



JEAN PAUL RIOPELLE

SA VIE ET SON ŒUVRE

Par François-Marc Gagnon



Table des matières

03

Biographie

25

Œuvres phares

51

Importance et questions essentielles

62

Style et technique

76

Où voir

83

Notes

91

Glossaire

107

Sources et ressources

112

À propos de l'auteur

113

Copyright et mentions

BIOGRAPHIE

Jean Paul Riopelle (1923-2002) est l'un des artistes canadiens les plus marquants du vingtième siècle. Attiré par la peinture dès son jeune âge, il s'inscrit au programme d'art de l'École du meuble de Montréal en 1943 où il rencontre le peintre Paul-Émile Borduas (1905-1960). Cette étape est déterminante dans la vie de Riopelle qui allait se joindre à l'important groupe d'artistes québécois, les Automatistes, et être l'un des signataires de l'illustre manifeste de 1948, *Refus global*¹. Riopelle s'établit plus tard à Paris où il devient le seul peintre canadien reconnu en Europe et dans le reste du monde.

Stylistiquement lié à certains des plus importants courants de son temps, Riopelle déploie une œuvre riche et variée qui constitue son principal héritage, oscillant d'une manière complètement inédite entre abstraction et figuration².

LA JEUNESSE ET LES ANNÉES DE FORMATION

Jean Paul Riopelle est né le 7 octobre 1923 à Montréal, d'une famille relativement aisée. Son père Léopold est un charpentier de formation qui a rencontré le succès dans l'immobilier et la construction³. Il s'est fait connaître pour ses escaliers extérieurs si typiques des maisons montréalaises, en particulier celles des quartiers de la classe ouvrière, près de l'avenue de Lorimier, où habitent les Riopelle. La mère de Jean Paul, Anna Riopelle (ses parents sont cousins) est la fille unique d'un homme d'affaires dont elle a hérité de plusieurs propriétés. Le goût de Jean Paul pour la nature remonte à son plus jeune âge, comme le montre une photographie prise lorsqu'il avait environ cinq ans, le présentant triomphant au retour d'un voyage de pêche.

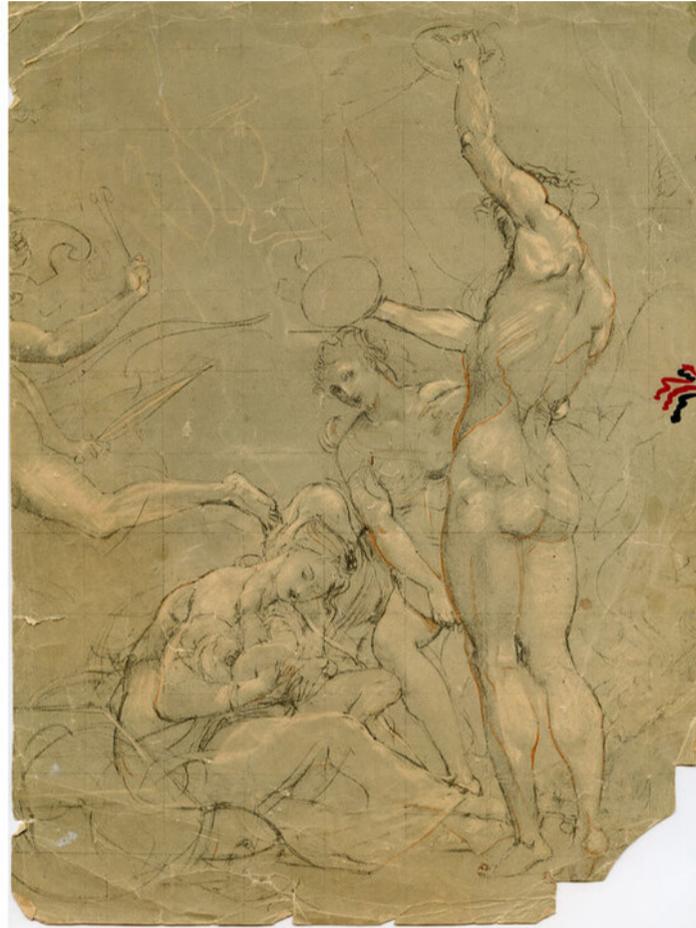


GAUCHE : Jean Paul Riopelle, v.1928, photographe inconnu. Archives Catalogue raisonné de Jean Paul Riopelle. Cette photographie de Riopelle, alors âgé d'environ cinq ans, révèle son goût précoce pour la pêche. DROITE : Escaliers extérieurs sur l'avenue de Lorimier, entre l'avenue Laurier et la rue Rachel, le 27 juin 1967, Archives de la Ville de Montréal.

Le seul frère de Jean Paul, Pierre, est de trois ans son cadet. Le 8 novembre 1930, alors que Jean Paul n'a que sept ans, il doit affronter avec sa famille la mort tragique de Pierre. Suivant le rituel catholique des sépultures d'enfants, les vêtements du petit Pierre, les tentures de l'église et les accessoires liturgiques sont tous blancs. Dans sa biographie de Riopelle, Hélène de Billy rapporte que, pour quelque temps ensuite, le blanc et « tout ce qui rappelle la neige correspond[ent] à l'abandon, à la souffrance et à la mort » pour le peintre⁴. Une telle association avec une perte profonde explique peut-être la prédominance initiale de la couleur vive dans son œuvre.

