, 17 et 18 mai 1997, p. E-13.

Rémy Charest, «L'art actuel en quelques Lignes», Le Devoir, 24 et 25 mai 1997, p. D-9.

Anonyme, «Alleyn verni», *Le Soleil*, 29 mai 1997, p. C-1.

Michel Bois, « D'aventures en devantures », Voir [Québec], 5 juin 1997.

Denise Martel, «À redécouvrir après 40 ans!», Le Journal de Québec, 8 juin 1997, p. 40 et 42.

François Simard, «Edmund Alleyn au Musée du Québec. Les eaux calmes de l'intériorité», *Le Soleil*, 14 juin 1997, p. D-9.

Michel Bois, «Les horizons d'attente. Patience dans l'azur», Voir, semaine du 19 au 25 juin 1997, p. 30.

Anonyme, «Edmund Alleyn. Les horizons d'attente, 1955-1995», Tract Newsletter Bulletin [journal de la Galerie d'art d'Ottawa/The Ottawa Art Gallery], vol. 4, n° 2, octobre 1997-mars 1998, 4 p.

#### 1998

Esther Trépanier, Univers urbains. La représentation de la ville dans l'art québécois du XX<sup>e</sup> siècle, Québec, Musée du Québec, 1998, p. 83.

Paul Gessell, «A Lifetime Brush with Art», *The Ottawa Citizen*, 22 février 1998, p. B-6.

Nancy Baele, «Stillness Has a Power of Its Own», The Ottawa Citizen, 4 mars 1998, p. B-11.

Dominique Laurent, «Les horizons d'attentes [sic]... ou les moments suspendus d'Edmund Alleyn», Le Droit, 21 mars 1998, p. A-23.

#### 1999

Jacques Grenier, « Drôle d'engin! », *Le Devoir*, 26 mai 1999, p. B-9.

Jocelyne Lepage, « Déclic. Le futur au passé », *La Presse*, 29 mai 1999, p. D-1, D-3.

Bernard Lamarche, « Déclics », *Le Devoir*, 29 mai 1999, p. B-1

Ray Conlogue, «Trigger Points», *The Globe and Mail*, 17 août 1999, p. C-1.

Alain Houle, «Exposition: Déclics. Art et société», L'Humaniste combattant, vol. 4, n° 2, automne 1999, p. 29-30.

#### 2000

Andre Seleanu, «Montreal Déclics - Art and Society: Québec of the 1960's and 1970's: The Gigantic Release», Artfocus, 68, hiver/printemps 2000, p. 15-18.

Claude A. Bouchard, « Edmund Alleyn à la galerie Karsh-Masson », *Le Droit*, 16 décembre 2000, p. A-38.

#### 2001

Henry Lehmann, «Alleyn work takes an inward turn», *The Gazette*, 19 mai 2001, p. 12.

Anonyme, «Convergence à Sherbrooke», Vie des Arts, nº 182, printemps 2001, p. 29.

Marine van Hoof, « Edmund Alleyn. De la position calculée des corps célestes », *Vie des Arts*, n° 183, été 2001, p. 43-48.

Jérôme Delgado, «Edmund Alleyn, toujours présent», *La Presse*, 2 juin 2001, p. D-18.

Jérôme Delgago, « Éloge du septième jour », *La Presse*, 28 juillet 2001, p. D-16.

Jean O'Neil, «Esthète et prophète», *L'Abaque* [Association des beaux-arts de Québec], 7 octobre 2001, p. 4-5.

Mona Hakim, «Entrevue Edmund Alleyn. Une poétique de la peinture», *ETC Montréal*, n° 55, septembre-novembre 2001, p. 24-27.

## 2002

Pierre Migneault, «Edmund Alleyn, l'art du désarroi», *Spirale*, n° 187, novembre-décembre 2002, p. 26-27.

# 2004

Élise Giguère, «Charge émotive», Voir [Estrie], semaine du 17 au 23 juin 2004, p. 16.

Anonyme, «ALLEYN, Edmund. 1931-2004», *La Presse*, section « Décès », 27 décembre 2004, p. 13.

Anonyme, «Edmund Alleyn (-Painter-)», The Gazette, section «Obituary», 27 décembre 2004, p. B-6.

Anonyme, «Décès d'Edmund Alleyn», *Le Devoir*, 29 décembre 2004, p. B-8.

Stéphanie Bérubé, «Edmund Alleyn est mort», *La Presse*, 30 décembre 2004, cahier «Arts & Spectacles», p. 7.

