

Avec Marcella Maltais La sublimation de la lumière

Jacques de Roussan

Volume 33, Number 134, March–Spring 1989

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53869ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

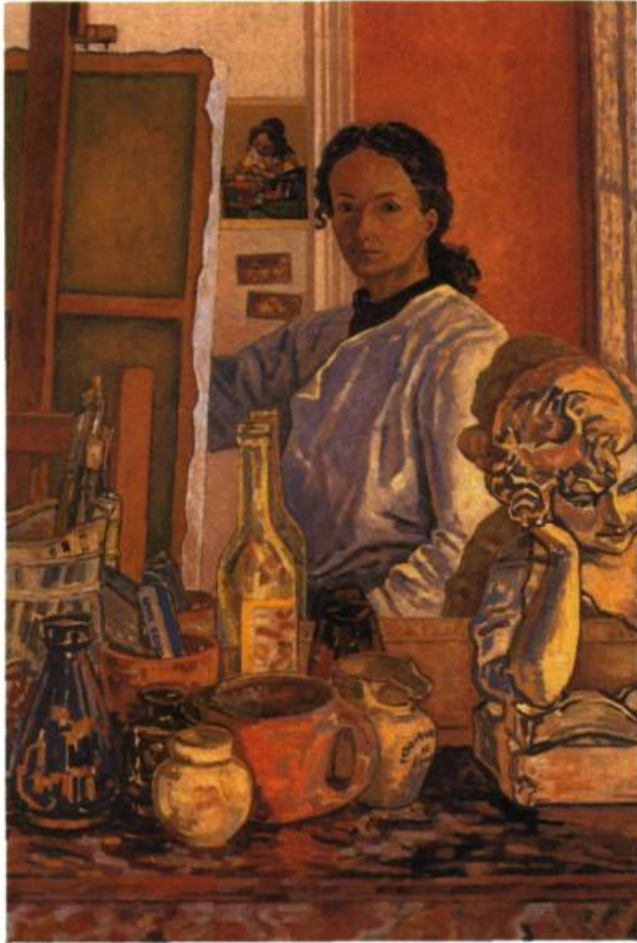
1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

de Roussan, J. (1989). Avec Marcella Maltais : la sublimation de la lumière. *Vie des arts*, 33(134), 41–43.

Le Peintre et ses modèles, 1986.
Huile sur toile; 81 x 54 cm.



Suivre la démarche de Marcella Maltais, c'est également s'initier à l'évolution de toute une génération de peintres qui, dans la foulée de Pellan et de Borduas, voudront transformer la vision qu'ils avaient de leur monde, tant intérieur qu'extérieur. Certains ont persévéré dans l'abstrait, tandis que d'autres sont retournés au figuratif. Maltais est de ces derniers. La rétrospective de son œuvre qu'on a pu voir à la Galerie Lavalin, du 20 janvier au 4 mars, témoigne de cette démarche particulière¹. En tout, quatre-vingts œuvres allant de 1950 à 1988 et s'étendant sur les trois périodes qui divisent son œuvre.

Dans une démarche sans cesse mouvante, remise en question, Maltais a été capable, dans une évolution parfois dramatique, de passer du figuratif à l'abstraction pour revenir à une forme de figuratif plastique. Elle va renouveler son vocabulaire pictural tant sur le plan de la lumière que sur celui de la forme.

Comme elle le dira elle-même: «Je suis seule. J'ai tourné le dos à ce qu'on appelle la *modernité*. Je n'ai d'ailleurs jamais suivi les modes, même si parfois dans le passé j'ai coïncidé avec la peinture qui se pratiquait. J'ai toujours refusé d'entrer dans certains groupes dogmatiques montréalais ou dans les Salons parisiens.»

Avec **M**arcella **M**altais

La sublimation de la lumière

Ces mots sont en quelque sorte le manifeste de Marcella Maltais, artiste qui défend sur tous les tons et dans toutes les couleurs sa soif de liberté. Une liberté qu'elle a conquise de haute lutte mais qui, dans son atelier parisien, sous le soleil de Grèce ou dans le paysage beauceron, a toujours réussi à s'épanouir dans un rayon de lumière, dimension dont elle a fait son propos primordial dans ses trois périodes bien que sous une manière différente à chaque fois. Bien sûr, avant 1956, elle était ce qu'on pourrait appeler un talent prometteur avec ses scènes de genre, ses paysages, ses natures mortes, ses personnages. Le *Nu au foulard rose*, de 1950, en est un bon exemple. Puis, viendra le temps de la

découverte, de l'émerveillement. Une aventure plus intellectuelle avec cette révélation que tout jeune créateur attend pour s'imposer à lui-même comme aux autres. Disciple de Jean-Paul Lemieux et de Jean Dallaire à l'École des Beaux-Arts de Québec, elle marchera d'abord sur leurs traces avant de subir l'influence automatiste, lorsqu'elle s'installera à Montréal, en 1956.

