

## Alain-Marie Tremblay et le passage du Nord-Ouest

Jean Dumont

Volume 6, numéro 1, automne 1989

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/9578ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

### ISSN

0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

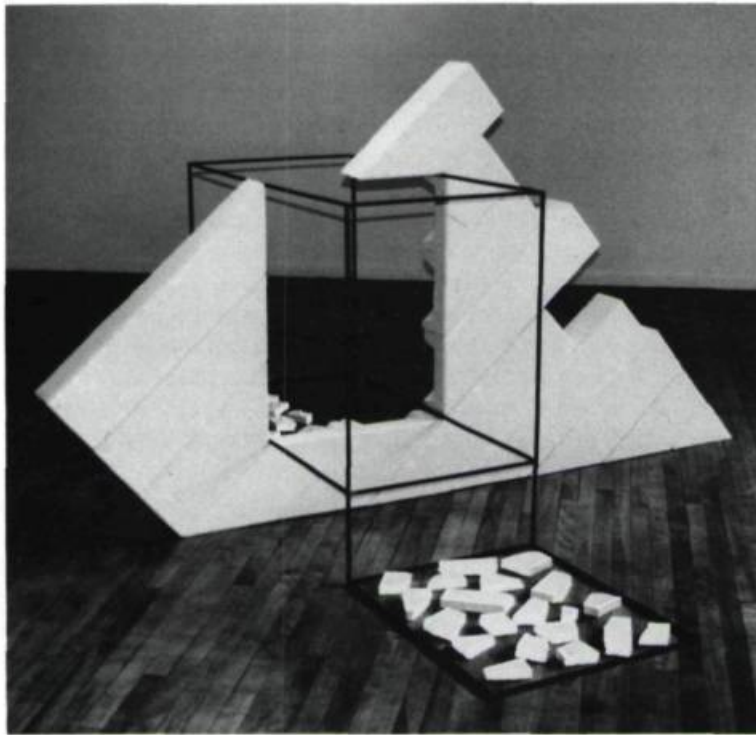
[Découvrir la revue](#)

### Citer ce compte rendu

Dumont, J. (1989). Compte rendu de [Alain-Marie Tremblay et le passage du Nord-Ouest]. *Espace Sculpture*, 6(1), 49–50.

## Alain-Marie Tremblay et le passage du Nord-Ouest

John Lyman, qui critiqua vertement les membres du Groupe des Sept pour leur propension à confondre peinture et aventure géographique, écrivait en 1932: «Les vrais sentiers qu'il faut ouvrir ne sont pas ceux qui mènent au cercle arctique, mais ceux qui mènent à la compréhension des relations universelles que révèle la moindre parcelle d'une création».<sup>1</sup> Géographique, mais phantasmée, la traversée métaphorique du Passage du Nord-Ouest répond peut-être aux vœux de Lyman, mais elle ne fut pas menée par Alain-Marie Tremblay pour y satisfaire. De



Alain-Marie Tremblay, *De Davis à Beauport*, 1989. Béton céramisé, acier.  
240 x 120 x 210 cm. Galerie Circa. Photo de l'artiste.

*Davis à Beauport*, un voyage imaginaire, sa dernière exposition chez CIRCA<sup>2</sup>, est plutôt une tentative de s'engager, avec ses moyens propres, sur les sentiers tracés par les Fernand Seguin, trop tôt disparu, Michel Serres, et autres défricheurs de notre actualité scientifique ou philosophique, sachant que leurs bagages sont, ou étaient, comme les siens et comme ceux de beaucoup d'entre nous, vides de certitudes du passé et lourds des inquiétudes à venir.