Stéphane Baillargeon, «Edmund Alleyn (1931-2004). Critique sur tous les tableaux», *Le Devoir*, week-end du Nouvel An 2005, p. E-3.

Alan Hustak, «Edmund Alleyn 1931-2004. Artist Explored Effect of Technology», *The Gazette*, 9 janvier 2005, p. IN-7.

M.J. Stone, «Edmund Alleyn, Artist 1931-2004», The Globe and Mail, cahier «Obituaries», 16 février 2005, p. S-9.

Céline Mayrand, «Edmund Alleyn (1931-2004). Une image pour en supprimer mille», Vie des Arts, n° 198, printemps 2005, p. 52-53.

Jocelyne Lepage, «Un bel hommage à Edmund Alleyn», *La Presse*, section «Beaux Livres», 4 décembre 2005, p. 11.

Jocelyn Jean, Gilles Lapointe et Ginette Michaud (dir.), Edmund Alleyn. Indigo sur tous les tons, Montréal, Les éditions du passage, 2005, 280 p. [Collaborateurs: Jennifer Alleyn, Nora Alleyn, Olivier Asselin, Paule Baillargeon, Micheline Beauchemin, Michel Boulanger, Michel Butor, Geneviève Cadieux, Michel Campeau, Anne Cherix, Cozic, Jean Décarie, Lucio de Heusch, Florence de Mèredieu, René Derouin, Nicole Deschamps, Pierre Dorion, Jocelyne Fortin, André Fournelle, France Gascon, Perter Gnass, Michel Goulet, Sylvie Guimont, Mona Hakim, François Hébert, Jacques Hurtubise, Jocelyn Jean, François Lacasse, Laurier Lacroix, Jacques La Mothe, Gilles Lapointe, Paul-Marie Lapointe, Georges Leroux, Marie-Christine Lesage, André Major, Louise Masson, Ginette Michaud, Pierre Migneault, Gilles Mihalcean, Jacques Monory, Suzanne Pasquin, Nancy Petry, Yves Préfontaine, Suzanne Pressé, Monique Proulx, Leslie Reid, Léo Rosshandler, Denis Rousseau, Marcel Saint-Pierre, Gaston St-Pierre, Françoise Sullivan, Gabor Szilasi, Manon B. Thibault, Anne Tronche, Marine Van Hoof, Gisèle Verreault.]

#### 2006

Nicolas Mavrikakis, «Edmund Alleyn», *Voir*, semaine du 5 au 11 janvier 2006, p. 35.

Claude Gauvreau, «Pour comprendre Edmund Alleyn», Le journal de l'Université du Québec à Montréal, vol. XXXII, n° 8, 9 janvier 2006, p. 8.

René Viau, « Blues pour Edmund Alleyn », *Le Devoir*, 25 et 26 février 2006, p. E-8.

Marie Ginette Bouchard, «Un dernier morceau de jazz pour Edmund Alleyn. Edmund Alleyn, Indigo sur tous les tons», Vie des Arts, n° 202, printemps 2006, p. 27.

Gilles Marcotte, « Raisons de désespérer », L'Inconvénient, n° 27, novembre 2006, p. 109-113.

#### 2008

André Seleanu, «Edmund Alleyn: un secret esprit de fronde», *Vie des Arts*, vol. 52, n° 212, automne 2008, p. 78.

#### 2009

Jennifer Alleyn, Anne Cherix et Mona Hakim, Edmund Alleyn. Hommage aux Indiens d'Amérique, Montréal, Éditions Simon Blais, 2009, 70 p. [Chronologie établie par Gilles Lapointe, p. 65-70.]

#### 2010

Gilles Lapointe, «Le manifeste oublié d'Edmund Alleyn ou comment hériter de l'impossible avec dada », dans Lignes Convergentes. La littérature québécoise à la rencontre des arts visuels, Antoine Boisclair et Vincent C. Lambert (dir.), Québec, Éditions Nota bene, coll. «Convergences», 2010, p. 67-90.

#### 2011

Jennifer Alleyn et Nancy Huston, Edmund Alleyn et le détachement, Montréal, Leméac/Éditions Simon Blais, 2011, 79 p.

Gilles Lapointe, «Quitter le maître. Accomplir sa différence: les voies divergentes de Borduas et Alleyn», The Journal of Canadian Art History / Les Annales d'histoire de l'art canadien, vol. XXXII, n° 1, 2011, p. 113-136.

