

## Les silences retrouvés de Goodridge Roberts

Denys Matte

Volume 29, Number 117, December 1984, January–February 1985

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54206ac>

[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

Matte, D. (1984). Les silences retrouvés de Goodridge Roberts. *Vie des arts*, 29(117), 52–54.

vivant. Il avait toutes les qualités pour réussir, auxquelles il a ajouté un charme accrocheur, certes, mais complètement dépourvu de vulgarité. Virtuose, d'une élégance on ne peut plus naturelle, Fortuny fait preuve, peut-être un peu trop souvent, de trop de bon goût, de trop d'équilibre plastique, qualités suspectes lorsqu'elles sont trop évidentes... Domage que le minuscule *Nu sur la plage à Portici*, un de ses derniers tableaux, n'ait pu faire le voyage (il est superbement reproduit dans le catalogue). Par contre, nous avons pu voir un célèbre *Vieillard au soleil*, très ribesque, et un *Paysage de Grenade*, où le souci de capter l'essentiel de la lumière a eu comme conséquence d'aplatir le paysage, d'effacer toute couleur violente et de structurer rapidement une composition en fonction de trois taches de blanc. Le meilleur Fortuny est résumé dans cette toile brillante, d'une élégance sans faille et d'une sensibilité à fleur de peau.

Mais le véritable introducteur du paysage moderne en Espagne fut Carlos de Haes (1826-1898), professeur de cette forme d'art à l'Académie des Beaux-Arts de Madrid, à partir de 1857. C'est De Haes qui fit sortir les étudiants de la ville et les arracha à la copie de lithographies. L'exposition nous montrait quelques beaux exemples de son art: le ciel très bas reposant sur la ligne droite de l'horizon, les notations rapides pour les nuages, l'eau et la végétation. Les liens avec le paysage contemporain des Pays-Bas sont évidents. L'influence de De Haes sur Beruete est perceptible dans les tableaux de ce dernier, où l'on sent, par ailleurs, le poids de la peinture française.

Ensuite, les expériences se diversifient en Espagne. Chaque artiste va traiter la lumière d'une façon personnelle, plus ou moins en accord avec les traditions locales. La majorité des peintres de l'exposition sont natifs de la Catalogne ou du Levant, là où la lumière acquiert des intensités très particulières. Curieusement, très peu d'artistes proviennent de l'Andalousie, quoique beaucoup iront y travailler. Degrain (1843-1924), Regoyos (1857-1913) et Garcia Lesmes (1855-1942) semblent particulièrement attachés à une luminosité mauve de fin de journée ou de paysage désertique et brûlé par le soleil; à mon avis, ce sont là les tableaux qui ont le plus vieilli. Chez d'autres, la lumière est diffuse, elle estompe les formes et confond les espaces: Marti Alsina (1835-1894), de qui nous avons pu voir *La Sieste*, l'un des tableaux les plus importants du 19<sup>e</sup> siècle espagnol; Vayreda (1843-1894); Rusiñol (1861-1931), dont *l'Intérieur avec des personnages*, de 1894, est à bien des égards un tableau vélasquien: une enfilade de salles aux atmosphères lumineuses distinctes; Casas (1866-1932) et Ruiz (1881-1962) qui détruisent carrément l'espace à la faveur de l'intérêt qu'ils portent à la matière ou au jeu de la couleur sur les formes. D'autres peintres, par contre, ne craignent pas l'éclat du soleil et les couleurs brillantes qu'il dévoile dans une nature regardée avec curiosité ou chaleur: Fortuny et Madrazo, Gimeno (1860-1932), Pla (1860-1934) et, enfin, Sorolla (1863-1923), le grand luministe de Valence, probablement le peintre le plus apprécié de l'exposition. Mentionnons un dernier groupe d'artistes qui, en faisant semblant de prendre note d'une situation où domine la lu-

mière, en arrivent presque à la destruction de l'objet: le dernier tableau de Riancho (1841-1929) et le *Crépuscule* de Pinazo (1849-1916) avec les deux études préparatoires, dont l'une est une étonnante pochade. Mir (1873-1940) appartient également à ce dernier groupe. De toute l'exposition, ce sont ces artistes qui accusent le plus l'impact des modernistes, sans renier pour autant un attachement à la réalité.

