

Connaître et reconnaître Louise Gadbois

Monique Brunet-Weinmann

Volume 25, Number 100, Fall 1980

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54586ac>

[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

Brunet-Weinmann, M. (1980). Connaître et reconnaître Louise Gadbois. *Vie des Arts*, 25(100), 23–25.

Connaître et reconnaître Louise Gadbois

Monique BRUNET-WEINMANN

Son œuvre m'était inconnu jusqu'à l'exposition de l'an dernier au Musée d'Art Contemporain¹, révélation d'une superbe série de portraits sobres, sensibles, vrais, s'échelonnant de 1936 à 1955. Cette date semblait finale, et j'ai cru un moment, comme beaucoup d'autres visiteurs sans doute, vu que le catalogue n'était pas sorti, qu'elle relevait de la nécrologie. Renseignements pris², Louise Gadbois vit et peint toujours, et son nom est connu de ceux dont les souvenirs commencent avant le *Refus global*.

Portrait

Petite, droite, soigneusement nattée, la parole nette, le regard direct avec douceur et autorité, une dame simplement élégante venue d'un temps où la discrétion était apprise aux jeunes filles et où l'on pouvait être une artiste authentique sans le paraître, avec ce résultat que l'œuvre de toute une vie, souvent, n'était pas suffisant pour le faire savoir. Mais de notre temps aussi, comme son appartement moderne à force d'être ancien, tout meublé et décoré d'antiquités en pin blond collectionnées alors qu'on méprisait ces objets de cuisine, de grange et de ferme, tels ces moules à sucre de l'entrée, ou les grosses clefs noires alignées au mur. Des quantités de livres; pas d'œuvre d'elle en exhibition. Les tableaux qu'elle a gardés sont cachés sous un rideau de cretonne, dans



1. Louise GADBOIS.

2. *Fruits sur une table*, 1966.
Huile sur toile;
63 cm 50 x 76,20.

une pièce minuscule qui lui sert d'atelier. Il me prend un haut-le-cœur à l'idée de ceux-là qui se gratifient d'un atelier à la mesure de leurs ambitions avant que de savoir qu'en faire... Et elle s'arc-boute, alerte, pour extirper ses toiles qui s'écroulent comme des cartes à jouer, en me racontant son premier voyage en Provence, trois semaines de visite intense, de pèlerinage dans les pas des Maîtres: la propriété de Renoir, aux Collettes, l'asile de Van Gogh, à Saint-Rémy et, surtout, l'atelier des Lauves où elle n'a pas su s'empêcher de toucher comme des reliques les objets qui reviennent dans les natures mortes de Cézanne, répliquant au gardien en faction dans le petit musée: «Je crois que j'en ai le droit. J'ai vécu toute ma vie en compagnie de ces objets. Cézanne est mon maître depuis toujours»³.

L'anecdote est révélatrice de sa personnalité: transgresser la règle au nom d'un respect supérieur; vivre et peindre avec une humilité de bonne élève dans l'admiration des Maîtres, mais aussi avec l'indépendance frondeuse qui ne se reconnaît de maîtres que choisis parmi les meilleurs, en se moquant du reste, modes, honneurs, marchands. Ce fut ainsi dès le couvent où, vers l'âge de douze ans, elle copiait les portraits mondains de Harrison Fisher, au désespoir des Soeurs du Saint-Nom-de-Marie. Elle suivait la classe de dessin mais refusait de reproduire les œuvres qui ne lui convenaient pas. Son père, le major-général J.-P. Landry, homme de goût, connaisseur en art et en belles choses, avait accepté qu'elle étudie aux Beaux-Arts, à condition que ce soit à Paris. En fait, à sa sortie du couvent, en 1914, c'est lui qui est parti pour l'Europe, à la guerre. Si elle apprécie la formation que lui a donnée beaucoup plus tard Edwin Holgate (1932-1936), c'est précisément parce qu'il n'enseignait pas, il dirigeait. C'est le seul moyen pour éviter que les élèves répètent l'œuvre du maître⁴.

Par contre, elle a toujours souhaité se mesurer aristocratiquement à ses pairs. D'où son regret, aujourd'hui encore, que n'ait pu se réaliser le projet du Père Couturier qui voulait organiser, en 1948, une grande exposition de peintres canadiens au Musée d'Art Moderne de Paris. Être évaluée, critiquée, encouragée par quelques pères spirituels comme Manessier, vers 1969, lui aura permis de poursuivre, dans l'isolement et l'oubli, une œuvre commencée en plein bouillonnement culturel, au temps du regroupement des forces vives.