#### 2012

Anne Tronche, «Edmund Alleyn, L'Introscaphe», dans L'Art des années 1960. Chroniques d'une scène parisienne, Paris, Éditions Hazan, 2012, p. 331-335.

#### 2013

Edmund Alleyn, *De jour, de nuit. Écrits sur l'art*, Jennifer Alleyn et Gilles Lapointe (dir.), Montréal, Les éditions du passage, coll. « Autour de l'art », 2013, 102 p.

Edmund Alleyn, *By Day, By Night*, Jennifer Alleyn et Gilles Lapointe (dir.), Montréal, Les éditions du passage, coll. «Autour de l'art», 2013, 102 p.

#### 2014

Gilles Lapointe, «L'allégresse colorée d'Edmund Alleyn», Vie des Arts, été 2014, n° 235, p. 74-77.





# Liste des œuvres

#### Hors frontières, 1958-1959

Huile sur toile 128 × 92 cm

Collection de John et Linda Shearer

## La Crevasse, 1960

Huile sur toile 131 × 106 cm Collection particulière

p. 26

# Sans titre, 1960

Huile sur toile 90,5 × 72 cm

Collection du Musée d'art contemporain de Montréal

Don de Huguette Leblanc Gagnon

p. 27

## Calcin, 1961

Huile sur toile 116 × 80,5 cm Collection du Musée d'art contemporain de Montréal Don anonyme

p. 29

# The Old Seawolf, 1961-1963

Bois, liège, carton, ficelle, plâtre, peinture, tige de métal 146 × 130 × 48 cm Succession Edmund Alleyn

p. 30

## Sans titre, 1960

Huile sur toile 196,6 × 129,1 cm

Collection Power Corporation du Canada

# Au creux de l'été, 1962

Huile sur toile 100 × 60 cm

Acheté en 1963

Collection du Musée d'art contemporain de Montréal

# Jacques Cartier arrivant à Québec voit des Indiens pour la première fois de sa vie, 1963

Huile sur toile 191,2 × 230,7 cm Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

p. 34-35

# Fête aux lanternes chez les Sioux,

peuple pacifique, 1964

Huile sur toile 154,7 × 195 cm

Collection du Musée d'art contemporain

de Montréal Don de Pierre Roy

p. 32

## Un brave en gala, 1964

Huile sur toile 133 × 60 cm Collection de la Galerie Éric Devlin et Marcel Saint-Pierre

p. 34

## Au bout du sentier, 1964

Huile sur toile 174 × 87,5 cm Collection du Musée d'art contemporain de Montréal Don de Simon Blais

p. 48

## Le Rôdeur, 1966

Acrylique et émail sur toile 162,2 × 130,2 cm Collection du Musée national des beaux-arts du Québec Achat Restauration effectuée par le Centre de conservation du Québec

p. 46-47

# Sans titre, 1966

Acrylique et peinture métallique sur toile 199×447 cm Succession Edmund Alleyn

p. 50

#### Circuit ouvert, 1967

Acrylique, peinture fluorescente et peinture aluminium sur contreplaqué 100 × 81,2 cm Collection du Musée d'art contemporain de Montréal Don de Renée Dupuis Angers

p. 49

## Sans titre, vers 1967

Don de François Beauchamp

Huile, peinture émail et peinture métallique sur toile 162 × 130,2 cm Collection du Musée d'art contemporain de Montréal

p. 51

# The Big Sleep, 1968

Bois, verre, peinture métallique, projection, lumière incandescente, bande magnétique  $185\times199.5\times51.5$  cm Collection du Musée des beaux-arts de

Don de Anne Cherix-Alleyn et Jennifer Alleyn

Montréal

p. 64-65

## Introscaphe I, 1968-1970

Bois, fibre de verre, peinture, circuits électriques et électroniques, système de projection et autres matériaux 155 × 365 × 105 cm Collection du Musée national des beaux-arts du Québec Don avec charge de Jennifer Alleyn

p. 66-77

#### Alias, 1969

Film couleur 16 mm, 10 min, sonore Collection du Musée national des beaux-arts du Québec