Peinture sensible, ces paysages espagnols se rapprochent de l'art des *macchiaioli* italiens et divergent profondément, dans leur sensualité méditerranéenne, de l'intellectualisme des impressionnistes français.

L'exposition a commencé à Montréal une tournée nord-américaine, après avoir été présentée dans trois villes espagnoles. Il semblerait que le public espagnol, surpris, découvre ces artistes presque en même temps que nous... Il faut se réjouir de ce que cette exposition nous ait été présentée en toute simplicité (inaugurée toutefois par le Roi et la Reine d'Espagne...), dans une salle d'accès facile et... sans frais d'entrée. Le catalogue avec des textes très informatifs, des notices biographiques sur les peintres, des reproductions en couleur de tous les tableaux et quelques photos d'époque magnifiquement reproduites se vendaient à un prix très abordable. Souhaitons que d'autres événements de la même qualité puissent avoir lieu à Montréal et que celui-ci ne constitue pas un cas isolé.

1. En 1962.  
2. Hall d'honneur de l'Hôtel de ville de Montréal, du 15 mars au 23 avril 1984.

## LES SILENCES RETROUVÉS DE GOODRIDGE ROBERTS

Denys Matte

**D'autres viendront s'asseoir sur la chaise de fer, d'autres verront cela quand je ne serai plus... La lumière oubliera ceux qui l'ont tant aimée.**  
(Léon-Paul Fargue)

La Galerie Weissman de l'Université Concordia a eu la mémoire heureuse en rassemblant<sup>1</sup> quelques grands tableaux du regretté Goodridge Roberts (1904-1974). Oeuvres majeures dans son immense production, éparpillées dans des collections importantes, aux quatre coins du pays. La

directrice du Centre, Sandra Paikowski, a orienté son choix sur les œuvres à person-nage exécutées entre 1935 et 1955. Cet ensemble, qu'il est émouvant de retrouver intact dans nos souvenirs, retraçait donc la première période de ses recherches.

Grand paysagiste, dans ses aqua-relles fougueuses comme dans ses huiles où foisonne le lyrisme rude de nos forêts

1. Goodridge ROBERTS  
*Little Girl in Turquoise*, 1942.  
Huile sur bois; 36cm 2 x 30,5.  
Musée du Québec.





2. *Nude on a Red Cloth*, 1939.  
Huile sur carton entoilé; 68cm 6 x 81.3.  
Montréal, Coll. particulière.

du Nord québécois ou de la Baie Georgienne, Roberts fut toute sa vie, préoccupé par des problèmes de composition dans ses natures mortes de même que dans ses portraits qui n'étaient jamais simple représentation, mais savants arrangements dans un intérieur, où la lumière, tout autant que le modèle, animait, ordonnait, toute l'œuvre. Ses premiers engouements pour Matisse, Marquet et Bonnard accompagnaient son inquiète expression.

Roberts fut un des peintres majeurs de sa génération. C'était le tournant de l'histoire de l'art dans notre pays... Il n'est qu'à se remémorer un peu: le retour de Pellan (après quatorze ans de séjour en Europe); le regroupement d'artistes et d'intellectuels autour de John Lyman, en 1939, et la fondation de la Société d'Art Contemporain; les séjours d'André Breton, de Fernand Léger et du Père A.-M. Couturier, se concrétisent comme des levains et des leviers sur la jeune génération de créateurs, de chercheurs, impatientes de rattraper les étapes perdues... Bientôt se dessineront deux courants esthétiques et philosophiques; autour de Borduas, les plus excessifs signeront *Le Refus global* (1948) et deviendront les automatistes. Parallèlement, le manifeste Prisme d'yeux mettra d'accord un bon nombre de dissidents et d'excellents peintres comme, Philip Surrey, Lyman, Jori Smith, Jean Palardy, Louise Gadbois, Edwin Holgate, André Biéler, Marc-Aurèle Fortin et Roberts, bien entendu.