L'histoire et la recherche contemporaines multiplient à l'envie nos savoirs et nous en disent, dans le même temps, l'incertitude et la fragilité. Elles nous mettent face à l'incalculable complexité du monde, et nous apprennent, à juste titre, à nous méfier des universaux, tout en nous rendant les savoirs locaux inaccessibles derrière les murs de la spécialisation. Il fut un temps où le savoir était certes moindre, et où il était aussi moins partagé, mais où il circulait la plupart du temps à visage découvert. Tremblay, avec sa formation de céramiste, sait bien qu'alors la tablette d'argile de l'apothicaire, celle du poète, le plan de la ville de l'architecte, le bol du souper, la lampe de l'offrande aussi bien que le masque du jeu, sortaient du même atelier et étaient cuits au même four. Aujourd'hui notre mémoire, y compris celle des artistes, dépend d'une puce de silicium engendrée dans une vallée presque mythique de la Californie...

Le désir de tisser des liens, de laisser naître les rapports, de laisser

jouer les filiations oubliées entre l'art, la science et la philosophie ne date pas d'hier, mais ce désir est aujourd'hui une nécessité. C'est le seul moyen d'éviter que le progrès qui est notre destin, ne soit cette pointe aiguë, cette flèche technologique, laquelle, devant la multiplicité souvent insoupçonnée des cibles, a toutes les chances de frapper la mauvaise. Le seul moyen de faire de ce progrès une avenue plus large, aux multiples carrefours et aux embranchements innombrables, sur laquelle chacun pourra cheminer à son rythme et à son niveau de savoir tout en faisant progresser la totalité d'une connaissance dont l'histoire ne verra sans doute jamais la fin. Pas plus que l'humanité ne sera condamnée, elle, à vivre "la fin de l'histoire" et son mortel ennui.

Les pièces de béton céramisé (une technique mise au point par Alain-Marie Tremblay) qui constituaient l'installation, semblaient minuscules sur l'immense plancher de la galerie. C'était comme si cet espace, si vaste et si vide d'une mer à l'autre, était découvert par avion. Une façon d'illustrer la nécessité de revenir, encore et toujours, à un stade antérieur de la connaissance. L'arctique n'est pas le même pour celui qui, d'avion, en découvre à la fois l'ampleur et la fragilité, et celui qui, en bas, n'a les yeux fixés que sur l'outil de pointe qui lui permettra d'en exploiter les ressources. Les blanches plaques des banquises, le vert presque noir des polynias et des canaux, l'imposante stature immaculée des icebergs, ne sont pour lui que les signes d'une réalité à vaincre.

Une part de la réalité de l'artiste n'est pas objective, elle se situe à l'intersection de la réalité psychique et de l'expérience physique. À cette intersection co-habitent un espace utopique et un espace réel. Cette liberté est évidente dans une pièce comme *De Davis à Beauport*, qui donne son nom à l'installation, et dans laquelle une structure métallique définit un espace synecdotique dont on n'a à peine conscience sur le terrain, tant il n'est occupé que par si peu de matière et de formes.

La recherche d'une sorte d'état premier du langage et de l'acte créateur est commune à tous les artistes, parce qu'ils savent que le vieillissement du langage a marqué le passage de l'acte gratuit à l'acte nécessaire, celui de l'acquisition de la culture à la célébration de la culture. Cette recherche s'est manifestée, chez Tremblay, tout au long de sa production, d'une manière qui laissait pressentir les nouvelles préoccupations. Ses sculptures, qu'elles soient de céramique ou de béton céramisé, d'extérieur ou d'intérieur, destinées au Programme d'intégration des arts ou aux expositions dans les galeries, ont presque toujours été réalisées à partir d'éléments très simples, dérivés du cercle et de ses divisions et engendrerments divers. Éléments qui se réclament donc, à la fois, du domaine des mathématiques et de celui des premières philosophies intuitives.

