Document generated on 09/04/2024 4:50 a.m.

Vie des arts

Vie des arts

Le langage technique et poétique de Madeleine Laliberté

Jean-René Ostiguy

Volume 20, Number 81, Winter 1975–1976

URI: https://id.erudit.org/iderudit/55039ac

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

Ostiguy, J.-R. (1975). Le langage technique et poétique de Madeleine Laliberté. *Vie des arts*, *20*(81), 20–22.

Tous droits réservés © La Société La Vie des Arts, 1975

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Jean-René Ostiguy

Le langage technique et poétique de

Madeleine Laliberté

Madeleine Laliberté occupe une position enviable dans l'un des volets du vaste polyptique où s'inscrivent les noms des artistes québécois nés entre 1910 et 1920. Bon nombre de ceux-ci terminent leurs études artistiques peu de temps avant, sinon à l'époque même, des deux célèbres expositions tenues par Alfred Pellan à son retour d'Europe. Madeleine Laliberté, Jean Soucy et Benoît East, à Québec, tout comme Jacques de Tonnancour, Jeanne Rhéaume et le jeune Charles Daudelin, à Montréal, illustrent alors un comportement tout spécial. Malgré la conscience de leur propre originalité, tous ces artistes sont éblouis par les toiles de Pellan. Ils en retiennent l'exemplaire démonstration d'un modernisme adapté à l'esprit québécois.

Madeleine Laliberté opte pour l'étude de la peinture avant de quitter Victoriaville pour Québec, où son père ira occuper le poste de juge de la Cour Supérieure. Elle s'inscrit à l'École des Beaux-Arts, dès son arrivée, en 1932. La surdité totale dont elle sera affligée au cours de la troisième année de ses études[1] la pousse à se concentrer sur son travail. De ses professeurs, elle parle volontiers, insistant sur Lucien Martial, Omer Parent et Jean-Paul Lemieux, ces deux derniers faisant figure auprès d'elle "d'ouvriers de la dernière heure". Elle fréquente l'atelier de Marcel Gromaire, à Paris, au cours de l'hiver 1937-1938, et revient peindre le paysage de la région de Québec à l'automne suivant. Elle réalise également des scènes d'intérieur et des portraits dont témoigne le catalogue de son exposition au Salon de l'École des Beaux-Arts de Québec, en 1941. Certains de ces tableaux méritent une attention toute spéciale, mais il convient de noter d'abord comment, dans un article intitulé *En marge de l'Exposition Laliberté-Soucy*[2], Marius Plamondon lui adresse des éloges qu'il refuse à la majorité des figurants de l'exposition des *Indépendants* qui venait de se terminer au Palais Montcalm. En fait, on serait porté à croire aujourd'hui que Madeleine Laliberté représentait alors bien plus que la nouvelle peinture fauve expressionniste déjà fort répandue au Québec. Par exemple, il n'est pas désagréable de découvrir dans son *Intérieur canadien,* par delà une très légère influence de Gromaire, une approche extrêmement personnelle de la forme et de la couleur, comparable à celle du peintre français Charles Lapicque, qu'elle ne connaît pas. Voilà un sujet canadien traditionnel traité par une artiste qui a visiblement compris le sens de la couleur et l'esprit d'invention chez Picasso et Pellan. Son système formel est plein d'audaces comme celle qui consiste à peindre un lointain jaune clair ou encore rouge feu, plutôt que bleu azur; un arrière-plan en pleine pâte et l'objet qui s'y superpose, en transparence. Elle se permet, ici et là, des fantaisies décoratives qui rappellent celles des enluminures romanes, comme ce tapis de *catalogne* qui soutient la composition comme les rochers sous les pieds des apôtres de l'Ascension dans les manuscrits du douzième siècle.

