

Bertrand Tremblay, I.A.F.

— *La Terre, la Mer et le Ciel - Lettres du petit matin* —

par Charlaïne Gratton, B.A.



photo © Bertrand Tremblay

Au commencement, il y a ...

Les Éboulements, territoire marqué d'un destin d'abord ingrat car il porte l'insigne nom d'un tremblement de terre qui déracina toute une montagne en 1663, peu après la venue de Champlain en territoire américain, tel que relaté par les Jésuites¹. Cette terre "tremblera" à nouveau en 1951 avec la venue au monde de Bertrand qui saura lui rendre l'hommage qu'elle mérite...

Au commencement, il y a ...

Charlevoix, terre de prédilection pour des générations d'artistes-peintres qui en firent le haut-lieu de leurs pérégrinations, avec Baie-St-Paul, la Malbaie, l'Isle-aux-Coudres, St-Joachim, Petite-Rivière et Cap Tourmente. Elle vit passer les Clarence Gagnon, les René Richard, les Marc-Aurèle Fortin et les Jean-Paul Lemieux, les André Biéler et les Pellan, voire aussi des artistes du Canada anglais dont Jackson, Lismer, Clark et Robinson². Nous pouvons d'emblée affirmer une parenté stylistique de l'œuvre de Tremblay avec celle de noms tels que Jackson, Macdonald ou Thompson, pour ne nommer que quelques-uns des illustres représentants du *Groupe des Sept*. À l'instar de ces grands peintres, Tremblay utilise la lumière comme source importante d'énergie dans l'élaboration de ses compositions; il la transpose d'une manière nouvelle en jouant avec l'application de la riche texture de ses empâtements à l'huile et l'utilisation de multiples blancs.

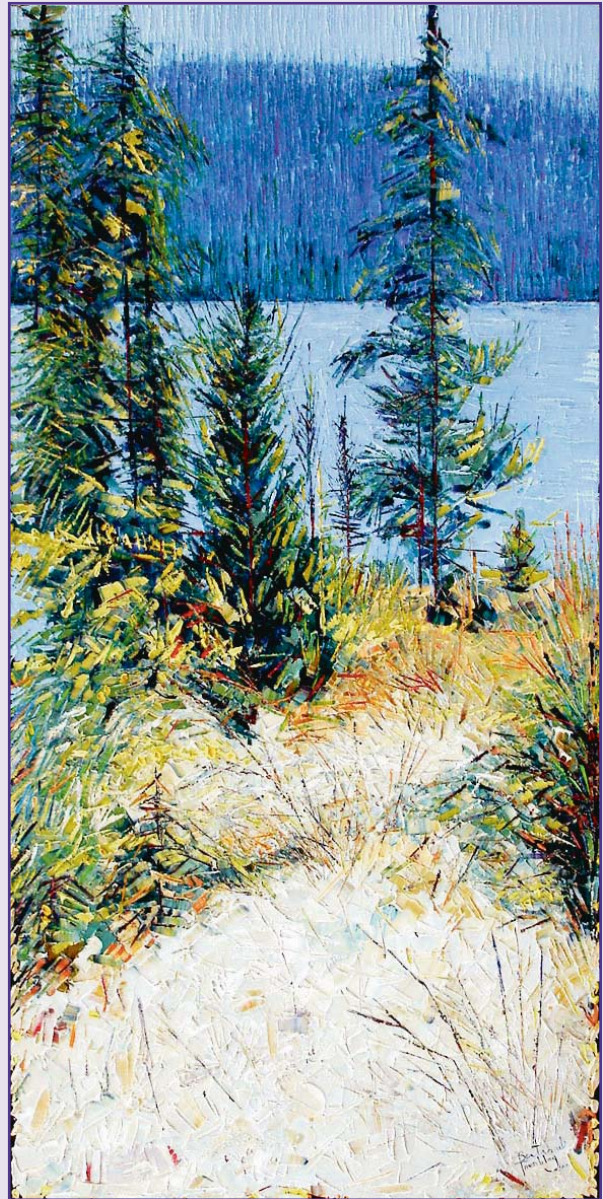


photo © Bertrand Tremblay

Cette région de neige, de lumière et d'espaces incommensurables qu'est Charlevoix fut pourtant l'objet de mépris, voire d'indifférence de la part des premiers explorateurs, cartographes et naturalistes, et ne devint vraiment digne d'intérêt qu'avec le développement du tourisme au XIX^e siècle suite à des épidémies de choléra dans les grandes villes³... Mais pour passer du statut de "pays" à "paysage", il fallut attendre le regard avisé de connaisseurs et d'artistes ayant séjourné dans les Vieux Pays qui décelèrent d'abord le caractère pittoresque des lieux. Enfin, imbus de Romantisme et assoiffés de sensations intenses, ils y trouvèrent le réceptacle idéal au sentiment du Sublime⁴ face à la grandiloquence du spectacle des montagnes et de la mer. Il faut dire que la région était devenue un passage obligé vers les chutes Niagara...