La Société d'Art Contemporain et l'épanouissement personnel

La voix, enjouée et pleine d'humour, a des intonations nostalgiques en rappelant ces années. Elle s'anime et se passionne à l'idée que se perpétue l'histoire messianique: «enfin Borduas vint et le premier...» Il est bon d'écouter aussi les accords dissonnants. Jean Ethier-Blais, qui d'ailleurs a consulté Louise Gadbois, rappelle qu'alors: «Sous l'inertie apparente, des forces agissaient, qu'on estime aujourd'hui conservatrices parce qu'elles appartiennent au passé»⁵ et que Montréal constituait «un milieu aux virtualités dynamiques beaucoup plus vivantes qu'il n'y paraissait de prime abord»⁶, milieu que Borduas qualifiera après coup de «nourricier, fertilisé par le fumier de refoulements insensés, d'isolement unique de toutes les puissances créatrices»⁷. Précisément, cet isolement cesse, ces virtualités se cristallisent, les forces se rassemblent pour la bataille contre l'académisme de ce temps-là: la Société d'Art Contemporain est fondée en 1939. Louise Gadbois en est, membre fondateur, première signataire; et si John Lyman est le directeur du groupe jusqu'à sa dissolution, elle en est le foyer: table ouverte deux fois par semaine, une réputation d'hôtesse raffinée ayant à son service un cordon-bleu, avec cette ingrate conséquence qu'on la considère trop souvent comme la *dame qui sait recevoir*, la femme d'esprit de service à qui Maurice Gagnon, l'ami, demande conseil pour les monographies qu'il publie sans jamais songer à en publier une sur son œuvre à elle. On ne peut lui en vouloir: c'était ainsi. Ça commence tout juste à changer.

Pourtant, Louise Gadbois est peintre, sans trop le savoir encore, dès 1936 quand, après quatre ans de cours de dessin avec Holgate et l'obtention du prix McPherson, à la Art Association,

elle s'apprend à mêler les couleurs pour exécuter sur un modeste carton, en une seule séance de pose, un portrait déjà révélateur, bien qu'inachevé, de ce qui fera sa manière. Reconnue peintre en 1940 quand Borduas, qu'elle ne connaissait pas alors, lui téléphone pour lui dire que le Père Couturier avait remarqué un de ses tableaux au Salon de Printemps et souhaitait la rencontrer. Ainsi, grâce à son œuvre, elle est mise en présence de «cet oiseau de proie» qu'elle avait vu fondre à l'Université Laval, l'année précédente, sur le mauvais goût généralisé de l'époque. Dîner rue Napoléon, suivi d'une réception chez elle. Le Père, en robe blanche, descend à la cave, parmi le charbon où elle range ses peintures... Il décide d'organiser une exposition à Québec. Louise Gadbois a gardé le tableau fétiche.

Cette double rencontre est suivie de celle, tout aussi capitale, de Géraldine Bourbeau, en 1944: son modèle favori. Elle incarnait les tendances visibles dans le premier tableau, suscitait leur réalisation. Un premier portrait est précisément daté «mardi 10 avril» dans son Journal, avec cette notation: «Beaucoup de problèmes plastiques qui m'ennuient. Je travaille lentement et réussis une chose très aiguë.» L'adjectif convient parfaitement au regard bleu perçant, moqueur, l'expression étant accentuée par l'asymétrie des yeux et du sourire en coin. Le visage, tout en clarté (blanc, rose, jaune-vert, mauve) est en osmose avec le fond, par contraste avec la robe prune qu'égaient le col et les poignets à pois. C'est un portrait frontal, les mains posées à plat sur un livre, et on sent l'effort, les «problèmes» dans leur rendu, de même que dans la disproportion des avant-bras, calquée sur Cézanne. La vérité et la vie demeurent dans la *Femme en brun* de la même année où, dans une composition plus compliquée et plus cézannienne encore, ces maladresses sont évitées, encore que Géraldine soit appuyée contre la table d'une invraisemblable façon.

Ces deux portraits sont les premiers d'une suite qui se déploiera pendant les neuf ans qui suivront, jusqu'à la mort prématurée de Géraldine, tuée dans un accident d'automobile, donnant des œuvres superbes comme *Problème* (1945) et *La Gélinothe* (1948) qu'on a pu voir au Musée d'Art Contemporain, œuvres qui intègrent les leçons d'Holgate, Cézanne et Matisse, et de Borduas lui-même⁸, pour créer une manière personnelle.