A ce moment-là, c'est une dispersion des couleurs, des gestes, des formes. Elle en arrive à complètement oublier le figuratif pour contempler Borduas et Riopelle dans leur démarche, sans pour autant suivre le premier dans ses revendications sociales ni le second dans ses recherches chromatiques. Maltais n'est pas une révolutionnaire mais une solitaire qui refuse toute véritable influence. Elle fait son propre automatisme qui, d'ailleurs, ne va évoluer en ce sens qu'après avoir disséqué et dispersé sa composition; elle va le réorganiser autour d'un certain plasticisme, bien souple mais néanmoins structuré.

C'est ainsi que, dans cette période, Maltais passera du *Linceul blanc*, de 1957, où l'on retrouve une certaine parenté avec Borduas, à *La Nuit fixe*, de 1960, où l'on perçoit l'attrance d'un Riopelle dans l'ordonnance de la composition. A noter qu'à cette époque, elle fera beaucoup de collage et de dessin comme pour apprivoiser déjà son automatisme. Mais le plus remarquable, c'est déjà cette recherche - instinctive - de la lumière dont la présence finira par sublimer la forme tout en la cernant de plus en plus.

Cette étape de dix ans dans l'abstraction, Maltais la continuera à Paris jusqu'en 1968. Là, hors des courants sociaux, elle continuera son aventure abstraite, amorcée à Montréal. *La Nuit fixe* est typique de sa lente évolution dans l'abstrait. A sa manière, elle renouvelle son vocabulaire pictural pour construire sur une base raisonnée et non plus seulement instinctive. Sans même s'en rendre compte, elle s'éloigne de l'automatisme en donnant à la lumière une place et un souffle qui présagent un bouleversement possible. Maltais commence à organiser structurellement une composition qui, désormais, finira par s'intégrer dans la lumière et, même par se confondre avec elle.

Maintenant, la mise en situation de la forme et de la couleur bannit de plus en plus «de hasard ou la répétition», comme le dit Michel Camus dans la présentation de cette rétrospective. Image moins aléatoire et plus architectonique. En refusant définitivement de tomber dans le jeu de l'ésotérisme et de l'intellectualité, Maltais cherche à sa manière la «lumière» qui lui permettra de sortir de l'impasse dans lequel elle s'enfoncé de plus en plus.

Enfin, c'est l'*épiphany*, une révélation au sens propre du mot. La lumière, elle la reçoit et la découvre en Grèce, en 1968, pays où la luminosité épouse la forme des êtres et des choses. Sous une autre latitude baignée de soleil, souvenons-nous de Gauguin qui a transposé la lumière en l'insérant à l'intérieur des formes pour la faire mieux vibrer. Dans un autre sens, Maltais va reprendre les leçons des grands paysagistes de la Renaissance et même du Moyen-Âge, du moins ceux qui soutiendront à l'arrière-plan leur propos pictural en lui donnant une présence temporelle définie par la lumière et la forme. Comme si elle était hantée par des réminiscences d'un autre temps et d'un autre lieu. De Giotto, en passant par Hans Baldung ou des maîtres flamands comme Henri Met De Bles, jusqu'au Greco, la lumière est une dominante qui permet à l'artiste de transfigurer la facette abstraite de l'univers humain et même divin.

Il faut presque parler de «transfiguration» – le mot n'est pas trop fort dans le cas de Maltais. C'est pour elle la découverte d'un univers de couleurs à la fois visibles et invisibles. Visibles au sens de la perception rétinienne et invisibles dans le jeu qui les oppose et les relie. C'est aussi, en même temps, une volonté bien arrêtée d'oublier sa période d'«égarement» où elle avait laissé l'instinct dominer sa vision et la multiplicité dimensionnelle de la vie. Fini le baroque, vive l'univers-couleur!