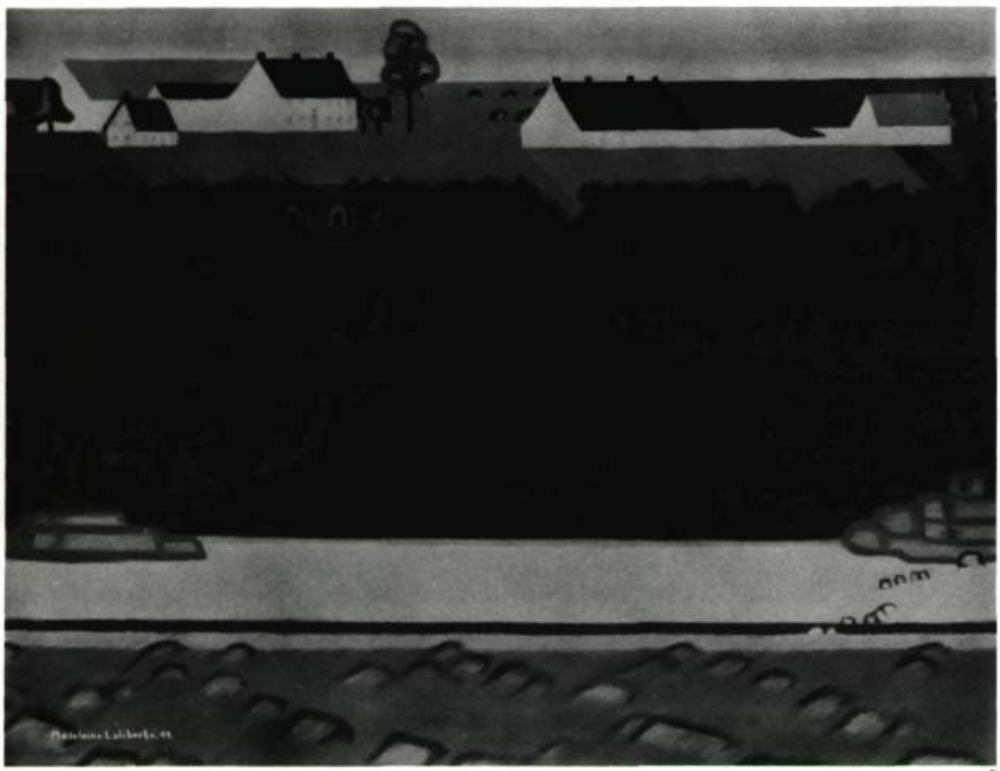
Tout n'est pas d'égale valeur dans cette exposition que présente la jeune artiste au Salon de son ancienne école. Certains paysages rapportés du Mexique rappellent trop ses anciennes pochades de l'Ile d'Orléans et ses petits paysages d'un fauvisme apparenté à celui de Charles Camoin. Mais, encore une fois, l'artiste dépasse ce niveau en maintes occasions; elle ne se contente pas de la couleur expressive, elle invente et construit, elle élabore avec soin un nouveau langage plastique.

On doit s'interroger sur le sens des études de Madeleine Laliberté à New-York, de 1942 à 1944. Elle raconte[3] comment la pratique de la peinture semblait lui offrir l'apprentissage d'un nouveau langage dont l'enjeu permettait un renouvellement inespéré en lui ouvrant, selon les termes du Père Marie-Alain Couturier à l'époque, "une route sans fin, un royaume enchanté"[4], la possibilité, dirait-on aujourd'hui, de travailler avec d'autres à l'élaboration d'un milieu de vie dans la société canadienne-française. Comme Charles Daudelin, elle songeait à chercher périodiquement les conseils de Fernand Léger mais, contrairement au jeune peintre montréalais, elle dut refuser cette solution. Peggy Guggenheim, un jour, la dirige chez Amédée Ozenfant où sa compatriote Irène Legendre étudie déjà depuis plus de deux ans. Elle s'était attaqué, par elle-même, à des problèmes plastiques dont elle revendique aujourd'hui l'originalité: "Je cherchais déjà à me servir de couleurs primaires ou secondaires en oppositions d'égales forces, au lieu de toujours compter sur les couleurs qui s'harmonisent. Ozenfant a su m'encourager dans cette recherche en m'aidant à trouver une qualité d'abstraction dans la forme qui puisse s'allier à de telles recherches dans la couleur"[5]. Entre autres tableaux ainsi exécutés, il faut retenir *Quiétude, 1943,* (Collection de l'artiste) et *L'Avocat et la poire, 1944,* (Collection de l'artiste).