Il était donc pertinent de sortir Roberts d'un oubli temporaire et vraiment injustifiable. Mais, comme disait Gide, je crois, en parlant du *purgatoire* qui guette

tout créateur même valable après sa disparition, fallait-il ce moment de respect, période d'élagage, occasion de recul pour mieux revoir l'univers de l'artiste... «Sans trop s'en rendre compte peut-être, Roberts a imposé à l'art canadien, «une dimension métaphysique»<sup>2</sup> de la nature et du portrait. Il était émouvant de retrouver ces silences bistrés, ce mystère feutré, intimiste, qu'il a toujours établi dans ses natures mortes comme dans ses compositions à personnage, qui vont au delà du simple portrait. Roberts, comme devant les éléments en friche du paysage sauvage qu'est le nôtre, devait trouver une solution à l'abstraction plastique de ses compositions, aux volumes, aux plans contrastés, à l'harmonie des lignes et surtout des couleurs concertantes.

Comme tous les artistes qui ont mis leur bonheur, leur inquiétude et leur honneur dans leur art – insensible à la gloire comme à l'argent – Goodridge Roberts appartient à cette famille de peintres qui, comme des moines laïques, se vouent corps et esprit à leur recherche intérieure, à l'expression de leur univers intime, à l'art pur dont parlait Mallarmé. N'était-ce pas là tout l'idéal du groupe animé par Lyman, dès 1939.

«Le silence me garde», disait souvent Vuillard. Comme ce peintre nabi et son groupe intimiste européen, Roberts était discret, sans grâce de surface, sans autre charme que profond et riche, et Tonnan-cour ajoute, dans sa très belle monographie, «qu'il était en contact avec lui-même, avec ses origines intérieures».

Devant cette galerie de portraits, on retrouve avec émotion l'éclairage particulier de l'atelier, le dialogue intérieur de l'artiste avec son modèle. La lumière, retenue, indéfinissable, de ses paysages, nous la revoyons dans les touches habiles, rapides, elliptiques, de ses compositions, souvent vues à contre-jour. Ses affinités avec Cézanne, Matisse ou Hopper, il a su les transposer pour inventer un langage personnel, un des plus convainquants de cette génération en vase clos mais qu'attirait désespérément l'éclat lumineux du puits victorien au plafond de l'atelier...

Jean Mouton parlait de la peinture, comme étant «un puissant instrument d'analyse, un chemin direct vers la connaissance». C'est donc l'homme Roberts, à peu près insaisissable, que nous rencontrons dans ses portraits les plus accomplis, les plus intimistes.

Goodridge Roberts, né à La Barbade, en 1904, passa une partie de sa jeunesse en Angleterre, puis au Nouveau-Brunswick, où il commença à dessiner et à écrire de la poésie, comme son père qui, lui, excellait dans la nouvelle. En 1923, les Roberts s'installent à Montréal et Goodridge s'inscrit à la nouvelle École des Beaux-Arts, où il remporte tous les prix. L'année suivante, son style s'affirmant déjà, il n'en rapporte aucun, bien sûr. A vingt-deux ans, il fait un séjour prolongé à la Art Students League de New-York. Au contact des John Sloan, Max Weber et Bordman Robinson, il développera son coup de pinceau rapide, son écriture fougueuse et libre. De même, sa perception ira toujours vers un plus grand dépouillement. En outre, devant les authentiques Picassos, Cézannes et Matisses, il aura la révélation des compositions élaborées dans un intérieur, entre la nature morte, le portrait et la peinture pure.