Riopelle commence son éducation dans son voisinage, à l'école Saint-Louis de Gonzague. En 1936, quand il a treize ans, ses parents répondant à l'intérêt grandissant de leur fils pour les arts, l'encouragent à suivre les cours de dessin et de peinture qu'Henri Bisson (1900-1973) donne chez lui la fin de semaine. La production artistique de Bisson tient surtout dans la sculpture, fondée sur une pratique assidue du dessin d'après modèle vivant. Quelques-unes de ses sculptures ont été présentées à de multiples éditions du Salon du printemps de Montréal (1934-1936, 1938, 1942-1943). Il est le principal artiste œuvrant au *Monument à la gloire des patriotes*, 1937, un projet commémorant le

centenaire de la résistance des patriotes lors des insurrections du Bas-Canada en 1837-1838 (la rébellion des Patriotes au Québec), et d'un autre monument dédié à Jean-Olivier Chénier, un patriote de Saint-Eustache qui est mort durant le même conflit sous domination coloniale britannique.



GAUCHE : Henri Bisson, *Monument à la gloire des Patriotes*, 1937, granite et bronze, 563,88 x 78,74 cm, Parc des Patriotes, Saint-Charles-sur-Richelieu, MRC de la Vallée du Richelieu. DROITE : Henri Bisson, *Esquisse*, 1973, fusain, craie et sanguine sur papier, 27,5 x 20,6 cm, collection privée.

Riopelle garde des souvenirs heureux, quoique contradictoires, de son professeur de dessin et de ce qu'il appellera plus tard son « école bissonnière ». Bisson s'est fait l'apôtre de la copie la plus réaliste qui soit de la nature, une philosophie de l'art qui condamne tout ce qui s'écarte de la représentation fidèle d'un sujet. En particulier, son aversion pour les impressionnistes allait avoir un grand impact sur Riopelle, qui allait bientôt apprécier leur application expressive de la matière et leurs combinaisons novatrices de couleurs.

On peut rattacher certaines des œuvres les plus anciennes de Riopelle à son passage chez Bisson. En ce sens, *Nature bien morte*, 1942, serait, aux dires de Yvette Bisson, une copie d'une œuvre de son père Henri. Selon l'historien de l'art Pierre Schneider (1925-2013), l'œuvre de Riopelle a été conçue d'après la *Vanité au Darwin*, s.d., de Bisson⁵. L'interprétation de Riopelle représente une vanité des arts (pinceaux, palette, clairon, livres) et des sciences, et il l'a bien sûr titrée rétrospectivement, non sans une pointe d'humour, *Nature bien morte*.



Jean Paul Riopelle, *Nature bien morte*, 1942, huile sur toile, 42 x 61 cm. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019).
Collection privée.

L'ÉCOLE DU MEUBLE

Les parents du jeune Riopelle ont voulu le voir s'orienter vers un métier plus rentable que la peinture. C'est la raison qui explique son inscription en 1941 à l'École polytechnique de Montréal pour qu'il y étudie l'architecture et l'ingénierie. L'année suivante, toujours attiré par la peinture, et n'ayant pas eu de succès à Polytechnique, il s'inscrit à l'École des beaux-arts de Montréal, pour finalement passer à l'École du meuble en 1943.

Ce dernier milieu, moins académique que l'École des beaux-arts alors dirigée par Charles Maillard (1887-1973), donne à Riopelle l'occasion de suivre les cours de Paul-Émile Borduas (1905-1960), Marcel Parizeau (1898-1945) et Maurice Gagnon (1904-1956). Il se lie rapidement avec plusieurs des élèves de Borduas, dont quelques futurs membres des Automatistes, tels que le peintre Marcel Barbeau (1925-2016) et le photographe Maurice Perron (1924-1999), que Riopelle a d'ailleurs connu à l'école Saint-Louis de Gonzague, durant l'adolescence.



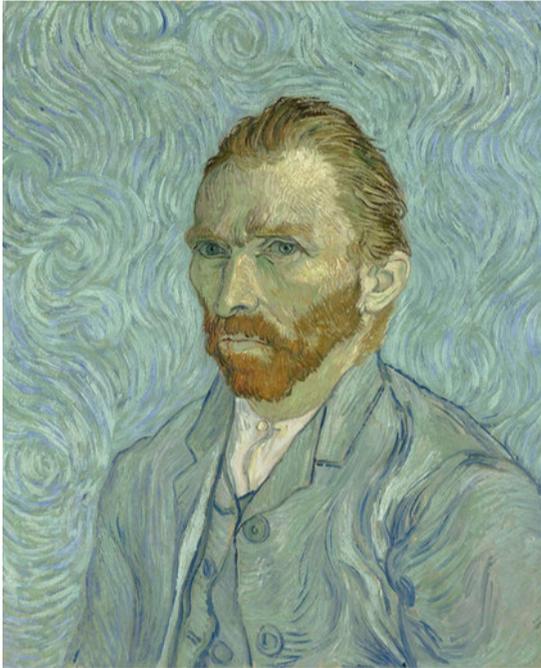
Jean Paul Riopelle en train de peindre à Saint-Fabien-sur-Mer, v.1944. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Photographie de Françoise Riopelle. Archives Catalogue raisonné de Jean Paul Riopelle.

