

Jacques de Tonnancour et l'invisible dans le visible

Michèle Tremblay-Gillon

Volume 31, Number 123, June–Summer 1986

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54008ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Tremblay-Gillon, M. (1986). Jacques de Tonnancour et l'invisible dans le visible. *Vie des arts*, 31(123), 50–51.

Où en sont les cinq artistes québécois issus d'une génération qui s'est affirmée après la Guerre et dont la démarche et le tempérament sont pourtant si divers. Voici cinq articles qui témoignent des ruptures, mais aussi de la continuité et du prolongement de l'œuvre de quatre peintres: Yves Gaucher, Fernand Leduc, Edmund Alleyn et Jacques de Tonnancour (devenu photographe), et d'un licier, Lucien Desmarais, tous initiateurs d'une foisonnante activité.

Michèle TREMBLAY-GILLON



Jacques de Tonnancour



1. Les *Émergents* représentent la plus haute strate de la forêt tropicale humide. Ils sont généralement remplis d'épiplytes amies de la lumière et de la brise.
2. Papillon du genre *Caligo*, dit aux *yeux de chouette*.
3. Grenouille toxique du genre *dendrobates*.
4. Sauterelle de coloration cryptique qui la camoufle particulièrement bien lorsqu'elle se pose sur les herbes.
5. Tête de l'arlequin, un des plus beaux longicornes de l'entomofaune néotropicale.



et l'invisible dans le visible



Les multiples dimensions de Jacques de Tonnancour fascinent tous ceux qui se penchent sur son œuvre. Déjà, en 1964, dans son livre sur «La peinture moderne au Canada français»¹, Guy Viau l'estimait comme humaniste accompli, auteur et critique d'art dans la presse francophone où il a été le premier, par exemple, à reconnaître la valeur de Goodridge Roberts², puis, comme membre du Groupe Prisme d'yeux avec Alfred Pellan³, et aussi comme principal rédacteur de leur fameux manifeste de 1948. D'autre part, la démarche soutenue et réflexive de Jacques de Tonnancour depuis le début des années quarante, ainsi que son apport tout à fait original à la peinture canadienne du paysage, puis à la peinture non-figurative pendant les années 1956-75, font de lui, sans conteste, un des fondateurs de la peinture contemporaine nationale⁴.

Michèle Tremblay-Gillon est critique d'art, peintre-sculpteure et membre de l'Association Internationale des Critiques d'Art.

Engagé activement, de surcroît, dans les problèmes d'enseignement et de créativité⁵, l'artiste devient professeur dès 1942. D'ailleurs, il vient tout juste de quitter l'Uqam où il dispensait ses cours et où, en mai 1985, la Galerie de l'Uqam lui consacre une formidable rétrospective intitulée Les Mondes de Jacques de Tonnancour. Un catalogue significatif sur son apport à l'enseignement et à l'art contemporain accompagne l'exposition. Plus que tout, cependant, cette rétrospective a révélé que, depuis le début des années soixante-dix, l'artiste disparaissait pendant certaines périodes: il allait scruter et observer la nature dans les forêts humides et profondes de l'Amérique tropicale, fuyant, comme Montaigne ou Pascal, l'incertitude de la vie publique⁶.

De voyage en voyage, sa passion pour la faune et la flore envahissait toutes ses toiles, suggérant une forme de fascination obsédante de l'élément vivant de la nature, de l'élément écologique qui est aussi un élément historique et même symbolique pour l'homme. Mais ce spectacle correspondait à une telle expectation de la part de l'artiste que, bientôt, seule la photographie, seule «la science du visible» comme disait Paul Klee⁷, lui paraissait en mesure de relater de telles merveilles. L'artiste regardait la nature de près, comme il le faisait autrefois⁸, découvrant ses moindres secrets et tâchant de saisir l'imperceptibilité de ses composantes interreliées et en perpétuelle mutation.

Ainsi, l'artiste a cessé de peindre depuis plus de cinq ans et sa nouvelle voie se concrétise, cette année, avec la parution imminente, aux Éditions Marcel Broquet, de *L'invisible dans le visible*, livre étonnant dont les textes et photos de Jacques de Tonnancour sur les forêts néotropicales sont préfacés par Pierre Dansereau. Systématiquement, comme le font les scientifiques ou les collectionneurs, l'artiste y organise un condensé photographique de la généalogie, de l'identité de différents groupes et familles d'insectes dans leur environnement naturel dont l'exubérance n'a d'égale que son image ou que l'imagination la plus extravagante, cette «folle du logis» dont parlait Malebranche. «On imite la nature en faisant comme elle» écrit Tonnancour en commentant l'œuvre de Goodridge Roberts. Hanté par l'ordre intime des choses, il étudie une à une les différentes facettes de la nature tropicale qui n'est pourtant que prétexte à un questionnement des choses dans leur ensemble puisque les parties seules n'ont aucun sens. La photographie permet à l'artiste, ici, non un illusionnisme mais plutôt un mimétisme, avec écarts bien sûr.