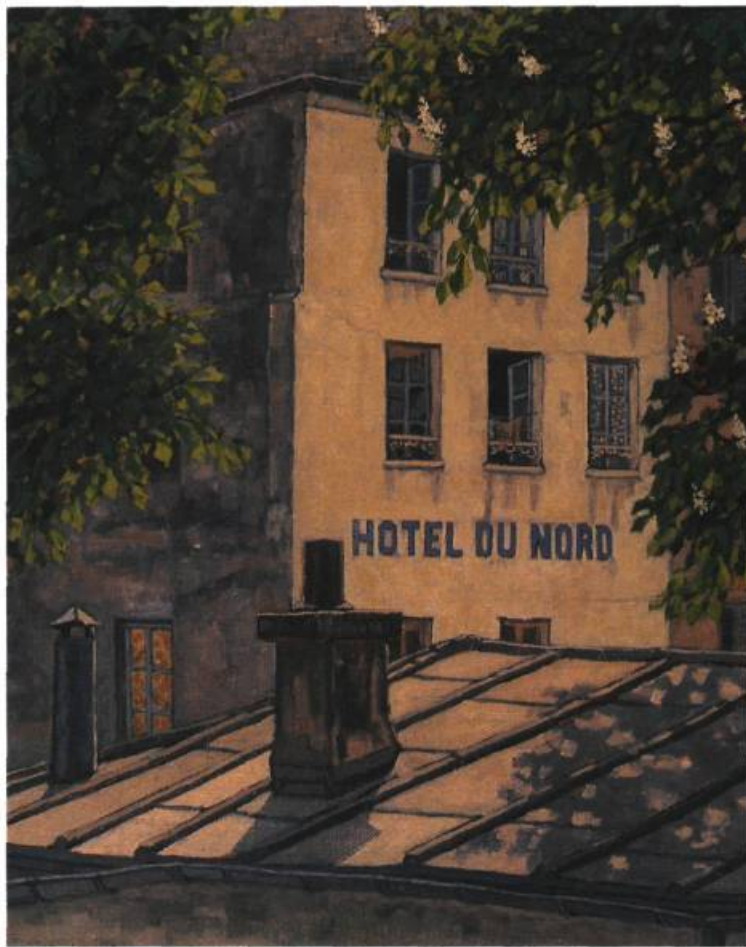
On sait que Maltais prend tout son temps pour exécuter un tableau. Pas par paresse, loin de là, mais par souci d'interpréter les couleurs jusque dans leurs moindres nuances. Pour un certain tableau des débuts de cette période, elle est allée chercher une cinquantaine de gris bruns différents pour faire jouer la lumière sur les maisons d'un village dormant sous les rayons du soleil de midi. Cette recherche qu'elle poursuit également dans les blancs et dans d'autres couleurs rappelle évidemment Cézanne et ceux des impressionnistes voulant disséquer la forme. Mais tel n'est pas le cas pour Maltais, bien au contraire. La lumière lui sert plutôt à organiser chaque détail architectonique car, dans sa nouvelle manière de voir le sujet, elle définit une architecture qui est partagée entre un certain rigorisme géométrique et une souplesse orographique. Il ne lui faudra pas longtemps avant d'atteindre une quasi perfection dans cette recherche chromatique. «Peindre la lumière d'après nature», est désormais la véritable dimension de Maltais, une dimension qu'elle continue d'explorer sans relâche.

En 1969, dans son atelier d'Hydra, en Grèce, elle peindra l'un des tableaux les plus articulés de cette période, *La Maison*. Les blancs y prennent une teinte magique dans leur diversité, soulignée à la fois avec précision et une grande subtilité. Le géométrisme des formes, appuyé par la présence de fenêtres et d'un toit en tons plus foncés, permet de visionner cette présence qui s'interpose soudainement entre l'œil et l'arrière-plan, devenu quasi inexistant. D'autres fois, ce sera tout un jeu de couleurs contrastantes qui viendra rehausser le dynamisme de la lumière, comme dans *La Femme-fenêtre* de ces mêmes années.

Par contre, au fil des ans, cette vision retrouvera parfois des accents de la période abstraite alors qu'elle commençait à structurer sa composition. Ainsi, *La route Haman*, toile

peinte en 1986, a des affinités certaines avec *La Nuit fixe* déjà citée.

Mais, comme Maltais est un peintre qui ne peut se contenter d'une seule vision, elle ira se replier sur Paris pour y interpréter son sens de la ville. On connaît bien ses toits et ses maisons de Paris. Dans la grisaille de la Ville lumière (!), elle reprendra ses études chromatiques avec une dominance des gris bleus et des ocres bruns. Comme en Grèce, elle va exploiter la vision locale pour nous en livrer une version plus nordique. Elle cherche une proximité, on pourrait presque dire une intimité ou même une promiscuité pour lui permettre d'exprimer cette autre dimension, plus subtile, qu'est l'atmosphère. Un tableau comme *Atmosphère*, de 1982, est typique de cette manière de Maltais inscrivant ses racines dans un milieu urbain dont elle se sent solidaire dans la solitude qui l'habite en atelier.