De retour à Québec, Madeleine Laliberté renoue son amitié avec des artistes et des écrivains plus jeunes, Jean Benoît, Roland Truchon, Réal Benoît. Elle n'abandonne pas pour autant Jori Smith et Jean-Paul Lemieux. Elle revoit l'un ou l'autre à la Petite-Rivière-Saint-François, à Port-au-Persil, à Gaspé, entre 1947 et 1952. La petite toile de la Galerie Nationale, *Maison, Ile d'Orléans,* et le merveilleux paysage de la Collection Champagne, *Port-au-Persil, Charlevoix,* datent de ces années de production intensive. C'est au cours de la même période qu'elle exécute une grande gouache et sept dessins pour l'illustration du livre de son amie Carmen Roy,

2.

Contes populaires gaspésiens, dont la première édition paraît en 1950. Madeleine Laliberté a bel et bien modernisé le pays de Gaspé dans ces illustrations, tout comme les héros et héroïnes des vieux contes. Ainsi fait-elle de *La Dame blanche* une vraie sirène pellanienne. Elle la montre dans un décor qui rappelle à la fois l'esprit des cours de composition décorative dans les écoles des beaux-arts et celui des dessins largement stylisés d'Alfred Pellan, et, peut-être par hasard, de Charles Lapicque. La couverture de *Contes populaires gaspésiens* rappelle aussi Lapicque, plus précisément sa célèbre tapisserie, *Les deux nuits du Christ* (v. 1964)[6].



3

4

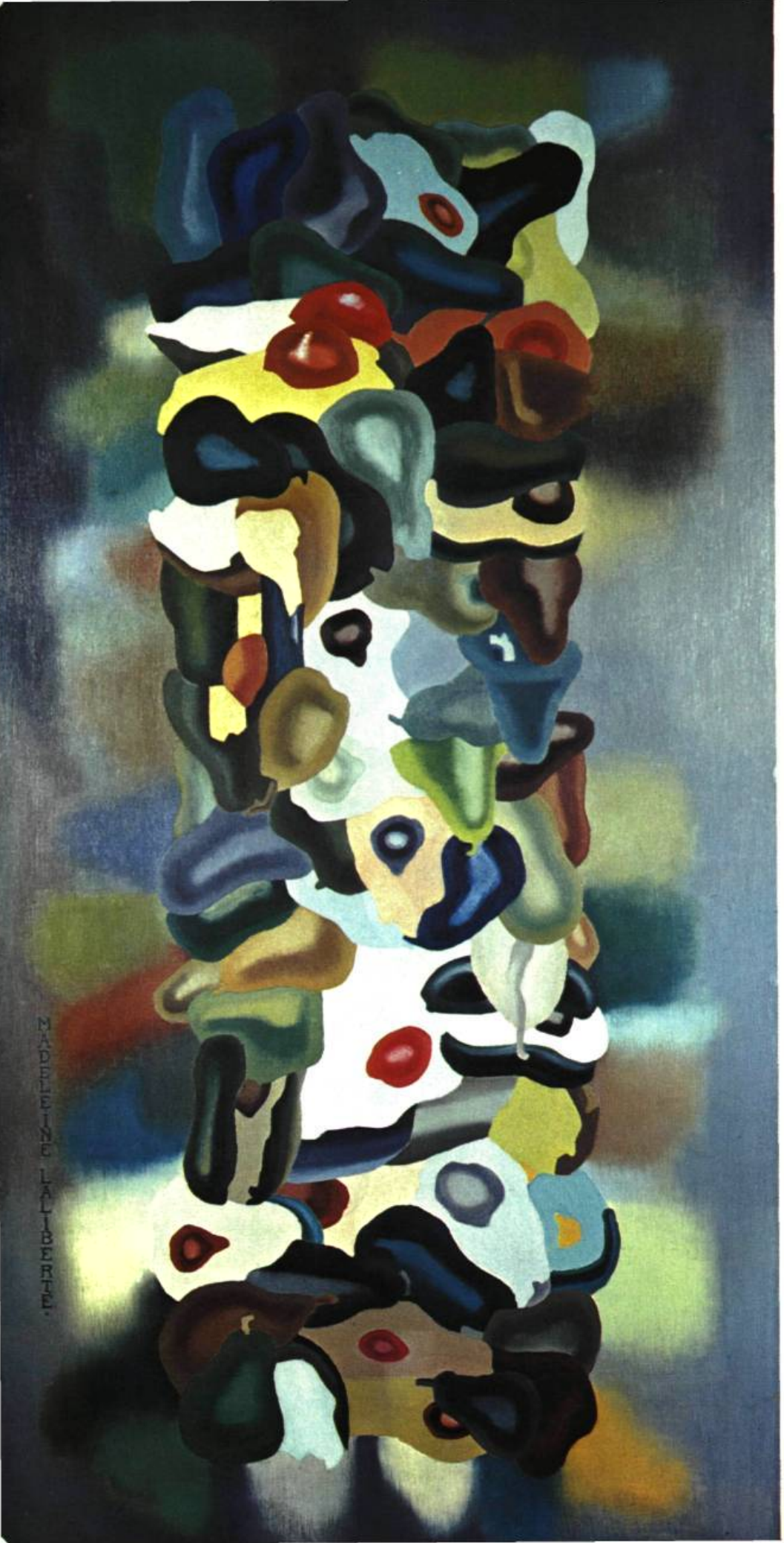
1. Madeleine LALIBERTÉ
Intérieur canadien, v. 1941.
65 cm x 80.
Collection inconnue.
(Photothèque de la Galerie Nationale du Canada,
ancienne photographie)
2. *Les Poissons*, v. 1954.
Huile sur toile; 62 cm x 78.
Québec, Musée du Québec.
3. *Maison, Ile d'Orléans*, 1949.
Huile; 51 cm x 66.
Ottawa, Galerie Nationale du Canada.
4. *Le Mariage*, v. 1947.
Collection privée.
(Phot. Gabor Szilasi)