Au début de sa formation à l'École du meuble, et encore marqué par les leçons de Bisson, Riopelle résiste à l'enseignement de Borduas. Ce dernier s'intéresse à la peinture abstraite et encourage ses élèves à laisser tomber leurs idées préconçues pour mieux peindre suivant une nouvelle perspective. Au début, Riopelle ne peut comprendre pourquoi Borduas évalue ses dessins académiques comme les pires de la classe. Toutefois, Riopelle embrasse bientôt la manière de son professeur et commence à avoir du succès⁶. Borduas était un professeur engagé et soucieux de ce que chaque élève développe sa voix propre, et ses cours sont formateurs, tant sur le plan artistique qu'humain⁷. Les exercices d'écriture et de peinture automatiques de Borduas, fondés sur les techniques surréalistes qui favorisent la libre pensée et l'imagination subconsciente, ont été décisifs pour Riopelle qui se détache définitivement de l'enseignement académique de Bisson.

En 1944-1945, alors qu'il est encore étudiant, Riopelle passe une partie de l'hiver avec Borduas dans le but de se concentrer sur son étude de la peinture. Borduas était récemment retourné à Saint-Hilaire, sa ville natale à 35 kilomètres au nord-est de Montréal (aujourd'hui la Ville de Mont-Saint-Hilaire), et sa maison est devenue, pour les jeunes Automatistes, un refuge de gestation artistique. Les membres du groupe commencent à explorer des idées radicales liées à l'art et à la politique, qui allaient culminer quelques années plus tard avec la création de *Refus global*, mais qui s'inscrivaient en décalage avec la scène internationale selon Riopelle. Les idées sur l'art, sur la peinture, ont pris du temps à traverser depuis les centres de New York et de Paris vers Montréal et, en conséquence, Riopelle sent que ses amis et lui sont à la traîne⁸.

Un autre événement d'importance marque le passage de Riopelle de la peinture académique de ses débuts à l'abstraction pour laquelle il sera reconnu : son contact avec les tableaux de Vincent van Gogh (1835-1890). En

1944, une exposition majeure d'art hollandais du Musée des beaux-arts de Montréal présente les œuvres de l'artiste⁹. Riopelle est alors saisi par le postimpressionnisme de Van Gogh. Peu de temps après avoir vu ces œuvres, Riopelle voyage à Saint-Fabien, un petit village du Bas-Saint-Laurent. Il produit là sa première « abstraction » : la représentation d'un trou d'eau laissé sur la grève, par la marée, que ses amis qualifient de « non-figurative ». Riopelle affirmera plus tard avoir peint exactement ce qu'il a vu¹⁰. Malheureusement, il ne reste aucune trace de cette œuvre décisive.



GAUCHE : Vincent van Gogh, *Portrait de l'artiste*, 1889, huile sur toile, 65 x 54,5 cm, Musée d'Orsay, Paris. DROITE : Jean Paul Riopelle, *Saint-Fabien*, 1944, huile sur toile collée sur carton, 30,4 x 41 cm. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.

L'ATELIER DE LA RUELLE

En 1946, l'ami de Riopelle, Marcel Barbeau, loue pour 10 dollars par mois (utilisant l'argent gagné à l'épicerie familiale), un « atelier », à vrai dire un hangar, donnant sur la ruelle entre les rues Saint-Hubert et Resther, à Montréal. Riopelle, dont les nouvelles œuvres ne sont plus appréciées de ses parents – sa mère décrit ses « abstractions » comme des œuvres du diable – partage avec Barbeau et Jean-Paul Mousseau (1927-1991) l'atelier de la ruelle. C'est dans cet atelier improvisé que Riopelle, Barbeau et Mousseau commencent vraiment à explorer le potentiel explosif de l'automatisme.

Riopelle décrit ces premières peintures automatistes comme des œuvres de « destruction ». Comme il l'expliquera plus tard dans sa vie :

Il est resté très peu de ces toiles, car, en général, elles étaient très fragiles. Elles ont été exécutées à l'émail, à la peinture automobile, parce que nous n'avions pas d'argent pour acheter autre chose. Et puis, on peignait à un tel rythme qu'on prenait tout ce qui nous tombait sous la main. L'essentiel, c'était de peindre coûte que coûte, pour peindre. C'était une destruction, plutôt qu'une construction¹¹.



GAUCHE : Perron, Maurice, *Première Exposition collective des automatistes, de la maquette du manifeste « Refus global »*. Épreuve à la gélatine argentique, 5,9 x 10,2 cm. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, Fonds Maurice Perron (1999.205.02). © Avec l'aimable autorisation de Line-Sylvie Perron. DROITE : Jean Paul Riopelle, *Ontario, 9 décembre, 1945*, émail sur toile, 86,5 x 106,1 cm. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Collection de la famille Charest.

Du 20 au 29 avril 1946, Riopelle participe à la première exposition du groupe des Automatistes¹², simplement intitulée *Exposition de peinture*, au 1257, rue Amherst, à Montréal, en compagnie de Marcel Barbeau, Paul-Émile Borduas, Roger Fauteux (né en 1923), Pierre Gauvreau (1922-2011), Fernand Leduc (1916-2014), et Jean-Paul Mousseau. En accord avec leur intérêt à cette époque, les travaux en exposition sont de nature expérimentale; l'événement ne vise pas à commémorer une production majeure ou durable, mais à révéler leur création, dans la joie du moment. Plusieurs œuvres présentées sont collaboratives, reflétant la philosophie des jeunes artistes qui n'aspiraient pas à peindre de manière individuelle, mais à créer de manière automatique et impersonnelle.