Mais qu'est-ce donc qui nous permet de dire d'un paysage réel qu'il est "pittoresque"⁵, sinon qu'il correspond déjà à des représentations de paysages peints auxquels nous avons été conviés antérieurement...? Que signifie exactement le terme "paysage"? N'y aurait-il pas là le lieu d'une ambiguïté sur le statut du réel? Et puis, nous promenant sur un territoire donné, ne sommes-nous pas appelés spontanément à délimiter des scènes afin de les porter au rang de "paysage"? Quels sont donc les prologomènes à l'expression irrésistible de sensations si profondément ancrées en nous qu'elles apportent des plaisirs quelquefois mêlés d'effroi? C'est à ce questionnement que nous sommes conviés dans la recherche picturale de Bertrand Tremblay.

Au commencement, il y a ...

Le Grand Nord, et ses étendues désertiques. Tremblay y séjourna à quatre reprises et ses paroles de poésie témoignent de l'isolement irrémédiable qui le força à une profonde remise en question de son être,



photo © Bertrand Tremblay

de la vie sur cette Terre. L'immersion dans le Nord fut une expérience inaugurale, un retour insoutenable mais obligé aux origines qui lui fit prendre conscience de l'ampleur du réel et de la nature de l'espace que nous habitons. La Nature, voilà le mot-clé. Tremblay en a fait l'enjeu d'une quête sur laquelle il fonde la notion d'altérité. L'Autre, qu'il recherche passionnément et qu'il arrive à interpeller humblement dans sa poésie, se manifeste paradoxalement *in absentia* dans sa peinture,

d'ailleurs presque toujours dénuée de toute figure humaine ou de vestiges humains, contrairement à la tradition du paysage peint. Pourtant on reconnaît justement en Tremblay l'héritage iconographique des représentations de saint Jérôme (ou de saint François)⁶ qui s'isola dans le désert afin de fuir les tentations abrutissantes et fragmentées de l'urbanité dévorante et d'ouvrir son esprit à une plénitude spirituelle unificatrice; ce type d'imagerie s'appuyait sur la représentation peinte par le déploiement d'un paysage unifié par le truchement de la perspective. C'est d'ailleurs la thématique de l'ermitage qui initia le développement du paysage en tant que genre autonome dans la peinture à la Renaissance.

Au commencement, il y a ...

La peinture, qui sera le chemin menant à la poésie. Ut pictura poesis,

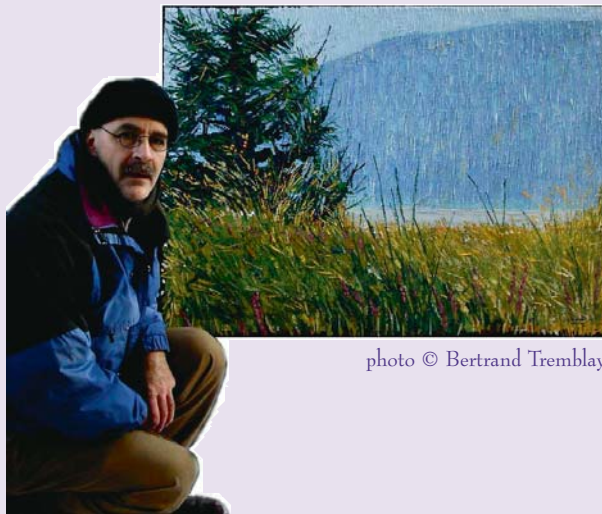


photo © Bertrand Tremblay

la peinture est comme la poésie, nous rappelait Panofsky⁷... ou est-ce la poésie qui est comme la peinture? D'abord, il y a le Silence des grands espaces; puis le Cri de la poésie... ou est-ce le contraire chez Bertrand Tremblay? Puisqu'il s'agit d'une délivrance à l'Autre renouvelée par autant de rencontres,

d'une renaissance à soi-même par des gestes porteurs de langage, peut-on parler d'une *renovatio*⁸ à l'image d'une mythologie de l'intériorité? Pour Bertrand Tremblay, la peinture autant que la poésie se veut l'écho d'une

résonance intérieure par des lettres saisies subrepticement dans la sérénité de la nuit, ou par le déploiement du geste de découpage du réel grâce à la spatule et qui transcrit son activité sismographique sur une toile où désormais c'est le spectateur qui peut s'y projeter pour habiter l'espace convoité du désir de la rencontre.