Il est assez édifiant de l'entendre raconter qu'à l'époque où il était dessinateur au Service forestier, à Fredericton, en 1929, il s'astreignait comme discipline quotidienne de faire une aquarelle au lever, avant son travail, puis à en peindre une autre en rentrant, question de «faire passer» le boulot, mais aussi fidélité à sa nature profonde. *Vocalises* d'un solitaire, *jogging* (avant la lettre) d'un artiste passionné de son art.

Lyman, à la suite de sa première exposition au Musée des Beaux-Arts de Montréal, en 1932, lui donne sa première consécration. La lettre enthousiaste qu'il lui adresse sur ses paysages de la Gatineau, encouragea son développement personnel, sa créativité unique et un peu marginale, à l'époque. Comme Marc-Aurèle Fortin, son aîné (1888-1970), qu'il a fréquenté, Roberts était réservé quoique libre, tourmenté mais nomade aussi, suivant les sentiers de son inspiration à la recherche de contrastes harmonieux et de la lumière un peu glauque (sans doute retenue des Turners de Londres) qui allait marquer son style.

Faisant sienne la pensée de Cézanne, Segonzac disait: «On n'est ni trop scrupuleux, ni trop sincère, ni trop soumis à la nature...» Et c'est bien cette inquiétude et cette fidélité constante à la vie, à la nature, qui animait la recherche plastique de Roberts, la présence du modèle, de la lumière, de l'espace,... Il faut aussi retenir la qualité subtile de son dessin, ses portraits au fusain, au crayon ou, bonnement, au jus. Ils ont une précision allusive, une sensibilité dont toute facilité est bannie et qui ne retiennent que l'essentiel<sup>3</sup>, l'expressivité, la poésie, la nostalgie c'est-à-dire, justement, la profondeur du regard du peintre.

Je disais son inquiétude constante, sa lutte avec la matière, devenue métaphy-

sique: «L'acte même de peindre... tâche à laquelle parfois je m'astreignais, confesse-t-il en 1953 («From this point I looked out»). Et c'est sans doute ce qui confère à ses grandes œuvres, à ses paysages comme à ses portraits, une présence intemporelle, une dimension internationale. Et il continue: «Je me sens pris de frayer comme en face d'un mystère... Tout ceci me remplit d'un sentiment aigu de bonheur, presque douloureux... Que de fois n'ai-je pas tenté, sans espoir de découvrir la clef, de pénétrer l'essence des choses. Je me suis demandé des milliers de fois: Qu'est-ce que c'est?...» Question à laquelle son ami Jean-Paul Lemieux faisait plus tard un écho bouleversant: «Il y a toujours quelque

chose à faire, toujours, toujours, toujours... on ne sait jamais où ça s'en va, ce que ça va donner...»<sup>4</sup>.

Pour toutes ces interrogations d'une génération attentive, pour l'intensité inspirée de cet univers pictural, les portraits de Goodridge Roberts valaient le déplacement et donnaient le plaisir de revoir des présences, de réentendre des silences.

1. Du 4 avril au 4 mai 1984.
2. Cf. Jean-René Ostiguy, *Un siècle de peinture canadienne, 1870-1970*.
3. Entretien avec Guy Robert, à l'Île-aux-Coudres, en octobre 1972.
4. Ibid.