Aujourd'hui, sans doute en cohérence avec les intentions de l'exposition, tout ce qui reste de la participation de Riopelle à l'événement tient dans le compte rendu du journaliste et poète Charles Doyon¹³. Dans un article, il mentionne les titres de trois tableaux : *Ainsi il n'y a plus de désert, Tout se retrouve* et *Jamais avril n'apparut*. Ces titres sont introuvables dans le premier volume du *Catalogue raisonné* de Riopelle¹⁴. Il faut dire que Doyon n'est sans doute pas une très bonne source pour ce genre de renseignement. Poète à ses heures, il a tendance à y mettre du sien dans la composition des titres des œuvres dont il traitait, sinon à les inventer carrément¹⁵.



Jean Paul Riopelle, *Entre les quatre murs du vent, j'écoute - Nadaka*, 1947, huile sur toile, 76 x 92 cm. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Collection privée.

LES PREMIERS VOYAGES EN FRANCE

À l'été 1946, Riopelle part pour un premier et bref voyage en France qu'il dit avoir fait « à fond de cales », car il a obtenu d'y travailler à titre de palefrenier. Durant ce séjour formateur loin de la maison, il est saisi par les extraordinaires représentations de chevaux du peintre romantique Théodore Géricault (1791-1824) qu'il voit au Musée des beaux-arts de Rouen.

Bientôt, il se rend au Musée de l'Orangerie du Jardins des Tuileries à Paris, où il visite une exposition *Les Chefs-d'œuvre des collections privées françaises retrouvés en Allemagne par la Commission de récupération artistique et les Services Alliés*. Les tableaux qui l'intéressent le plus au sein de l'exposition sont ceux de Claude Monet (1840-1926), Berthe Morisot (1841-1895), Jean-Antoine



GAUCHE : Théodore Géricault, *Cheval arabe blanc-gris*, v.1812, huile sur toile, 60 x 73 cm, Musée des beaux-arts de Rouen. DROITE : Francisco José de Goya y Lucientes, *Le trois mai 1808 à Madrid ou « Les exécutions »*, 1814, huile sur toile, 268 x 347 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid.

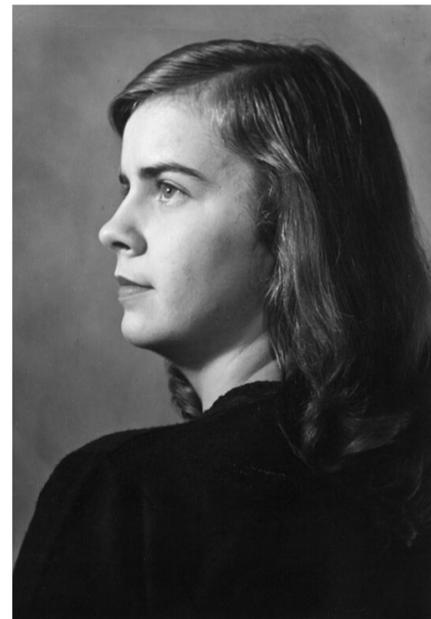
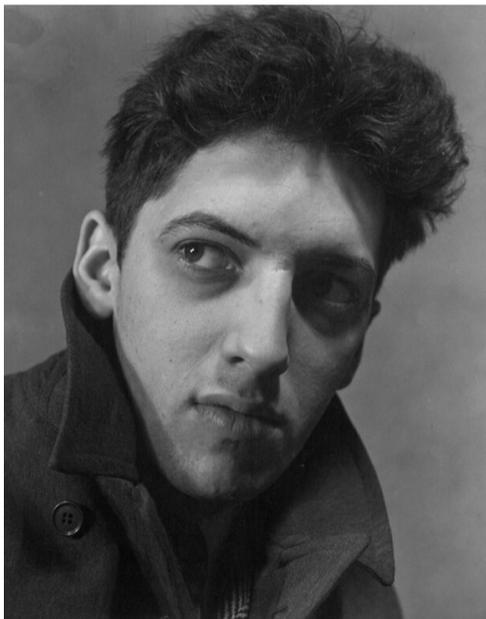


Watteau (1684-1721), Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) et Francisco Goya (1746-1828)¹⁶. Monet en particulier allait constituer une inspiration durable pour le jeune artiste.

Ce premier séjour en France est pour Riopelle une révélation : « J'ai décidé que c'était en Île-de-France, là où la lumière est la plus belle, que je vivrais¹⁷. » À la fin de septembre 1946, Riopelle retourne au Canada où il retrouve son amie Françoise Lespérance (née en 1927). Les amoureux font une escapade de quelques semaines à New York en octobre, en compagnie de l'ami de Riopelle, le dramaturge Claude Gauvreau (1925-1971). Là, Riopelle en profite pour visiter l'atelier de l'artiste britannique William Hayter (1901-1988), où il se familiarise avec les techniques de gravure avec d'autres importants artistes du temps¹⁸. Une fois de retour au Canada, le jeune couple se marie le 30 octobre 1946, à l'église de l'Immaculée-Conception de Montréal, contre la volonté de leurs parents qui les trouvent trop jeunes. Malgré tout, le père de Riopelle offre aux jeunes mariés, comme cadeau de noces, une maison qu'ils s'empressent de vendre, ce qui leur donne les moyens de vivre et de voyager à leur guise. Ils commencent par Paris, où ils sont fort probablement partis le 9 décembre 1946¹⁹.

