

## Yves Tremblay et l'allégorie

Diane-Jocelyne Coté

Number 24, Summer 1993

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/10133ac>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

### ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Coté, D.-J. (1993). Yves Tremblay et l'allégorie. *Espace Sculpture*, (24), 16–19.

## YVES TREMBLAY

et

## L'ALLÉGORIE

Diane-Jocelyne Côté

Tremblay fait partie de la première génération de bacheliers en arts de l'Université du Québec à Chicoutimi qui ont choisi de rester en région. Contrairement à beaucoup d'autres des étudiants de ce groupe, qui ont résidé ailleurs, il a toujours habité à Chicoutimi, depuis sa naissance jusqu'à maintenant.

Le travail qu'il a élaboré avec *Insertion\** et qu'il développe individuellement maintenant est toujours articulé autour de l'être en situation, de la conscience du milieu ambiant, et reste intimement lié à ses origines saguenéennes une région à la fois célébrée pour sa beauté, à la fois montrée comme un triste exemple de détérioration industrielle de l'environnement.

Le dialogue de l'artiste régional avec son milieu doit-il nécessairement passer par le discours montréalais pour recevoir une caution puisque la critique d'art ne se pratique que là? Voilà un problème complexe. On ne doit pas oublier que Tremblay est issu d'une tradition d'engagement social et de communication avec la population générale visant une prise de conscience écologique.

Or le travail de Tremblay, toujours axé sur la métaphore et l'allégorie, donc le discours analogique déjà difficile à transcrire par le véhicule des mots, pose le problème de la lecture multivoque, ambiguë, multiple et rend ensuite la transcription linguistique complexe et la compréhension difficile. Il faut souvent de l'aide pour naviguer dans cette pensée.

La métaphore pour Kristeva, est « l'annonce d'une incertitude dans la référence, l'annonce d'une nouvelle référence à nommer ». La métaphore garde la pensée en continuelle oscillation entre les deux référents, en état de désir, pour lui donner une connotation séduisante.

Selon André Masson, l'allégorie c'est « étymologiquement, dire une chose pour une autre et, dans le domaine des arts, représenter une idée abstraite par une image, peupler le champ visuel d'objets considérés comme le signe d'une réalité invisible ».<sup>1</sup>

L'allégorie est « un symbole articulé » selon Paul Ricoeur.

Le temps, l'air, l'espace, l'eau sont ainsi personnifiés et leurs qualités, leurs propriétés sont montrées, illustrées, déployées en

images. La pensée analogique suit ensuite historiquement le glissement de la métaphore partant de la poésie donc de la linguistique à laquelle elle était originellement associée, vers les mathématiques et la logique, gagnant ainsi le champ de la mesure et de la science.

De la métaphore traitée du côté de la métaphysique par Aristote vers la linguistique, le langage analogique n'est plus pour nous, au vingtième siècle, du ressort exclusif de la poésie, mais du ressort de la logique et de l'intelligence artificielle, de la science et des mathématiques. L'analogie des qualités est devenue progressivement l'analogie des fonctions ou des articulations entre les propriétés.

Elle s'associe à la logique symbolique nommée aussi la logique formelle. La logique formelle étudie l'enchaînement des arguments, les règles des relations entre les éléments, les formes d'opérations de la pensée. Ces relations entre les idées peuvent souvent être représentées sous forme mathématique avec des signes ou des symboles : réversibilité, "permutativité", etc., on chiffre les sens, on symbolise les systèmes et leur mécanique de fonctionnement. L'allégorie qui, traditionnellement, dans l'iconographie artistique, était organisée autour d'une figure humaine portant des attributs consistant en couleurs ou en objets, glisse, en art contemporain, vers un exposé abstrait de fonctions mathématiques, d'articulations logiques et de modèles théoriques.

Voilà donc qu'un mode de figuration concrète (l'allégorie) est progressivement devenu non-figuratif, axé seulement sur les relations entre des idées et sur leur déploiement en langage plastique. La question de rendre au niveau du linguistique ce mode d'articulation des idées entre elles pose, on l'a déjà dit, une autre sorte de problème. Comment rendre une rhétorique de l'image par une rhétorique linguistique, comment tenir un discours linéaire sur un discours visuel déployé en installation dans une galerie?