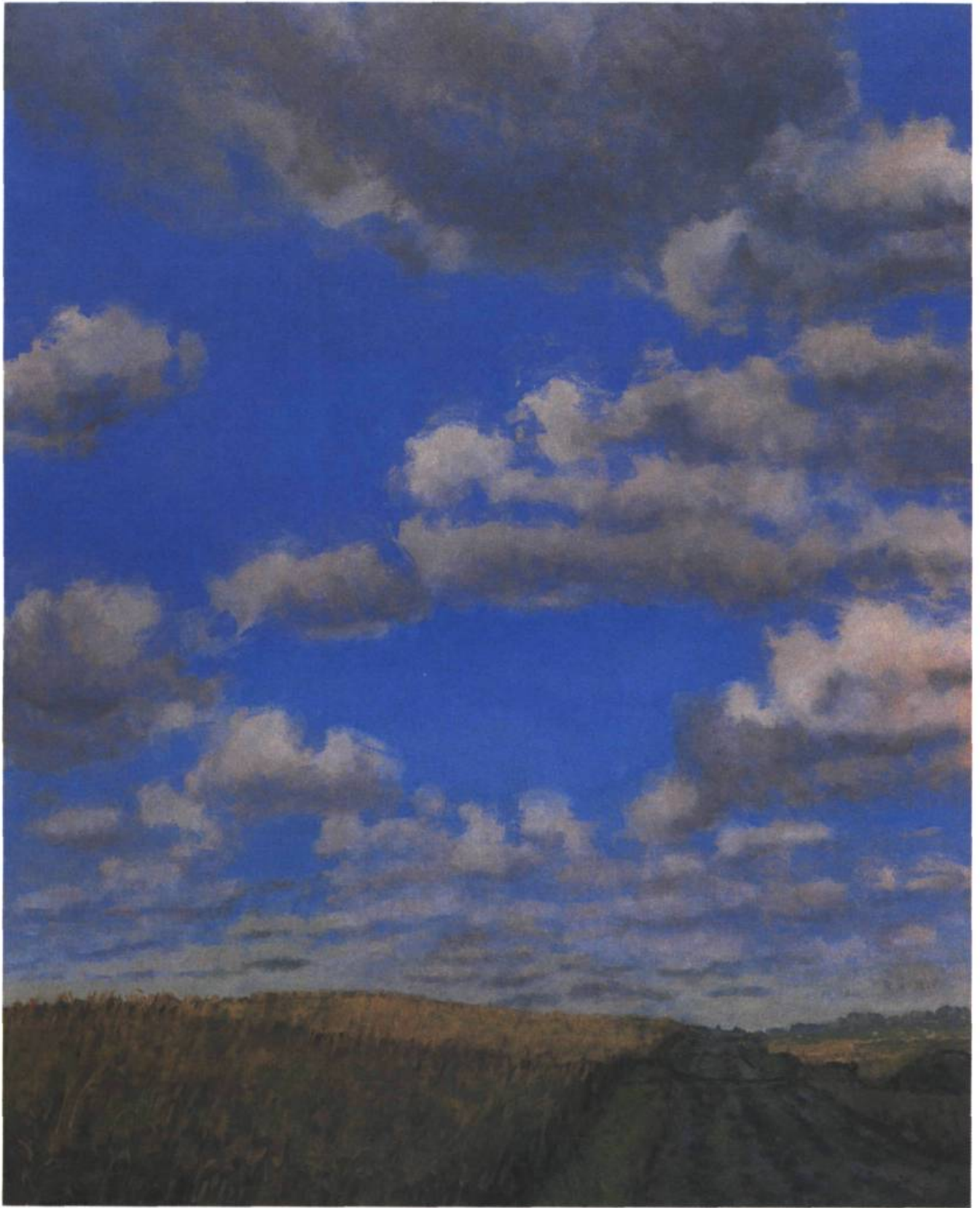


Atmosphère, 1982.
Huile sur toile; 50 x 30 cm. Coll. de l'artiste.
(Photo Daniel Roussel, Centre de Documentation Yvan Boulerice)

Quel contraste avec une toile comme *Mourayo*, de 1975! Avec les mêmes préoccupations en tête, Maltais est capable de nous donner deux œuvres aussi différentes à première vue mais, en fait, empreintes de cette même recherche de luminosité et de témoignage dans une vision absolue.

Maltais, dans cette rétrospective, nous éclabousse de lumière. Avec sa démarche particulière, elle nous présente un univers qu'on méconnaît de plus en plus, celui de la beauté pure, ignorante de tout compromis de l'âme humaine. Ce n'est pas facile, et Maltais le sait. A nous de le pressentir également.

1. Musée du Saguenay-Lac-Saint-Jean, du 25 mars au 30 avril.



La route Haman, 1986.
Huile sur toile; 93 x 74 cm.