Riopelle fait la connaissance du marchand d'art parisien Pierre Loeb (1897-1964), propriétaire de la Galerie Pierre, qui assure la promotion d'artistes surréalistes et cubistes d'envergure, notamment Pablo Picasso (1881-1973) et Joan Miró (1893-1983). C'est par son entremise que Riopelle rencontre l'écrivain français André Breton (1896-1966), père du mouvement surréaliste, qui l'invite à participer à la grande exposition surréaliste de juin 1947 et le charge de transmettre l'invitation à Borduas et ses amis. Riopelle raconte à Borduas son entretien avec Breton :

Nous [Breton et moi] discutâmes d'automatisme et de surréalisme en général. Bien que l'automatisme ne soit pas à son avis l'unique façon de pénétrer ce monde intérieur, sa réaction à la vue de nos œuvres prouve que, si chez les peintres surréalistes l'automatisme ne s'est manifesté que timidement, Breton n'y est pour rien. Ainsi, comme vous pouvez le constater, une invitation vous est transmise pour prendre part à une exposition internationale surréaliste. Cette invitation s'étend à Barbeau, Gauvreau, Mousseau et Fauteux²⁰.



GAUCHE : Perron, Maurice, *Jean-Paul Riopelle*, vers 1947. Épreuve à la gélatine argentique, 34,3 x 27,3 cm, Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, Fonds Maurice Perron (1999.142). © Avec l'aimable autorisation de Line-Sylvie Perron.
DROITE : Perron, Maurice, *Françoise Lespérance Riopelle*, vers 1947. Épreuve à la gélatine argentique, 34,3 x 23,8 cm. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, Fonds Maurice Perron (1999.145). © Avec l'aimable autorisation de Line-Sylvie Perron.

Comme l'attitude de Breton semble quelque peu méprisante, Borduas et les autres membres du groupe décident de remettre à une autre occasion leur collaboration officielle avec les surréalistes. Riopelle est d'ailleurs le seul Canadien à signer le manifeste *Rupture inaugurale* rédigé par Henri Pastoureau²¹, également signé par Breton, et à participer à la VI^e exposition internationale du surréalisme organisée par Breton et Marcel Duchamp (1887-1968), et qui s'est tenue à l'été 1947 à la Galerie Maeght à Paris. Riopelle y présente deux aquarelles, dont l'une intitulée *Eaux-mères*, 1947.



GAUCHE : Perron, Maurice, *Exposition Mousseau-Riopelle chez Muriel Guilbault*, 1947. Épreuve à la gélatine argentique, 25,5 x 25,5 cm. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, Fonds Maurice Perron (1999.230). © Avec l'aimable autorisation de Line-Sylvie Perron. DROITE : Jean Paul Riopelle, *Eaux-mères*, 1947, encre sur papier, 27,5 x 45,5 cm. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Collection privée.

REFUS GLOBAL ET LA PREMIÈRE EXPO PARISIENNE

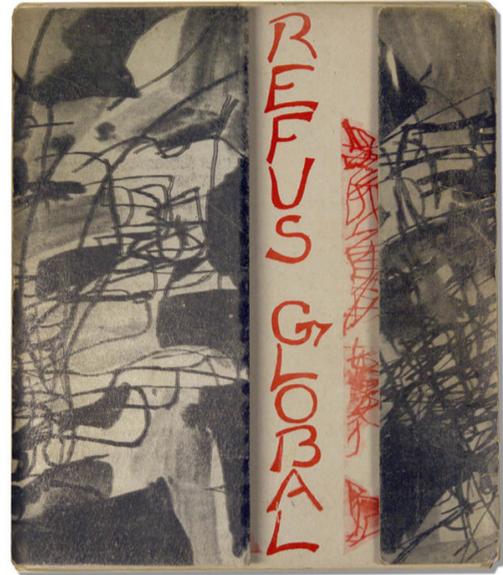
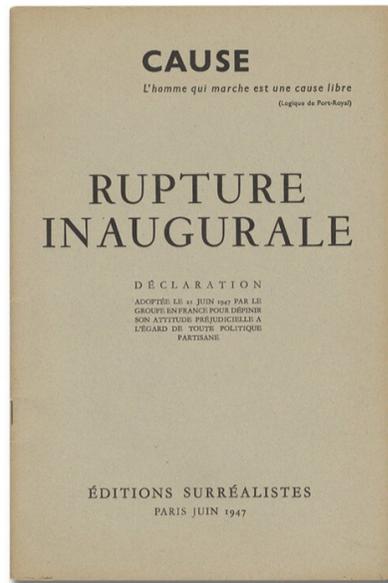
En 1947, les Riopelle rentrent à Montréal pour la naissance de leur première fille, Yseult. Bientôt, Riopelle contribue à une exposition conjointe avec Jean-Paul Mousseau, tenue dans l'appartement de Muriel Guilbault, rue Sherbrooke Ouest à Montréal, du 28 novembre au 15 décembre. Il décourage les Automatistes réunis de signer le manifeste français *Rupture inaugurale* et lance plutôt l'idée que le groupe devrait produire son propre manifeste contre l'esprit de clocher de la société québécoise sous Maurice Duplessis (1890-1959), un traditionaliste ultraconservateur qui a gagné plusieurs élections consécutives à titre de premier ministre de la province.

En février 1948, c'est donc à la suggestion de Riopelle que Borduas entreprend de rédiger l'essai principal de ce qui est devenu *Refus global*, manifeste anticlérical, contestataire et anarchiste dénonçant l'obscurantisme de la société québécoise du temps. On l'a complété avec d'autres textes (notamment de Pierre et Claude Gauvreau, de Françoise Sullivan et de Fernand Leduc). Riopelle a fourni l'aquarelle qui en orne la couverture. Des photos d'œuvres des membres du groupe prises par Maurice Perron ont été ajoutées pour compléter la publication. Le manifeste compte seize

signataires : Madeleine Arbour, Marcel Barbeau, Paul-Émile Borduas, Bruno Cormier, Claude et Pierre Gauvreau, Muriel Guilbault, Marcelle Ferron, Fernand Leduc, Jean-Paul Mousseau, Maurice Perron, Louise Renaud, Thérèse Renaud, Jean Paul et Françoise Riopelle et Françoise Sullivan.