Les gros cylindres de céramique de *Autumn-Springtime*, les sphères, les cônes et les calottes qui ruissellent dans les canaux des murales de l'école St-Louis de Terrebonne, ou qui ponctuent celle du nouveau Palais de Justice de Québec, les angles, quarts de cercle et plans d'intersection qui marquent les blocs de béton, les blocs de béton eux-mêmes, éléments du quotidien de la construction, mais repris, déformés, porcelainisés, brisés, tout pointe en direction de la notion de *série*, non comme limite mathématique, mais comme épuisement des sens possibles par l'expérimentation.

Cette expérimentation qui flâne dans les avenues du progrès, musarde aux intersections, butine dans les sentiers ou s'aventure hors piste pour tracer de nouvelles liaisons, cette expérimentation qui tient plus de "l'agir" que de l'amélioration de quelconques paramètres, est justement ce qui rend crédibles et ce qui dynamise les notions actuelles sur l'histoire et le sens. Il va sans dire que l'échec peut y cotoyer la

réussite, si ces deux notions ont encore un sens dans une histoire où l'erreur s'est toujours conjuguée au passé et où la vérité n'a pas d'avenir autre que l'éclair du présent.

Dans cet "agissement" d'Alain-Marie Tremblay, la notion de "travail bien fait" n'est pas reniée, mais elle perd toute valeur collective pour n'être plus qu'une exigence personnelle de l'artiste, un cadre donné à l'expérimentation, une limite aux "possibles" infinis du sens. Et cela

devrait rendre caduque toute question sur les relations, que d'autres disent ancillaires, entre l'art et la céramique: la terre est un matériau bien né. Le marbre aussi d'ailleurs...

**Jean Dumont**

1. Dennis Reid, *A Concise History of Canadian Painting*.
2. Du 22 avril au 27 mai 1989.

## Peindre l'espace

Du 11 mai au 3 juin dernier à la Maison de la Culture Côte-des-Neiges, Yves Paré nous conviait à une exposition qui donnait à voir l'une des multiples voies prises en peinture depuis l'avènement de l'abstraction survenu au début du siècle. C'est que Yves Paré est avant tout peintre. Cependant, le carton d'invitation nous invitait à voir les oeuvres d'un certain "Yves Paré sculpteur". L'artiste aurait beau s'en défendre et prétendre qu'il s'agissait là d'une erreur, cette ambiguïté conserve son importance. C'est qu'après l'expérience de l'abstraction en peinture telle qu'elle devait aboutir chez Malevitch, Yves Paré - un peu comme pour la démarche de l'américain Frank Stella - a étendu les possibilités du pictural, jusqu'à maintenant confinées à la surface plane de la toile, en *sculptant* l'espace de la peinture...

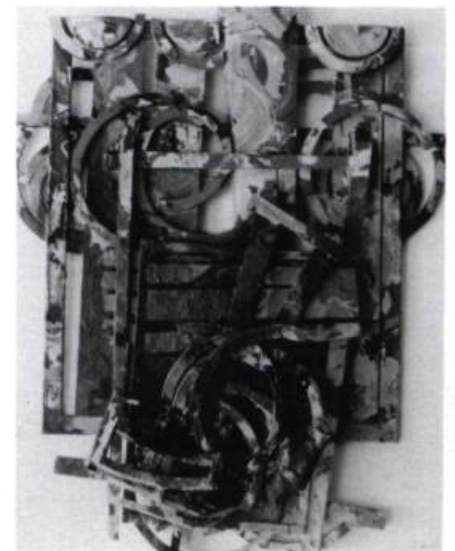
Dans la démarche de Yves Paré, la toile, comme support, a déjà constitué le canevas de base sur lequel l'activité créatrice avait à s'inventer. Sa production se situait, alors, au niveau de ce qu'il est convenu d'appeler l'abstraction lyrique. Mais depuis quelques années, la toile fut rejetée pour ne plus laisser place qu'au châssis de bois. Châssis à partir duquel il devait construire son nouvel espace pictural. Ainsi, le geste artistique qui l'identifiait jusque maintenant à la peinture, se trouvait engagé dans un processus tel qu'on pourrait le confondre avec le monde de la sculpture. C'est que, à n'en pas douter, la construction d'un espace pictural qui caractérise son travail a bien peu à voir, désormais, avec l'espace fictif construit sur la surface plane de la toile. L'illusion permise sur la surface de la toile, ici, ne joue plus. Le champ visuel dans lequel s'était opérée l'abstraction en peinture quitte le lieu de l'illusion possible et va rejoindre la dimension concrète de l'espace pictural. C'est qu'en effet, l'espace construit se donne, désormais, physiquement dans une dimension réelle, tridimensionnelle. En tant que spectateur, nous nous retrouvons alors devant un objet inhabituel n'ayant pas son pareil dans le monde des objets usuels et des êtres. Un objet "oeuvre d'art" donc, mais un objet tout de même, construit de morceaux de bois librement agencés et fournissant au peintre son nouveau support. Autrement dit, nous faisons face à l'oeuvre telle qu'en elle-même elle est et apparaît. Support et oeuvre ne faisant, dès lors, plus qu'un.