En effet, le climat de reconnaissance réciproque et d'enthousiasme partagé qui prévaut alors est des plus propices à la création. L'exposition de la SAC, en mars 1941, inaugure une série de manifestations importantes, individuelles ou collectives, souvent itinérantes au Canada et aux États-Unis. C'est la grande période d'épanouissement artistique de Louise Gadbois, qui coïncide exactement avec l'existence de la SAC. La décennie s'achève sur plusieurs expositions majeures à Montréal même: particulière, au Musée des Beaux-Arts (février 1948); avec Philip Surrey, à la Art Association, l'année suivante; enfin, à la Dominion Gallery, en 1950. Cette reconnaissance de l'artiste est parallèle à une maturation du style dans les trois genres (portrait et nature morte surtout, paysage à un degré moindre): rapidité d'exécution en une ou deux séances de pose; fluidité de la matière appliquée sans reprise; dépouillement des formes et des plans colorés; palette limitée à quelques tons assourdis et modulés. En tout, une grande sûreté de main.

Ruptures

Avec le père Couturier, la Société d'Art Contemporain avait trouvé le vent de l'esprit qui catalyse, précipite les événements, brouille l'ordre sclérosé, sous le couvert du meilleur passeport qui soit alors: les Ordres, le froc, la tonsure. «Plus peut-être que ses propos, la robe du père Couturier donna à l'art moderne, dans notre milieu, son droit à la vie»⁹. Il n'était pas seul de sa trempe. Sans doute aurait-il mieux valu, à moyen terme, investir la forteresse académique de l'intérieur, agir avec les Ordres contre l'ordre immobile au lieu d'employer la stratégie violente d'une attaque de front, globale, qui obligeait les assiégés à un monolithisme défensif. En voulant jouer les Breton, Borduas a oublié qu'à Montréal la bataille était essentielle, beaucoup plus grave que les joutes

surréalistes de Paris, qui en avait vu d'autres et où les jeux de l'esprit constituent un sport en chambre. En perdant l'appui des religieux qui, à l'époque même du *Refus global*, condamnent le conformisme intellectuel, donc aussi l'appui de la SAC lié à eux par le père Couturier, Borduas perd le pouvoir et provoque l'éclatement. *A long terme*, cela peut être la naissance que nous célébrons aujourd'hui. Dans l'immédiat, c'est la dispersion, l'exil, le repli sur soi de tout un chacun. Ainsi se dessine, à travers les propos de Mme Gadbois, une autre histoire que confirment des «Indépendants» de la génération suivante, un autre point de vue sur l'Histoire.

Après huit ans d'existence, le travail de la SAC est désamorcé. L'entente et l'action commune sont devenues impossibles. Il ne reste plus que les automatistes, noyau restreint constitué à l'instigation de Fernand Leduc¹⁰. Lors de la démission de John Lyman, Borduas ne peut plus, entouré (cerné?) par son groupe, devenir le président qu'il aurait pu être dans d'autres circonstances. Aucun consensus ne se dégage, et la dissolution est votée...

Pour Louise Gadbois, c'est la deuxième rupture dans sa trajectoire de peintre. Avant «d'entrer en peinture», elle s'était posé la question de savoir si elle devait être artiste ou bien se marier, ce qui impliquait pour elle la famille nombreuse qu'elle eut, six enfants nés entre 1920 et 1927, selon la bonne tradition. Retard de douze ans dans sa formation qui commence, on l'a vu, en 1932. En 1948, cette seconde rupture marque le début d'un isolement artistique qui ira en s'accroissant encore, dix années plus tard, quand elle perd ses relations avec l'Ouest canadien. Certes, elle continue d'exposer, mais avec une fréquence moindre, le plus souvent dans des institutions d'enseignement ou des centres culturels, et avec de très faibles échos dans la presse. Il demeure dans cet évincement quelque chose d'étrange. Mais on sait que les années cinquante marquent le triomphe de l'Abstraction. Absente du système commercial qui garde des adeptes pour la peinture figurative et soutient fort bien des peintres de son âge, comme Jean-Paul Lemieux ou Goodridge Roberts, Louise Gadbois finit par être, tout simplement, hors circuit.