L'idée première consistait à faire de *Refus global* une sorte de catalogue pour accompagner une exposition des œuvres du groupe, mais Riopelle s'y est opposé et a insisté pour faire du lancement du manifeste un événement à part entière. Borduas croit alors prudent de choisir le 9 août comme date de lancement, durant les vacances scolaires, de manière à le dissocier de son enseignement à l'École du meuble. Mais en vain : le manifeste cause tout un tollé et lui coûte son emploi²². *Refus global* se révélera pourtant comme un des facteurs déterminants qui allaient conduire à la transformation de la société québécoise dans la Révolution tranquille des années 1960.

Près de la fin de 1948, les Riopelle retournent à Paris. La première exposition solo parisienne du peintre, *Riopelle à La Dragonne*, allait bientôt avoir lieu. Elle prend place du 23 mars au 23 avril 1949, à la Galerie Nina Dausset²³, où Riopelle expose ses encres, aquarelles, et peintures à l'huile. Des œuvres comme *Cité sans parole - La ruche du bois*, 1948, sont composées de fonds très colorés, équilibrés par d'audacieuses giclées d'encre, ce qui est caractéristique de sa production du temps. André Breton, Élika Breton (1906-2000) et le poète Benjamin Péret (1899-1959), dadaïste et surréaliste, lui consacrent un texte à cette occasion : « Aparté » insiste sur le caractère « canadien » de Riopelle – son accent, les maisons « gris perle » de la Gaspésie, les « lacs sombres » au nord de Montréal, les « grands bois ». Breton qualifie Riopelle de « trappeur supérieur », une étiquette qui lui est longtemps restée attachée, à Paris :



GAUCHE : Page couverture du manifeste surréaliste *Rupture inaugurale* (1947). DROITE : Jean Paul Riopelle et Pierre Gauvreau, page couverture de *Refus global*, 1948, encre sur papier, 21,5 x 18,5 cm. Paul-Émile Borduas et autres signataires, *Refus global*, Saint-Hilaire, Éditions Mithra-Mythe, 1948. © Successions Jean Paul Riopelle et Pierre Gauvreau / SOCAN (2019).

Pour moi, c'est l'art d'un trappeur supérieur. Des pièges à la fois pour les bêtes des terriers et pour celles de la *nuagerie*, comme disait Germain Nouveau. Ce qui me concilie l'idée de piège, que j'aime modérément, c'est que ce sont aussi des pièges pour les pièges. Une fois ces pièges piégés, un haut degré de liberté est atteint²⁴.



Jean Paul Riopelle, *Cité sans parole - La ruche du bois*, 1948, aquarelle et encre sur papier, 24,6 x 34,4 cm. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Collection privée. Ce tableau a figuré dans l'exposition *Riopelle à La Dragonne* tenue à la Galerie Nina Dausset de Paris en 1949.

VÉHÉMENTES CONFRONTÉES ET L'INNOVATION DES MOSAÏQUES

En 1951, le peintre Georges Mathieu (1921-2012), chef de file du mouvement de l'abstraction lyrique français, organise une exposition à caractère international, *Véhérences confrontées*. Son but est de « confronter » les diverses tendances de l'art contemporain en France, en Allemagne, en Italie et en Amérique du Nord. L'exposition inclut des peintures de Jackson Pollock, Willem de Kooning (1904-1997), Giuseppe Capogrossi (1900-1972), Alfred Russell (1920-2007) et Riopelle. Comme Mathieu l'écrira plus tard, il a « fait faire la présentation de l'exposition sous la forme d'une grande affiche-manifeste, sur papier couché portant les textes en rouge au recto et les reproductions des œuvres et les graphiques en noir au verso²⁵ ».



GAUCHE : Jean Paul Riopelle dans son atelier de la rue Durantin, à Paris, en 1952. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Photographie de John Craven. DROITE : Jean Paul Riopelle, *Hommage à Robert le Diabolique*, 1953, huile sur toile, 200 x 282 cm. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Fondation Gandur pour l'Art, Genève.

Pour Riopelle, qui ressentait déjà un certain détachement à l'égard de Breton et du surréalisme, sa participation à *Véhémences confrontées* marque son évolution vers une production bientôt connue comme la période des « mosaïques ». Dans les années 1950, ces vastes peintures, telles que *La Roue (Cold Dog - Indian Summer)*, 1954-1955, ont fait connaître Riopelle et lui ont valu une renommée internationale pour son abandon du pinceau au profit du couteau à palette. Les tableaux, composés de couleur pure sortie du tube et appliquée à la spatule, présentent un côté aérien et donnent à penser aux tessères d'une mosaïque.

En 1952, l'ami de Riopelle, Henri Fara, lui prête son atelier, rue Durantin à Montmartre. « C'est la première fois que j'ai un atelier à moi », confesse Riopelle. Cet espace créatif lui permet d'exposer à la Galerie Pierre Loeb du 8 au 23 mai 1953. Pour Pierre Schneider, cette exposition décisive est le point de départ de la notoriété de Riopelle à Paris : « Inconnu en 1947, n'exposant que dans de petites galeries de la rive gauche, il n'acquiert quelque notoriété que vers 1953, alors qu'il expose chez Pierre Loeb²⁶ ».