Parmi les nombreux artistes dont la production s'affirme et se modernise au Québec, au cours des années quarante et cinquante, Madeleine Laliberté demeure la seule à pouvoir extraire du paysage les signes-relais d'un vocabulaire nouveau, constructif et poétique à la fois. Sans passer à la non-figuration, elle détache de la région des Bois-Francs, comme de celle du Bas-du-Fleuve, des éléments identifiables: silhouettes d'églises et de vieilles maisons, ormes parasols, routes serpentines et collines rocheuses, navires, formes animales et personnages typiques. Elle les transforme sous son pinceau, les fond dans une sorte de sténographie nouvelle. Tout cela, elle le réussit bien sûr sans cacher son tempérament féminin, accueillant et peut-être un peu naïf, mais aussi sans trop de concessions au facile travail décoratif, sans trop imiter non plus son maître Ozenfant, chez qui la rigueur et la rationalité ont toujours retardé une réalisation à l'égal de ses rêves.

Les compositions avec personnages ne manquent pas dans l'oeuvre de Madeleine Laliberté. Dès 1947, influencée par Ozenfant, mais aussi par Fernand Léger, elle exécute un grand tableau intitulé *Le Mariage*. Réussite étonnante qui s'articule dans un language robuste et coloré. Comment oserait-on parler d'académisme devant une telle cascade de formes vivantes agencées de la manière la plus spontanée, ne répondant à aucun idéal stéréotypé de la vie. Suit, en 1952, un immense dessin, *Neptune, dieu de la mer* (Collection de l'artiste), ouvrage plus aéré et plus subtil dans le dessin des nymphes, des coquillages et des formes marines qui entourent le titan, posé comme un atlante au centre de la composition. Le même personnage se métamorphose, deux ans plus tard, en un *Christ descendu de la croix* (Col'ection de l'artiste) entouré de sept figures tassées les unes contre les autres, liées entièrement au personnage central et formant avec lui une masse que ne découpent que les pleins et les déliés des *plages* et des *bandeaux* de couleur.

Pour des raisons qu'on ne saurait expliquer ici, Madeleine Laliberté cesse pratiquement de peindre à compter de 1958. Elle reprend les pinceaux, dix ans plus tard, et retourne aux paysages du Bas-du-Fleuve, à compter de 1970. Il faut raconter ce qu'elle dit de ceux-ci: «Je pense d'abord à abstraire des formes, je pense technique. Lemieux ne modernise pas, il interprète des thèmes. J'ai peint à Port-au-Persil comme Lemieux. En travaillant, je me disais: c'est beau, c'est mon pays. Mais mon pays est moderne aujourd'hui. Je le veux moderne, donc je ne dois pas hésiter et peindre dans un langage moderne cette grande nature et toutes ces vieilles choses qui l'accompagnent»[7]. Paroles révélatrices, où l'on devine une vraie conscience de la nature positive du travail de l'artiste. Pour Madeleine Laliberté, le créateur ne saurait être mépris pour un quelconque «joueur de violon», et son art ne saurait être purement gratuit car il s'enracine dans des habitudes mentales d'un groupe humain, lequel peut s'abandonner à des pensées moroses ou regarder vers l'avenir. Comme dit l'artiste, «penser technique», cela signifie, somme toute, concevoir son art comme une pratique à l'appui des plus hauts projets que formule une société pour elle-même.