## MARCELLA MALTAIS ET LA TRANSFIGURATION

Jean-Pierre Duquette

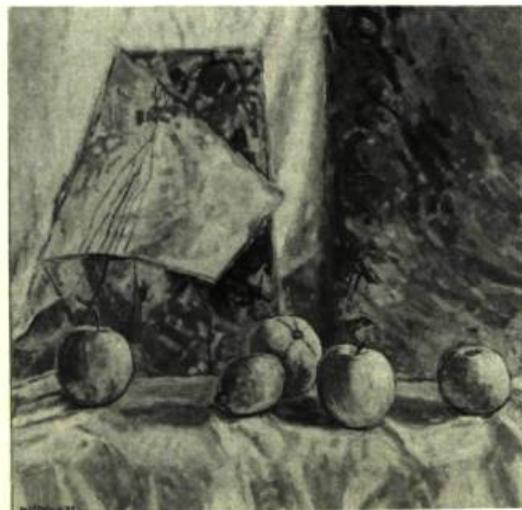
Le nom de Marcella Maltais est inscrit dans l'histoire de la peinture québécoise depuis le milieu des années cinquante, et la trajectoire qu'elle a suivie mérite qu'on s'y arrête, au moins pour en rappeler les grandes lignes. Pratiquant à son tout début une peinture figurative expressionniste, elle évolue rapidement vers la fixation d'un espace abstrait à travers l'automatisme vers 1955, et dont elle affirme qu'il a été le lieu de sa libération picturale: c'est l'époque des tableaux tachistes, vigoureusement spatulés et construits, dans lesquels se retrouve l'influence évidente de Borduas, comme chez plusieurs, à ce moment-là. Puis elle entre dans l'abstraction, qui sera jusque vers la fin des années soixante la voie privilégiée

de son travail. Elle dira même, dans une entrevue de 1962: «L'expression artistique demande une liberté totale qui n'est possible pour moi que dans l'abstraction.» A Jean Basile qui lui demandait alors comment expliquer le fait que les Salons de l'époque, à Paris, montraient surtout de la peinture figurative, elle rétorque sans hésitation: «Il est notoire que ces Salons sont réactionnaires.»

Installée à Paris, justement, en 1958, elle découvre peu après la Grèce et sa lumière, et, à n'en pas douter, c'est là que s'opère un retournement décisif dans sa façon de voir et de peindre. L'abstraction continue encore d'alimenter son œuvre jusqu'en 1966-1967, et puis, sous l'influence de cette atmosphère si particu-

lière des îles grecques, elle revient à une figuration qu'elle nomme «transfiguration», les données du réalisme n'entrant pour rien, selon elle, dans cette nouvelle entreprise. En fait, le premier tableau issu du nouveau regard de Maltais semble bien être *Montréal*, ou *Le chaos*, daté de 1968, où elle fixe le paysage des jeunes gratte-ciel montréalais dans une structure kaléidoscopique. C'est peu de temps après son retour à Hydra que le passage s'affirme nettement: «J'ai découvert, il y a quelques mois, que la lumière était devenue pour moi l'essentiel dans la peinture. Dorénavant, c'est à exprimer la lumière que je m'attacherai», déclare-t-elle, début 1969. Et à l'automne de 1971 elle confie à Marie-France O'Leary qui l'interroge pour *Vie des Arts*<sup>1</sup>: «De ma fenêtre, j'ai commencé un matin, le plus simplement du monde, un petit paysage d'Hydra. Je l'ai terminé sans douleur. (...) Je sais que c'est une date. (...) J'ai l'impression de me retrouver en peignant ces vues d'Hydra. Qui sont peut-être plus abstraites que ma peinture précédente. Je ne pense pas me tromper sur ce point, en tout cas.»

Pour Marcella Maltais, c'est avant tout la lumière qui permet l'existence des formes. Le sujet n'est désormais qu'un prétexte, jusque dans la vingtaine de tableaux (1980-1984) présentés en juin dernier<sup>2</sup>. Un certain nombre de ces toiles avaient été vues déjà: Maltais ne peint que quatre ou cinq tableaux par année. Pour qui s'arrête strictement à la thématique, cette production paraîtra architraaditionnelle, les motifs qui se retrouvent ici pouvant très bien sembler éculés: une vieille paire de chaussures, un pot de violettes africaines, des citrons dans un panier, un pichet et quelques pommes, des poteries sur un coin de table: voilà pour les «vies tranquilles». Certaines perspectives, de l'écart d'une fenêtre, montreront un chat dormant sur l'allège, avec la jalousie bleue ouverte sur un pan de marguerites jaunes dans le jardin. Ou, pour les scènes d'ex-



1. Marcella MALTAIS  
Nature morte, 1982.  
Huile sur toile.  
(Phot. J. Hyde, Paris)