Le fait est qu'il n'est pas possible d'abstraire les développements de la pensée artistique contemporaine, principalement celle liée à l'installation, du développement de la logique formelle avec ses nombreuses applications en informatique, en systémique et en cybernétique. Le travail de Tremblay nous fournira matière à réflexion sur le langage analogique.

*Atelier courbe* présenté à *Langage +* en 1985 est, aux dires même de Tremblay, une "parodie discursive", une façon de dire les choses sans les dire, de montrer seulement comment elles s'articu-



lent entre elles. Tout le "décor" en papier goudron est monté en équilibre sur des tiges de bois qui soutiennent les petits tas de sel. Ce système de pliage, de compression et d'élasticité illustre la précarité de l'environnement et met en évidence l'équilibre fragile du système monétaire, du rapport travail/argent.

*Atelier courbe* constitue une exploitation de l'esthétique autant qu'une esthétique de l'exploitation.

L'exploitation, tant des qualités formelles des matériaux par l'artiste, que ce soit les diverses formes de pliages données au papier goudron, ou les limites de capacité des petites tiges de bois qui ploient sous l'effet du poids, entre autres qualités.

L'exploitation aussi de la salle et de la disposition des éléments ; le grand trajet de papier goudron associé au sel, mime les milliers de kilomètres de routes sur lesquelles on répand du sel en période hivernale, pour ne faire que ce seul rapprochement entre la circulation, le travail et le sel.

L'exploitation des mines de sel qui permet par le travail pénible des travailleurs de poser sur la table ce qui représente la pointe de la saveur, ce qui relève aussi de la symbolique et donne du piquant dans la conversation, sinon d'une manière plus haute encore, un sens à la vie. Le sel de la terre, le sel de ma vie.

L'exploitation des travailleurs dont le salaire tombe à intervalle régulier, petit tas de sel qui s'écoule périodiquement, petit tas de sel qui représente l'argent, valeur symbolique "circulante" et coulante, liée au profit du dominant et à la misère de l'exploité.

Le salaire, l'argent, le travail, le sens de la vie, les formes de l'exploitation, l'esthétique de l'exploitation à contempler, à méditer en circulant devant le grand trajet goudronné du travail salarié.

On constatera que le niveau de complexité du langage plastique s'élèvera dans les installations subséquentes.

Yves Tremblay, *Atelier courbe*, 1985. Papier goudronné, sel, gougeons. Détail de l'exposition, Galerie Langage Plus, Alma.  
Photo : Yves Tremblay.

*Chambre à air*, présentée en 1991 à la galerie Skol à Montréal, aborde la question de l'être en situation, de la manière des humains de vivre en interaction avec leur environnement; comment ils "habitent" leur présent, pour reprendre les termes

de Heidegger dont Tremblay se sert dans son texte de présentation de l'installation.

« L'homme n'habite pas en tant qu'il se borne à organiser son séjour sur la terre, sous le ciel, à entourer de soins comme paysan, les choses qui croissent et en même temps à construire des édifices. L'homme ne peut bâtir ainsi que s'il habite déjà au sens de la prise de la mesure par le poète. Le vrai habiter a lieu là où sont les poètes : où sont les hommes qui prennent la mesure pour l'architectonique, pour la structure de l'habitation. »<sup>2</sup>

Tremblay propose dans *Chambre à air* un long trajet orienté, un assemblage de matériaux recyclés (caoutchouc découpé, fil de métal, lames de sommier) où déjà les qualités formelles des matériaux ont un sens symbolique. Le caoutchouc (référence aux montagnes de pneus incendiés peu de temps avant à St-Amable) sert à amortir le bruit sous les planchers de gymnase. Le caoutchouc ici, c'est le silence. Les ressorts en tension, en extension jouent, comme le temps, le rôle de l'étirement, celui de l'exercice bête de la gymnastique, où on comprend aussi que ce qu'on ne fait pas est un "exercice" de ne pas faire. Les lames de sommier, elles aussi des sortes de ressorts, se posent en co-extension avec le mot chambre, la chambre où s'apprend une autre forme d'allongement du temps, de différemment : celui de l'étirement du plaisir; la chambre, lieu du plaisir et trop souvent aussi lieu du drame conjugal.