L'artiste, pour justifier son cheminement, dira qu'il sentait à travers son travail "un besoin d'engager physiquement les forces réelles du tableau". Or c'est justement grâce à cet engagement physique qu'il devait dépasser l'aspect primordialement visuel de la peinture et s'introduire dans une activité picturale plus palpable où devra s'effacer le support *original* du tableau pour ne plus faire place qu'au cadre dans lequel s'enchâssera la structure spatiale de l'oeuvre.

Les premières oeuvres fabriquées dans cet esprit remontent déjà à plus de cinq ans. Dans cette première démarche au sein de l'élaboration d'une oeuvre picturale concrète, celle-ci laissait subsister des éléments visuels identifiables qui renvoyaient le travail de l'oeuvre à un aspect

suggestif, caractéristique de l'art figuratif. Or ce n'est plus le cas avec sa production récente. Ses dernières oeuvres ne laissent subsister aucune forme appartenant au monde des objets utilitaires. Si une figure devait subsister à l'intérieur de son travail actuel, nous dirions volontiers que c'est celle du cadre lui-même. Bien qu'elle ne soit pas toujours visible dans chaque pièce, certaines oeuvres nous laissent voir enchevêtrée dans la structure de l'oeuvre. En tant que première et dernière figure de l'oeuvre d'art picturale, le cadre renvoie à l'image de la fenêtre, celle qui revient invisible en tout tableau, c'est-à-dire en toute oeuvre suspendue, comme il se doit, entre ciel et terre. C'est que même si le travail récent de Yves Paré rejoint le monde de la sculpture, son oeuvre demeure à accrocher à la surface d'un mur. Demeure peinture/sculpture murale.

La mise en oeuvre du travail commence avec la construction d'un espace pictural qui n'est pas sans rappeler ce que Lévi-Strauss définit comme *bricolage* : des éléments déjà produits, déjà existants, morceaux de bois, résidus de chantiers de construction... Malgré la liberté des agencements possibles, il y a aussi la contrainte de travailler avec ce qui se trouve sous la main. Bien sûr, l'artiste peut bien tricher un peu et tailler certaines parties de bois en vue de la forme désirée. Mais le résultat demeure sensiblement le même, c'est-à-dire des morceaux grossièrement découpés et d'apparence souvent rugueuse, voire râpeuse que l'artiste n'aura surtout pas voulu embellir. En ce sens, on peut dire que l'artiste n'est pas totalement soumis aux objets cueillis, il intervient notamment dans le processus de leur juxtaposition. Tout ce travail d'atelier a un but bien précis : la découverte d'une structure imprévisible qui se déploiera au fur et à mesure que s'agenceront les fragments de l'oeuvre.



Yves Paré, *Arabesque*, 1989.  
Peinture sur assemblage de  
bois. 40" x 53" x 13".