Au commencement, il y a ...



Le son, et son déploiement ondulatoire enveloppant qui donne toute sa densité à la peinture. On dit de l'ouïe qu'elle se manifeste en tout premier lieu chez l'enfant et qu'elle berce le mourant au moment ultime de sa vie. Ainsi, les images de Bertrand Tremblay, qu'elles soient montagnes, mers et monde végétal en effervescence, ne sont pas vraiment des représentations au sens traditionnel du paysage, comme nous l'avons vu. Le peintre ne cherche pas à emprunter ou à manipuler des codes déjà existants dans une tradition déjà surannée: non, il se veut un transcripteur de réel, un peu à la manière des cartographes, il arpente le réel et le découpe, l'oriente selon sa boussole intérieure ("le Nord") afin de mieux révéler le lien qui se tisse avec l'environnement et qui trouve justement son appui



dans le regard porté par cet Autre qu'est le spectateur. Ce faisant, il déploie un éventail de coloris qui semblent vibrer et rayonner sur la toile un peu à la manière d'un Van Gogh ou d'un Monet ou encore des œuvres des futuristes italiens, qui ont d'ailleurs porté une attention particulière à l'environnement sonore.

Non, il n'y a pas chez Bertrand Tremblay de mise à distance provoquant une dissociation vis-à-vis de son sujet comme dans les œuvres traditionnelles utilisant la perspective linéaire⁹. Marshall McLuhan parlait d'une différence marquée entre le ratio porté aux sens dans des cultures de tradition orale et celles frappées du monopole du sens de la vue comme dans notre culture occidentale¹⁰. Chez Tremblay, le rapport au sujet n'est médiatisé que par le maniement des couleurs éclatantes, et par une composition minimale qui se veut plutôt une transcription authentique du geste de regarder, de la posture du promeneur devant le spectacle énigmatique de la nature. Tantôt ce promeneur se penche vers la terre pour en admirer ses émanations végétales foisonnantes et généreuses, et il en résulte un vertige du regard en plongée qui trouve son apogée dans les compositions où le peintre présente une image à fleur d'eau. Tantôt le regard se tourne vaillamment vers l'étendue de l'horizon pour assister à l'accouplement virtuel des cieux et du territoire environnant, et c'est la transcription même de cet espace arpenté qui détermine la composition avec poésie. Tantôt ce regard se pose sur l'étendue de champs où déferle une musique végétale appuyée de contrepoints marqués par les silhouettes d'arbres qui semblent faire le pont entre la terre et les cieux; comme si un algorithme mystérieux avait programmé leur présence dans l'écologie du paysage.

En fait, c'est surtout subrepticement dans le passage entre ces deux états du regard que Bertrand Tremblay a dorénavant organisé ses compositions les plus récentes: plusieurs tableaux sont en effet découpés en diptyques ou triptyques où la noirceur originelle du fond délimite des interstices qui expriment des abîmes dans la perception du paysage. Il ne s'agit pas de

fragmenter¹¹ comme au cinéma; au contraire, il s'agit plutôt, en réponse à des médiums trop axés sur la fragmentation, d'orienter la perception et d'unifier des pôles qui semblaient irréconciliables, tout en haut, au loin, au plus proche de soi, et tout en bas...

La démarche de Tremblay nous convie à une réappropriation de la peinture figurative qui tente d'inverser les conséquences désolantes d'une tradition qui ne cherche pas toujours à se renouveler et qui abuse de codes qu'elle ressasse inlassablement. Non, Bertrand Tremblay n'est peut-être pas tant le peintre de genre - celui de paysage - qu'il paraît au premier abord, mais plutôt celui d'une démarche qui pose l'expérience (phénoménologique¹²) de l'environnement brut par le promeneur comme pratique fondatrice de sa peinture. Sans doute cette attitude humble et sage lui aura finalement valu d'être reçu membre du prestigieux *Institut des arts figuratifs du Canada*.

Au commencement, il y a ...

La Terre, la Mer et le Ciel.