La disposition des éléments dans l'espace tient aussi du langage analogique. Temps et silence, caoutchouc et ressorts, les éléments du drame sont reliés à une extrémité de la galerie à deux petits

cadres/témoins comme ceux qu'on a l'habitude de poser sur les appareils électriques ; deux petits tableaux: le pire et le moins pire, la réalité du monde face à ses problèmes écologiques.

De là, le long assemblage de matériaux, qui jouent la mécanique du tragique en préparation, s'étire en direction du foyer d'éclatement. Mais les morceaux de caoutchouc sont regroupés et distancés par les ressorts. On a pratiqué "l'ilotement", la solution gouvernementale proposée pour tempérer, pour différer momentanément les drames du genre de celui de St-Amable.

Vient d'apparaître encore une chambre ici: la chambre des Communes, avec ses discussions qui s'éternisent et ses solutions tampons. Sur les murs de la galerie, des pièges à air, autour du foyer visuel de convergence. Le foyer de combustion où l'air active le feu. Le foyer (doux foyer) où se jouent les drames les plus violents, le foyer près duquel deux souliers abandonnés laissent croire que la solution a été la fuite, l'abandon devant l'imminence de l'éclatement du drame. Les pièges à air laissent présager le pire, la raréfaction, l'obligation de ménager des solutions en cas de manque.

La fuite des informations, la méfiance générale, les fuites d'air, le manque, l'éloge de la fuite devant la dimension des problèmes à confronter. Le pire et le moins pire. Laisser les choses se trouver elles-mêmes une solution: une manière d'habiter le présent que l'on a soi-même miné. À la fois l'humour, à la fois le regard cynique du poète piégé.

Yves Tremblay, *Eau dure*, 1992. Détail de l'exposition à la galerie Espace virtuel, Chicoutimi. Photo : Yves Tremblay.

L'articulation globale de l'installation pose la nature systémique des relations de l'être humain avec son environnement et l'impossibi-

lité de traiter la question d'un point de vue extérieur.

« Les désastres écologiques ne sont pas des accidents, ils font partie du système de production. Il est dans la nature de nos politiques et de nos systèmes économiques de consommer et de polluer ».<sup>3</sup>

La démonstration de principe proposée ici évite toute documentation matérielle et toute référence directe, elle ne fournit aucune réponse et ne fait aucune suggestion émotive. Elle joue la position rationnelle et c'est cette lucidité exposée formellement qui perce la croûte de l'objectivité, qui ficelle l'angoisse, tour à tour. Derrière la narrativité exercée avec sobriété, sans adjectif, l'implacable rote son dernier repas.

Le même genre de dispositif montrant l'installation de la tragédie par ses constituantes sous-tend *Eau dure*, la dernière exposition individuelle de Tremblay à la galerie *Espace virtuel* en octobre 1992.

Les matériaux (verre, urine, métal, pellicule plastique, tissu, bois, matériaux divers) en très grande partie recyclés ou déplacés de leur usage, racontent en trois mouvements principaux le triste cycle de l'eau qui se durcit, des mesures économiques sans effet et de l'inertie politique quant au traitement des eaux.

Par une série de procédés de marquage, d'empreintes et de frottis, le travail du temps apparaît dans la circulation générale entre les éléments tout aussi communicants que les vases, chacun à leur niveau.

La disposition par niveaux éclaire sur les fonctions symboliques.

Tout le réseau des éléments au sol est un système de pollution souterraine, alors que les éléments en série linéaire disposés autour de la galerie évoquent les mesures économiques relevant du leurre. La grande bâche de plastique suspendue en pente, qui descend du plafond jusqu'à la hauteur des mesures économiques, est percée de soupapes qui s'ouvrent et qui se ferment derrière la tribune politique.