Il convient de féliciter Jean Soucy d'avoir organisé une exposition rétrospective Made-



5. *L'Avocat et la poire*, 1944.
Huile; 76 cm x 41.
Collection de l'artiste.
(Phot. W. B. Edwards Inc.)

leine Laliberté au Musée du Québec, en 1971[8] — l'artiste méritait plus d'attention qu'on ne lui en avait accordé depuis près de dix ans. Il faut dire cependant qu'un jeune directeur de galerie avait pris contact avec elle peu après qu'elle se fut remise à la peinture. Elle possédait déjà une production considérable puisqu'elle avait senti le besoin de retoucher certains de ses anciens tableaux. Précisons qu'il s'agit d'une habitude moins rare qu'on le croit généralement. Pellan, par exemple, à fait de même.

L'étude des tableaux rafraîchis révélerait un acquis certain pour Madeleine Laliberté. Citons à titre d'exemple une toile intitulée *Danseurs* (1957-1972). Il semble que certaines toiles entachées d'un esprit trop décoratif et d'un espace trop plat aient gagné une plus grande vivacité de couleur ainsi qu'une plus grande simplicité dans les formes. Là n'est pas le seul travail de l'artiste québécoise, cependant. Elle apprend aujourd'hui à se garder de certaines inventions par trop naïves ou irréfléchies; elle limite sa production après un retour trop enthousiaste au travail.

Parmi tous les artistes de la génération de 1910 que nous avons nommés précédemment, Madeleine Laliberté occupe en effet une position de premier rang. Sur le plan de l'originalité, elle l'emporte haut la main. A ce propos, on serait porté à rapprocher sa production de celle de Jean Dallaire qui, soit dit en passant, est lui aussi né en 1916 et, comme Madeleine Laliberté, a connu la vie artistique parisienne d'avant la guerre de 1939-1945. Sur le plan de l'orientation générale de son art, de son esthétique si l'on veut, on aurait tort aussi de minimiser l'importance de l'artiste. Mieux que quiconque, et cette fois mieux que Jean Dallaire qui ne cachait pourtant pas son admiration pour Pellan, elle illustre, en dehors du cercle intime du célèbre artiste québécois établi à Montréal, une parenté d'esprit que certains voudront étiqueter comme l'«académisme des nouveaux Beaux-Arts»[9]. Donc, l'étude de l'oeuvre de Madeleine Laliberté, importante en soi, se rattache aussi à celle des oeuvres des disciples et amis de Pellan et, du même coup, à l'une des deux facettes les plus importantes du renouveau de la société québécoise au cours des années quarante. Enfin, l'oeuvre de Madeleine Laliberté illustre un exemple candide d'une miraculeuse volonté de modernisation au Québec.

1. Elle recouvre l'ouïe grâce à une opération en 1960.
2. Marius Plamondon dans *Le Soleil*, le 16 mai 1941, p. 10.
3. Visite de l'auteur à l'atelier du peintre, le 10 novembre 1972.
4. Préface du catalogue de l'Exposition des Indépendants.
5. Visite du 10 novembre 1972.
6. L'oeuvre est reproduite au n° 36 du catalogue de l'Exposition Lapicque, à la Galerie Viland et Galanis, à Paris, en 1964. Espérons que quelque mécène, à l'occasion de cette comparaison, demande à l'artiste de s'associer à un maître tisserand pour reprendre en tapisserie l'image saisissante de la tête du vieux conteur gaspésien.
7. Visite de l'auteur à l'atelier du peintre, le 24 novembre 1974.
8. On regrette toutefois qu'un catalogue des oeuvres exposées n'ait pas été préparé à cette occasion.
9. Cité par Dennis Reid dans *A Concise History of Canadian Painting*, p. 218.