Don avec charge de Jennifer Alleyn

p. 87

# Figure assise, 1969

Acrylique sur toile 142×170 cm Succession Edmund Alleyn

p. 90

## Sur la plage, 1969

Acrylique sur toile 209,6×144,7 cm Collection du Musée national des beaux-arts du Québec Don de Jennifer Alleyn en hommage a John R. Porter, directeur général du Musée

de 1993 à 2008

# Femme dans la foule (1), vers 1972

Acrylique sur toile marouflée sur carton 50.5 × 40.5 cm Succession Edmund Alleyn

p. 89

## Femme dans la foule (2), vers 1972

Acrylique sur toile marouflée sur carton 50.5 × 40.5 cm Succession Edmund Alleyn

p. 88

## Femme dans la foule (8), vers 1972

Acrylique sur toile marouflée sur carton 50,5 × 40,5 cm Succession Edmund Alleyn

## Femme dans la foule (9), vers 1972

Acrylique sur toile marouflée sur carton 50,5 × 40,5 cm Succession Edmund Alleyn

p. 89

#### Femme dans la foule (11), vers 1972

Acrylique sur toile marouflée sur carton 50,5 × 40,5 cm Succession Edmund Alleyn

p. 91

#### Télé-visage, 1973

Acrylique fluorescent sur toile marouflée sur bois 122×147 cm Collection du Musée national des beaux-arts du Québec

Achat

p. 103

#### Québec Miami, 1973

Acrylique sur toile et huile sur plexiglas  $266.5 \times 182.5 \times 137$  cm Collection de la Banque d'œuvres d'art du Conseil des Arts du Canada

p. 104-105

# Red Sunset, 1973

Acrylique sur toile et huile sur plexiglas 246,5 × 277 × 183 cm Collection de la Banque d'œuvres d'art du Conseil des Arts du Canada

p. 102

## Mondrian au coucher, 1973-1974

Acrylique sur toile et huile sur plexiglas 168,9 × 168,7 cm (élément pictural); 172,7 × 99 × 0,85 cm et 172,7 × 71,2 × 0,85 cm (éléments sculpturaux)
Collection du Musée d'art contemporain de Montréal

p. 106

# Les Dianes, 1975

Graphite, crayon gras et crayon-feutre sur papier 89 × 58,5 cm Collection du Musée d'art contemporain de Montréal Don de l'Institut Canadien de Québec

p. 109

#### Sans titre, vers 1976

Crayon de couleur sur papier 57,2 × 80,1 cm Succession Edmund Alleyn p. 109

#### Sans titre, vers 1976

Crayon de couleur sur papier 57,1 × 83,8 cm Succession Edmund Alleyn

p. 10

## Sans titre, vers 1976

Graphite sur papier 66,4×101,9 cm Succession Edmund Alleyn

p. 108

## Sans titre, vers 1976

Crayon de couleur sur papier 66,5 × 101,9 cm Succession Edmund Alleyn

p. 108

#### Dessin pour une journée d'été, 1976

Graphite sur papier 101,8  $\times$  66,2 cm Succession Edmund Alleyn

p. 121-125

#### Blue Prints, 1978

Cyanotypes montés sur panneaux 5 éléments de 194 × 105 cm chacun Collection Lavalin du Musée d'art contemporain de Montréal