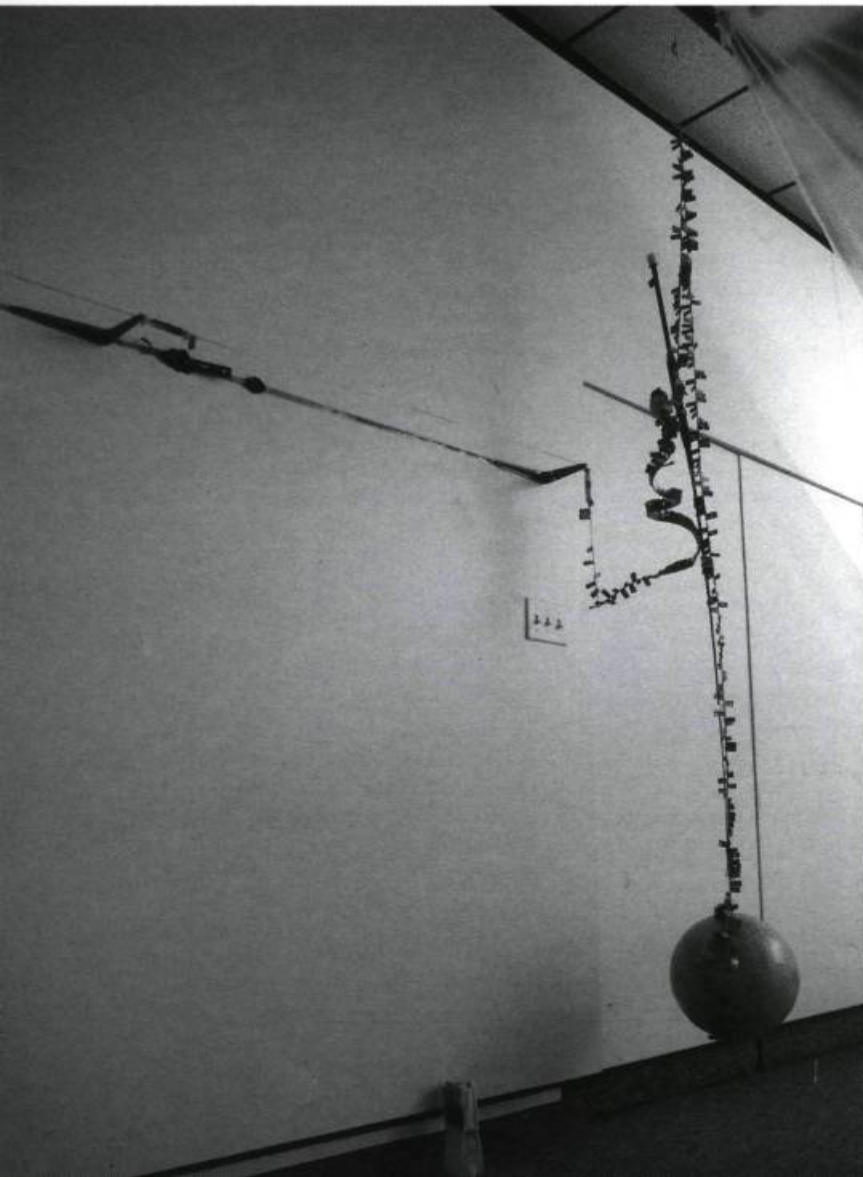
Il s'établit un système constant d'équivalences entre la circulation des liquides et celle de l'argent où le marquage stoppe la fonction, empêchant l'érosion des matériaux. L'empreinte de la carte de crédit libère des liquidités, ce discours se tient en parallèle avec l'autre, plus matériel, où le frottis de la bouche d'égout sur un rectangle de coton disposé sur une table parle de l'état de la nappe phréatique en voie de se détériorer à cause de la densité du tissu urbain pollueur.

On pourrait libérer l'eau (qui se durcit sous l'effet de la combinaison urine/plomb des conduits d'égout) en prenant des mesures économiques, mais on laisse plutôt les choses aller et l'eau dure s'évaporer. Le temps passe, l'eau dure. Plus le temps passe, plus l'eau devient de l'eau dure, de l'eau polluée par les calcaires.