Jean Paul Riopelle, *La roue (Cold Dog - Indian Summer)*, 1954-1955, huile sur toile, 250 x 331 cm. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Musée des beaux-arts de Montréal.

La renommée croissante de Riopelle incite Pierre Matisse, le plus jeune des enfants du peintre français Henri Matisse (1869-1954), à l'inclure dans une exposition collective organisée à sa galerie new-yorkaise et tenue du 26 octobre au 14 novembre 1953. L'événement présente des œuvres de peintres reconnus à l'international tels que Balthus (1908-2001), Georges Braque (1882-1863), Constantin Brancusi (1876-1957), Marc Chagall (1887-1985), André Derain (1880-1954), Jean Dubuffet (1901-1985), Alberto Giacometti (1901-1966), Joan Miró (1893-1983), Amadeo Modigliani (1884-1920) et Georges Rouault (1871-1958). Parmi les œuvres de Riopelle présentées dans l'exposition figure *Hommage à Robert le diabolique*, 1953, l'une de ses mosaïques les plus exemplaires. L'événement est un succès, si bien qu'à partir de 1954, Pierre Matisse présente régulièrement les œuvres de Riopelle à New York, dans le cadre d'expositions solos, ce qui est significatif considérant la rivalité forgée entre l'école de Paris et de New York (Riopelle était alors associé à la première), et qui commençait à prendre de l'ampleur. En outre, les deux hommes deviennent amis, partageant le même enthousiasme pour les voiliers et les voitures de collection.



GAUCHE : Sam Francis accompagné de Jean Paul Riopelle sur sa moto de marque Peugeot à Paris, en 1953. © 2019 Sam Francis Foundation, California / SOCAN, Montreal / Artists Rights Society. Photographie de Carol Haerer. DROITE : Pierre Matisse et Jean Paul Riopelle (avec sa fameuse Bugatti) sur la Côte d'Azur, v.1964, photographe inconnu. Archives Catalogue raisonné de Jean Paul Riopelle.

LES ANNÉES 1960 : LA RELATION AVEC MITCHELL ET MONET

Joan Mitchell (1925-1992), une jeune peintre originaire de Chicago, rencontre Riopelle à Paris à l'été 1955. Riopelle et Françoise Lespérance allaient se séparer quelques années plus tard, en 1958 (ils divorceront en 1959). Mitchell et Riopelle deviennent rapidement amoureux et commencent une relation qui a duré près de vingt-cinq ans. À cette période, Riopelle expose à deux reprises à la Pierre Matisse Gallery de New York, la première fois en mai 1955, la seconde, en décembre de la même année. Il se peut que Mitchell ait vu cette seconde exposition, car elle rentre en Amérique quelques semaines après ses premières rencontres avec Riopelle et travaille à son atelier de St. Mark's Place à New York. Les deux artistes entretiennent une correspondance quand ils sont séparés. Dans une lettre du 10 janvier 1956, Riopelle lui révèle qu'à court d'inspiration à l'huile, il peint à la gouache²⁷. C'est un moyen d'expression dans lequel il a d'ailleurs excellé, comme en témoigne *Eskimo Mask (Masque esquimau)*, 1955.

À compter de 1959, Mitchell vit en permanence à Paris, où elle habite avec Riopelle, rue Frémicourt, dans le quinzième arrondissement. À l'été 1960, lors d'un séjour à Long Island, près de New York, Riopelle renoue avec la pratique de la sculpture. L'artiste aime à répéter qu'il s'adonne à la sculpture « depuis toujours », comme en font foi trois petites figures de terre crue, datées de 1947-1948, photographiées dans la neige par Riopelle lui-même²⁸. À son retour en France, il partage un atelier à Meudon, au sud-ouest de Paris, avec Roseline Granet (née en 1936), une sculptrice française connue pour son *Hommage à*



Joan Mitchell et Jean Paul Riopelle dans leur atelier-appartement de la rue Frémicourt à Paris, en 1963. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Photographie de Heidi Meister.

Jean-Paul Sartre, 1987, une œuvre commandée par la ville de Paris. Tout au long de sa carrière, Riopelle réalise un grand nombre de sculptures auxquelles il affirme accorder « une énorme importance²⁹ ».

Du 26 juin au 23 août 1962, Riopelle participe à la XXXI^e Biennale de Venise où ses œuvres – des tableaux et des sculptures fraîchement coulées en bronze telle *La dent à l'opéra*, 1960 – occupent tout le Pavillon du Canada et lui valent le Prix de l'UNESCO, « une distinction qu'aucun autre artiste canadien n'a encore décrochée³⁰ ». À la même édition, Alberto Giacometti décroche le grand prix de sculpture et Alfred Manessier (1911-1993), celui de peinture.

Tant Riopelle que Mitchell admirent la peinture de Claude Monet, en particulier les grandes œuvres de son étang et des jardins de Giverny. Déjà en 1957, Riopelle avait été reconnu comme un héritier de l'artiste français par le magazine *Life*³¹. Ce qui fascine Riopelle et Mitchell tient dans le fait que les œuvres de Monet de cette période semblent abstraites, même si elles sont envisagées comme des représentations de fragments naturels. Sans compter que les œuvres ne semblent pas avoir de haut ou de bas et peuvent être exposées dans n'importe quel sens. L'eau, les plantes aquatiques et leurs reflets sont amalgamés en un tout cohérent et unifié³².