## L'Heure fixe, 1980

Sérigraphie 28,5 × 99,5 cm Collection de Suzanne Pasquin

## Carrousel, 1981

Gouache sur carton 61,7 × 107,7 cm Succession Edmund Alleyn

p. 138

#### . Skin, 1985

Gouache sur carton 67,5 × 107,5 cm Collection de David Jones

p. 139

#### Partir, 1986

Gouache sur carton 101,9 × 76,1 cm Succession Edmund Alleyn

p. 140

## From the Dark Within, 1987

Gouache sur carton 60,5 × 109 cm Collection Hydro-Québec p. 140

Threshold, 1988 Gouache sur carton 63×108 cm

Collection de Nora Alleyn

p. 142-143

Towards Amnesia, 1988

Huile sur toile 152.5 × 235 cm

Collection particulière

p. 144-145

Edge of Silence, 1988

Acrylique sur toile 186 × 271,2 cm

Collection du Musée national des beaux-arts

du Québec

Don de Jennifer Alleyn

p. 141

Lieux, 1989

Huile sur toile 193,1 × 152,7 cm

Collection Lavalin du Musée d'art contemporain

de Montréal

p. 146-147

L'Invitation au voyage, 1989-1990

Huile, résine alkyde sur toile

236,5 × 467,5 cm

Collection du Musée des beaux-arts de

Montréal

Achat, legs Horsley et Annie Townsend

et le Fonds Arthur Lismer

p. 161

Ocean Lines, 1991

Lavis sur papier 27,8 × 35,6 cm

Succession Edmund Alleyn

p. 160

Imperator, 1992

Lavis sur papier 35,5 × 43 cm

Succession Edmund Alleyn

p. 159

Sans titre, vers 1994

Lavis sur papier 47,5 × 61 cm

Succession Edmund Alleyn

p. 158

Lieux où le désir agonise et s'éteint, 1994

Lavis sur papier 42,5 × 61 cm

Succession Edmund Alleyn

p. 159

Sans titre, 1994

Lavis sur papier

43×73,5 cm

Succession Edmund Alleyn

p. 158

Sans titre, 1994

Lavis sur papier  $47.5 \times 69.5$  cm

Succession Edmund Alleyn

p. 160

All Night Long, 1994

 $Lavis\,sur\,papier$ 

47×76 cm

Succession Edmund Alleyn

p. 162-163

Slow Dance, 1996

Huile sur toile 207,5 × 443 cm

 $Succession\ Edmund\ Alleyn$ 

p. 165

Anatomie d'un soupir, 1999

Huile et acrylique sur toile

178 × 279 cm

Collection du Musée des beaux-arts du Canada,

Ottawa

Acheté en 2005

p. 164

Tout est bien qui finit mal, 1999

Acrylique et huile sur toile

165 × 224,2 cm

Succession Edmund Alleyn

p. 166-167

Mythologies quotidiennes, 2001

Acrylique et huile sur toile

167 × 227 cm

Collection particulière

p. 161

Sans titre (Tableau noir), 2001–2002

Lavis sur papier 35,5 × 47 cm

Succession Edmund Alleyn

#### Photographies de l'artiste et de son atelier

- p. 2 Atelier d'Edmund Alleyn, vers 1989
- p. 8 Edmund Alleyn à Amsterdam, en 1967 Photo : Anne Cherix
- p. 11 Edmund Alleyn devant *Slow Dance* (détail), en 1996 Photo : Jacques Nadeau
- p. 14 Edmund Alleyn, vers 1955
- Photo : Nicole Lala
- p. 22-23 Atelier à Paris, en 1959
  - p. 36 Edmund Alleyn dans son atelier, à Paris, en 1959 Photo : Nicole Lala
- p. 44-45 Edmund Alleyn à La Havane, en 1967 Photo : Jacques Monory
  - p. 52 Edmund Alleyn dans l'*Introscaphe I*, en 1970
    - Photo: attribuée à André Morin
- p. 62-63 François Kowaks et Anne Cherix dans l'atelier lors de la fabrication de l'*Introscaphe I*, en janvier 1969 Photo : Edmund Alleyn
  - p.74 Edmund Alleyn et l'*Introscaphe I* Photo : attribuée à André Morin
- $m p.\,84-85~$  Alfredo Bonnet, Anne Cherix et Edmund Alleyn dans l'atelier lors de la fabrication de l'*Introscaphe I*, en janvier 1969
  - $\rm p.92~Edmund$  Alleyn dans son atelier de la rue Clark, à Montréal, en 1971 Photo : Gabor Szilasi
- p. 100-101 Atelier de la rue Clark, à Montréal, en 1973
  - p. 110 Edmund Alleyn devant son atelier de la rue Clark, à Montréal, en 1976 Photo : Gabor Szilasi
- p. 118–119 Edmund Alleyn dans son atelier de la rue Clark, à Montréal, en 1972 Photo : Gabor Szilasi
  - p. 126 Edmund Alleyn en 1990 Photo : Jennifer Alleyn
- $\mathrm{p.\,134\text{--}135}\,$  Atelier au lac Memphrémagog, en 1986
  - Photo : Jennifer Alleyn
  - p.148 Edmund Alleyn en 1990 Photo : Jennifer Alleyn
- p. 156-157 Atelier de la rue Clark, à Montréal, en 2004
  - Photo: Gabor Szilasi
  - $\mathrm{p.\,216}\,$  Edmund Alleyn au lac Memphrémagog, en 1990
    - Photo : Frédérique Bolté

#### Photographies des œuvres

Martin Lipman: p. 103-105

Daniel Roussel: p. 138, 140, 142-143, 198-199

Richard-Max Tremblay : p. 12-13, 37, 31, 34, 35, 46-50, 88-90, 102, 106, 108, 121-124, 141, 160-161, 164

Archives Edmund Alleyn: p. 166-167

Musée des beaux-arts de Montréal, Brian Merrett : p. 146-147

Musée national des beaux-arts du Québec, Patrick Altman : p. 64-65, 91, 144-145

Musée des beaux-arts du Canada : p. 33, 165

À moins d'indication contraire, toutes les photos proviennent des Archives Edmund Alleyn.