La ligne de partage des eaux, une rangée de verres remplis d'urine posés en équilibre sur des verres renversés et tenus ensemble par des agrafes de plomb, libère au milieu de la salle des vapeurs d'eau dure nocives.

La tribune politique au fond de la salle, posée devant la série de fonctionnaires urbains réduits à leur plus simple expression d'agents décideurs, soit des petits cadres munis de valves qui s'ouvrent et qui se ferment, la tribune politique est associée aux mesures de contrôle de la pêche. Le rapprochement de la canne à pêche télescopique avec la littérature divinatoire désigne le leurre sous deux aspects, celui de l'appât pour séduire et celui du discours trompeur sur la fatalité, sur le sort qui risque de tomber très lourdement dans un avenir prochain, aucune mesure n'étant prise pour bloquer l'érosion des matériaux.

Articulations logiques, analogies de fonctions, trajectoires, croisements de trames selon des axes horizontaux et verticaux qui créent des interférences, des modèles théoriques, *Eau dure* procède du discours analogique au même titre que *Atelier courbe* et *La chambre à air* quoique son mode d'articulation soit plus associé à la poésie par



son éclatement et son éclectisme alors que les deux autres expositions, par la rigueur de leurs enchaînements et l'homogénéité des matériaux renvoyaient davantage à la logique formelle.

Quels sont les modes d'articulations métaphoriques, quelle est la rhétorique iconique lisible dans les installations de Tremblay ?

Les glissements de sens, les transports partiels, les transferts intégraux, les permutations d'idées, la réversibilité des rapports, tous ces modes de relations entre choses et idées, formes et mots sont présents à la fois.

1) Soit entre la chose et son nom, entre le sens littéral et le sens figuré, donc dans le rapport signifiant/signifié/référent. Ex. : le fonctionnaire est un cadre. Un petit cadre signifiant le fonctionnaire.

2) Soit entre les qualités matérielles des éléments de l'installation et leurs équivalences fonctionnelles. [tropes] Ex. : le caoutchouc de *Chambre à air* provenant d'un plancher amortisseur pour signifier le silence.

3) Soit par relations spatiales des éléments entre eux [couplage]. Ex. : la canne à pêche avec son appât juxtaposée à un livre de divination par chiromancie pour signifier l'idée duurre.

4) Soit par similitude entre deux types de fonctions analogues. Ex. : le sel qui tombe à intervalles réguliers et la rentrée hebdomadaire du salaire.

5) Soit par les équivalences systématiques, les relations d'ensembles. Ex. : la chambre à air et l'écologie.

La question formelle. À cause de la densité du contenu et de la complexité des relations établies entre les niveaux de signification, les critiques formelles sont rares. C'est d'abord la critique du contenu qui a retenu l'attention dans les textes répertoriés à propos du travail de Tremblay.

Les questions de lisibilité, de compréhension prenant une ampleur telle que la manière d'interroger l'oeuvre se pose sous l'angle de l'efficacité des procédés. Dans le cas présent, les problèmes écologiques envisagés au moyen de la logique et de la systématique ne pourront jamais être posés de façon plus réductrice parce que la complexité du problème oblige à disposer les éléments dans leurs ramifications et à les considérer à plusieurs niveaux, sous plusieurs angles à la fois. Comme si l'artiste avait à établir la carte du territoire sur lequel il a les deux pieds posés. C'est exactement le cas.

L'homogénéité des matériaux joue dans la lisibilité, nous avons mentionné déjà cet aspect. Est-ce cependant le but recherché? Tout langage analogique amène ailleurs, pousse à chercher et, dans la conjoncture actuelle, où pour le public général l'art est perçu souvent comme un loisir plutôt qu'une forme de pensée ou de connaissance du réel, ce qui n'est pas donné d'emblée est parfois perçu comme ce qui est refusé. L'appel à la jouissance immédiate, à la consommation rapide sape toute proposition exigeant une investigation ou limite son écoute à un très petit nombre de fervents chercheurs. « Que celui qui a des oreilles entende » peut être traduit en « que celui qui sait écouter entende », ce langage qui fait des boucles dans l'ailleurs et qui revient en lui-même pour contempler ses propres fonctions mentales.