Charlaine Gratton, B.A.,
le 11 octobre 2007



photo © Bertrand Tremblay

Notes

1. Gagnon, François-Marc, *Charlevoix, Histoire d'art*, Éd. Le Centre d'art de Baie-St-Paul, Baie-St-Paul, 1994, p. 6.
2. Gagnon, François-Marc, *Charlevoix, Histoire d'art*, Éd. Le Centre d'art de Baie-St-Paul, Baie-St-Paul, 1994, pp. 6 à 25.
3. Gagnon, François-Marc, *Charlevoix, Histoire d'art*, Éd. Le Centre d'art de Baie-St-Paul, Baie-St-Paul, 1994, pp. 6 à 8.
4. Andrews, Malcom, *Landscape and Western Art*, Oxford History of Art, Oxford University Press, Oxford, New York, 1999, 248 p.
5. Andrews, Malcom, *Landscape and Western Art*, Oxford History of Art, Oxford University Press, Oxford, New York, 1999, 248 p.
6. Andrews, Malcom, *Landscape and Western Art*, Oxford History of Art, Oxford University Press, Oxford, New York, 1999, 248 p.
7. Panofsky, Erwin, *Idea, Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, trad. Henri Joli, Éd. Gallimard, Paris, 1983-1989, 286 p.
8. Eliade, Mircea, *Le sacré et le profane*, coll. Folio, Éd. Gallimard, Paris, 1988, 185 p.

Le terme *renovatio* (emprunté du latin) tel qu'introduit par Eliade fait référence à une expérience de renouvellement spirituel habituellement appuyée par un rituel récurrent, comme par exemple le Nouvel An ou encore la Saint-Jean.

9. Bordo, Susan, *The Flight to Objectivity, Essays on Cartesianism and Culture*, State University of New York Press, New York, 1987, 145 p.

10. McLuhan, Marshall, *Understanding Media, The Extensions of Man*, Massachusetts Institute of Technology & The MIT Press Ed., Cambridge (Massachusetts), 1964-1994, 366 p. Cf. le chap. 9 particulièrement, « The Written Word, An Eye for an Ear », pp. 81 à 88.

11. McLuhan, Marshall, *Understanding Media, The Extensions of Man*, Massachusetts Institute of Technology & The MIT Press Ed., Cambridge (Massachusetts), 1964-1994, 366 p.

12. Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Éd. Gallimard, Paris, 1945, 539 p.

Bibliographie

- Andrews, Malcom, *Landscape and Western Art*, Oxford History of Art, Oxford University Press, Oxford, New York, 1999, 248 p.

- Bernier, Robert, « *Bertrand Tremblay, Ô Peinture !* », in revue *Parcours, Art & Art de vivre*, automne 2006, vol. 12, no 3, pp. 60-61.

- Bernier, Robert, *Un siècle de peinture au Québec*, Nature et paysage, Éd. De l'Homme, Montréal, 1999, 354 p.

- Bordo, Susan, *The Flight to Objectivity, Essays on Cartesianism and Culture*, State University of New York Press, New York, 1987, 145 p.

- Eliade, Mircea, *Le sacré et le profane*, coll. Folio, Éd. Gallimard, Paris, 1988, 185 p.

- Fleming, William, *Art & Ideas*, Holt, Rinehart and Winston, Ed., New York, 1980, 502 p.
- Gagnon, François-Marc, *Charlevoix, Histoire d'art*, Éd. Le Centre d'art de Baie-St-Paul, Baie-St-Paul, 1994, 31 p.
- Gardner, Louise, *Art Through the Ages*, Seventh Edition, Harcourt, Brace, Jovanovich, Publishers, New York, 1980, 922 p.
- McLuhan, Marshall, *Understanding Media, The Extensions of Man*, Massachusetts Institute of Technology & The MIT Press Ed., Cambridge (Massachusetts), 1964-1994, 366 p.
- Panofsky, Erwin, *Idea, Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, trad. Henri Joli, Éd. Gallimard, Paris, 1983-1989, 286 p.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Éd. Gallimard, Paris, 1945, 539 p.
- Ste-Marie, Richard, & Sinelnikoff, Michael, *Bertrand Tremblay, Encore*, Éd. Mémoire Vive.
- Tremblay, Bertrand, *Lettres du petit matin*, Éd. De l'Oésie, Québec, 2007, 90 p.
- Wistow, David, *Tom Thompson and the Group of Seven*, Selected Works from the Art Gallery of Ontario, A Medaenas Monograph of the Arts, Art Gallery of Ontario, Ed. & The Artist's Limited Edition, Toronto/New York, 1982, 20 p.