Continuité

Elle a poursuivi son œuvre pour elle-même, parce qu'elle est une artiste véritable et ne peut faire autrement, soutenue dans sa «traversée du désert» par la correspondance échangée avec des êtres libres: le père Couturier bien sûr, mais aussi le peintre français André Girard et Jacques Plasse LeCaisne, le peintre-tisserand qui traduit en tapisseries les œuvres et les cartons de Manessier. Par des canaux privés, amis, relations, ses tableaux se répandent dans le monde entier, si bien qu'il lui en reste peu.

J'ai vu des œuvres récentes, peintes dans les cinq dernières années. La pâte a continué de s'amincir au point que le canevas affleure, blanc entre le frottis des touches légères et rapides. Il est utilisé, intégré à l'ensemble, comme c'est le cas dans les Cézannes de la dernière période. Il devient lumière qui circule, blancheur de la nappe, éclat de faïence, en sorte que l'art de Louise Gadbois semble être maintenant celui d'organiser les vides. Il résulte de cette audace une liberté, une joie étonnantes qui en disent long sur son portrait intérieur. La palette, comme à ses débuts, est réduite à quelques couleurs principales, mais elles sont devenues très claires. Dans les portraits, le bleu s'est imposé, couleur universelle du blue-jeans: les temps changent et la peinture suit. Le pantalon bleu s'est substitué aux robes rouille mais, au-delà des années, on retrouve la composition en diagonales. L'attitude des «filles modernes» permet même de la pousser plus loin: au triangle formé par les montants d'un dossier que redoublent les bras s'oppose celui des cuisses posées, genoux ouverts, sur le siège. Les mains sont au centre, refermées sur un livre. Pose de trois quarts comme autrefois; visage pointu, tiré par la queue de cheval; rond de l'encolure pour adoucir le tout. Moins d'attention est accordée aux traits du visage: c'est l'ensemble qui compte, l'impression, la rapidité d'exécution. On ne pose plus; on s'assoit entre deux courses.



3. *Femme en brun*, 1944. Huile sur toile; 63 cm 50 x 81,28. (Photos Gilles Dempsey).

Si le bleu s'impose, le jaune envahit tout le plan. Il est la lumière, le fond, le mimosa et les marguerites, les pommes et l'acidité du citron. Il est l'équivalent en couleur de la structure triangulaire fondamentale. Rappelons-nous ce postulat de Kandinsky à propos de l'angle aigu de 60 degrés: «Si nous rapprochons deux de ces angles de sorte qu'ils forment un triangle à côtés égaux — trois angles pointus et actifs — ils tendent vers le Jaune. Ainsi l'angle aigu est intérieurement de couleur jaune»⁹. La peinture de Louise Gadbois est aujourd'hui solaire et acide comme elle était autrefois aiguë et féline. On trouve plastiquement dans les *natures mortes* récentes l'énergie concentrée et la fragilité volontaire qui exprimaient la psychologie de Géraldine. Que rapportera-t-elle de son second voyage dans le Sud de la France, où elle travaille présentement?

Reste à souhaiter que les œuvres du dernier quart de siècle (1955-1980) soient bientôt visibles, rassemblées, exposées. L'exposition récente du Musée d'Art Contemporain, toute incomplète quelle ait été, est un signe qui laisse espérer une rétrospective. Nul doute que le retour à l'art figuratif et l'action du féminisme aideront à faire connaître et reconnaître Louise Gadbois. Si elle accepte la reconnaissance, on peut être sûr qu'elle saura résister à la récupération.

1. *Le Portrait dans la peinture — Louise Gadbois, 1936-1955*, du 18 janvier au 4 mars 1979.
2. Je remercie M. Denis Chartrand de m'avoir autorisé l'accès au manuscrit du catalogue.
3. Entrevue du 21 novembre 1979.
4. Entrevue du 17 décembre 1979.
5. Jean Éthier-Blais, *Autour de Borduas*. Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1979, p. 16.
6. *Ibid.*, p. 106.
7. Cité par Jean Éthier-Blais, p. 29.
8. Voir François-Marc Gagnon, *Origine de l'art abstrait au Québec*. Conférence prononcée, le 12 octobre 1975, et publiée dans la Collection *Documents/Arts* du Musée d'Art Contemporain en 1979.
9. Jean Éthier-Blais, *ibid.*, p. 108.
10. Voir Jean-Pierre Duquette, *Fernand Leduc*. Montréal, Hurtubise HMH, 1980, p. 17.
11. Kandinsky, *Point-Ligne-Plan*. Paris, Denoël/Gonthier, 1970, p. 81.