Pour tout dire, le propos de Tremblay n'est pas uniquement celui de l'écologie populaire mais tout autant celui de la conscience, du fonctionnement de la pensée et de sa cybernétique.

Le discours que Tremblay tient sur son travail, le petit texte de présentation de l'exposition *Chambre à air* en faisant foi, son discours écrit vise à fournir des indices relativement aux articulations entre les thèmes développés.

Il ne cherche aucunement à expliciter de façon radicalement réductrice, ni à plaquer sur le réel de ses installations la rigueur "stratifiante" et "statuifiante" du mot juste et de l'explication définitive.

Alors que l'essentiel des discours tenus sur le travail de Tremblay

878-ARTS

55 PRINCE

Michel Tétrault Art International

est d'essayer de trouver du sens, de poser des mots, des enchaînements de mots, l'entrevue restant la manière d'en extraire plus de l'artiste, on cherche à lui soutirer des explications, on veut du sens, on veut du référent et on en met à plein.

Dans les textes publiés sur l'exposition *Chambre à air*, celui de Patin du magazine *Mirror* reste le plus juste en regard de l'attitude de Tremblay, donnant plus dans l'indicatif que dans l'impératif, posant comme essentielle la réflexion comme opération active et non la conclusion comme objectif "poncifant". Le principal effet de la métaphore étant d'activer la pensée, de la tenir en alerte, de l'ouvrir à l'incertitude, rester dans la mouvance du poétique lui convient et naviguer dans le doute le satisfait. ◆

NOTES :

\* C'est à partir de la tenue du Symposium international de sculpture environnementale à Chicoutimi en 1980, auquel s'étaient associés plusieurs finissants du bac en enseignement des arts de l'Université du Québec à Chicoutimi qui prêtèrent main forte aux organisateurs, que le groupe *Insertion* a commencé ses activités axées sur l'organisation d'événements collectifs. Visant les transformations sociales, la prise de conscience écologique dans un contexte où des industries polluantes employaient une grande proportion de la population ouvrière, les projets d'animation populaire, et d'intervention de rues du groupe *Insertion* eurent un impact très ressenti dans la région. À une époque où se posait la question du clivage entre l'art international et l'art engagé en région, cette position très dynamique rejoignait le discours politique, l'analyse dialectique tenue au Québec et ailleurs.

Le groupe *Insertion* continue ses activités sur invitation, lors d'événements ou de festivals internationaux directement reliés à l'art. Les manifestations de type populaire à l'intérieur du milieu régional sont interrompues depuis 1986.

1. Masson, André, *L'Allégorie*, Presses Universitaires de France, Paris, 1967, collection "Que sais-je?", #1576, p. 6.
2. Heidegger, M., *Essais et conférences*, Gallimard, p. 243.
3. Patin, James, "Chambre à air", in magazine *Mirror*, Feb.1991, traduction de D.-J. Côté.

**Yves Tremblay is an artist from Chicoutimi whose work, drawing on metaphor and allegory, deals with the relationship between the human being and the environment.**

**The three exhibitions discussed by this author reveal the approach taken by Tremblay. The exhibition *Atelier courbe*, presented at the gallery "Langage +", in Alma, shows the changing of hands of money, and the exploitation of labour represented by a path of tar paper upon which small piles of salt fall like wages at regular intervals. The exhibition *La chambre à air*, at Galerie Skol, with the use of rubber "islands" between assemblages made of coiled springs, reveals the process of the construction of a tragedy such as that in *St-Amable*; incorporating temporal prolongation, deferral and the progressive installation of all those elements that would eventually contribute to the catastrophe. The exhibition *Eau dure* presented at Espace virtuel in Chicoutimi reveals, through a series of overlapping paths, how water, when left to evaporate, hardens through the accumulation of calcium. Politics and economy confirm their inefficiency through the erosion of materials.**