L'iconographie de l'image photographique de Jacques de Tonnancour est à la fois celle du micro et du macro, comme elle l'était déjà dans sa peinture des années soixante-dix. Aujourd'hui, au monde imaginaire et sans gravitation du minuscule dans l'immensité, l'artiste semble lui opposer celui très réel de la faune intimement liée à l'espace qui les entoure. Chacune des dimensions des insectes, par exemple, est rendue avec la précision et l'acuité de l'image d'un microscope. Et ce, à tel point que leur prégnance, à force d'exactitude et d'amplification, paraît à leur tour imaginaire, irréaliste et même fabuleuse, contrairement, par exemple, à l'image «purement fortuite», comme il le disait lui-même, de ses paysages laurentiens qui nous semblaient tout à fait réels. Les photographies de l'artiste sont documentaires et source de renseignements, certes, captant bien toute la somptuosité de la flore et de la faune qui y préside: tous les systèmes écologiques, des plus invisibles et clandestins, comme ceux des microbes, jusqu'aux plus redoutables, comme ceux des fauves du Kenya sont observés patiemment et photographiés avec soin.

Mais chaque image est aussi origine de sens et signal. Les gestes anonymes de l'artiste derrière ceux du photographe et de l'entomo-

logue dévoilent à leur tour les secrets et la maigre visibilité de ce monde de l'humide qui avait toutes les chances de passer inaperçu: une telle abondance de renseignements, d'indications, dépasse tout inventaire possible, toute narration et anecdote définitive, toute finalité. Un insecte comme l'Arlequin, par exemple, vu de face, en gros plan, même à l'échelle humaine, nous met en présence d'un spectacle fantasmagorique dû au déplacement frontal du sujet, à son agrandissement, à son apparence autre qui constitue un écart par rapport à la réalité. Cet écart de l'intervention et du site nous permet aussi d'échapper au rapport animiste traditionnel à la nature. D'autre part, les vastes étendues claires et immuables des derniers tableaux dans lesquelles semblaient grouiller de petits fossiles entomologiques, sont transformées dans l'œuvre photographique en sortes d'espaces-frontières souvent noirs et grouillants. Il se dégage de fortes tensions entre ces ombres vibrantes et l'apparente immobilité du sujet (magnifié) qui nous expose ses moindres détails. L'écriture photographique vient ainsi inverser et brouiller ces rapports fond-forme, effectuant en même temps des opérations de change, de transformation du rapport espace/temps portant sur la durée et l'instant, sur l'immuable et le mouvement. L'artiste réalise clairement une transplantation de sa peinture hors d'elle-même et le fait à son rythme profond empreint de la patience qui lui est caractéristique et de son savoir-faire au geste rapide.

Ce nouveau monde imaginaire de Jacques de Tonnancour fondé plus que jamais sur la connaissance objective du réel se rapproche de l'attitude et de la pensée scientifiques qui sont, de fait, indissociables de l'aspect esthétique, car essentiellement mental. La photographie, moyen de communication par excellence, devient ici œuvre d'art où, comme nous le rappelle René Berger⁹, «le message n'est ni une donnée qu'on émet, pas davantage qu'on transmet ou qu'on reçoit, mais un phénomène qui se constitue au fur et à mesure que le courant de communication est à l'œuvre. Plus question de chiffrer ou de déchiffrer: l'art transforme l'acte de communiquer en une genèse».

La parution de *L'invisible dans le visible* sera suivie, fort heureusement, d'une importante exposition prévue pour janvier prochain au Musée de l'Académie des Sciences de Chicago. Consacrée au même thème que celui du livre, cette exposition sera itinérante et circulera à travers les États-Unis.

Il faudrait savoir, nous écrit Pierre Dansereau dans la préface de cette belle anthologie, que pour certains artistes, comme pour leurs confrères naturalistes, l'identification spécifique ultime des espèces et les rapprochements avec leurs congénères sont une contemplation qui nourrit les assises les plus profondes de la conscience. Il n'y a pas de communion sans connaissance. Et celle-ci exige l'exploration des multiples dimensions de l'autre».

1. «La peinture moderne au Canada français», par Guy Viau, a été publiée par le Ministère des Affaires culturelles du Québec.

2. En 1944, Jacques de Tonnancour publie aux Éditions de l'Arbre une monographie sur Goodridge Roberts. Elle a été rééditée aux Éditions Art Global en 1983.

3. Jacques de Tonnancour a beaucoup écrit sur Pellon, notamment dans *Amérique Française*, et ce, dès 1941.

4. Cf. Jacques Folch-Bibas, *Jacques de Tonnancour — le signe et de temps*, Collection Studio, 1971. L'auteur y analyse l'œuvre du peintre de 1941 à 1970.

5. L'artiste a présenté à ce sujet une communication importante à Bogota, en décembre 1974, au congrès interaméricain de psychologie; puis, en 1984, il prononce une allocution à l'Uqam à titre de président d'honneur lors du lancement du nouveau programme de certificat, section arts.

6. Cette rétrospective était accompagnée d'un diaporama à huit projecteurs, conçu de façon spectaculaire, par Philippe Menara, professeur au Département des Communications de l'Uqam.

7. Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, Pays-Bas: Éditions Gonthier, imprimé en 1971, p. 45.

8. A l'adolescence, sa passion pour la faune est telle qu'il est placé devant le dilemme de devoir choisir sérieusement entre l'entomologie et l'art.

9. René Berger, *Art et communication*, Paris, 1972, p. 96.