GAUCHE : Jean Paul Riopelle, *Sans titre*, 1969, pastel sur papier, 50 x 65,5 cm. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Galerie Simon Blais, Montréal. DROITE : Jean Paul Riopelle, *Par-delà*, 1961, huile sur toile, 89 x 116 cm. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Collection privée. Cette œuvre a été présentée à la XXXI^e Biennale de Venise.

L'intérêt mutuel de Riopelle et Mitchell pour Monet les amène à Vétheuil en 1967, un village bordant la Seine, à une soixantaine de kilomètres au nord-ouest de Paris, où Monet a vécu de 1878 à 1881. À Vétheuil, Mitchell acquiert *La Tour*, une vaste propriété avec jardin où le couple s'installe. Riopelle se rend presque chaque jour à Paris, notamment à Meudon, où il pratique toujours la sculpture. Il passe également du temps à l'Imprimerie Arte - Adrien Maeght, un atelier de gravure. Il prend alors l'habitude de conserver les tirages mal venus de ses estampes et de les découper par la suite pour en faire des collages parfois de dimensions impressionnantes comme *Verbe herbe* et *Épis sciés*, tous deux de 1967. Avec ces nouvelles œuvres, l'artiste « poursuit sa mutation vers une œuvre de plus en plus éclatée » tandis que ses grands collages sont salués comme certaines de ses œuvres les plus intéressantes de cette période³³.



GAUCHE : Jean Paul Riopelle, *Verbe herbe*, 1967, collage sur toile, 129,5 x 95,3 cm. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Collection privée. DROITE : Jean Paul Riopelle, *Épis sciés*, 1967, litho collage marouflé sur toile, 180 x 131,5 cm. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Galerie Maeght, Paris.

Cette décennie est couronnée par la première grande exposition de Riopelle au Québec, *Peintures et sculptures de Riopelle*, tenue à l'été 1967³⁴. L'exposition est organisée par Guy Viau (1920-1971), un associé des Automatistes qui est à l'époque directeur du Musée du Québec (aujourd'hui le Musée national des beaux-arts du Québec). On y voit des pièces telles que *Sans titre*, 1967, un assemblage que le peintre a offert au musée à l'occasion de cette rétrospective ambitieuse.

LES ANNÉES 1970 ET LE RETOUR AU PAYS

Dans les années 1970, les voyages de Riopelle au Canada sont de plus en plus longs et fréquents. En 1974, suivant la suggestion de son ami Champlain Charest, Riopelle établit son atelier à Sainte-Marguerite-du-Lac-Masson, dans les Laurentides, au Québec. Il est déjà familier avec le coin qu'il a visité pour des voyages de chasse et de pêche avec Charest. Riopelle conçoit l'espace de l'atelier suivant des plans qu'il a dessinés à l'École du meuble : le bâtiment, limité essentiellement à un large loft pouvant accueillir ses vastes toiles, lui permet de travailler dans l'isolement. En outre, ses voyages dans les terres sauvages du Québec, jusqu'en Abitibi et plus au nord encore, à la Baie James, influencent sa pratique. Riopelle trouve une grande inspiration dans son nouvel environnement : « Les jeux de ficelles, la chasse. La pêche [...] Fabriquer des mouches artificielles : là, c'est de l'art³⁵ .

En 1974, Riopelle achève un important projet de sculpture : *La Joute*. Il s'agit d'un ensemble monumental de trente figures d'abord exécutées en glaise, puis en plâtre en 1969-1970. La version en plâtre est exposée à la Fondation Maeght à Saint-Paul de Vence, dans le Sud de la France, en 1970-1971, et encore à Paris en 1972, dans le cadre de l'exposition *Ficelles et autres jeux* présentée au Centre Culturel Canadien et au Musée d'art moderne de la Ville de Paris. L'exposition, qui rassemble des œuvres telles que *Hibou-pelle*, *Poisson*, *Ours* et *Chien*, confirme le talent remarquable de Riopelle et l'étendue de son art. Comme l'a écrit le critique Michel Dupuy, l'artiste « laisse les pinces pour sculpter dans le plâtre, la terre, le bronze, des animaux pleins de puissance et d'humour³⁶ ». *La Joute* a été coulée dans le bronze en 1974 et installée près du Stade olympique de Montréal en 1976 pour les jeux olympiques d'été de la même année.



Jean Paul Riopelle, *La Joute*, 1969-1970 (fonte v.1974), bronze, 380 cm de hauteur, 1 240 cm de diamètre (dimensions approximatives). © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Place Riopelle, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal. En 2004, *La Joute* est relocalisée à la Place Jean-Paul-Riopelle, dans le Quartier international de Montréal. Tout près, on trouve une sculpture à l'effigie de Riopelle, datée de 2003 et réalisée par Roseline Granet, son ancienne partenaire d'atelier des années parisiennes.

Le hibou, un élément important de *La Joute*, devient bientôt un motif récurrent de l'œuvre de Riopelle. On compte plus de vingt peintures et presque autant de sculptures en bronze consacrées à cet oiseau nocturne, dans la seule année 1970. Ces œuvres font preuve d'une incroyable variété de représentations et marquent en même temps le retour de la figuration dans la production de Riopelle, une tendance qui s'affirme dès 1965. Certains ont considéré comme un affront cet abandon de l'abstraction pure par le peintre, cependant, lui-même n'a jamais envisagé abstraction et figuration comme des vases clos. Tel qu'il l'explique :

Mes tableaux considérés comme les plus abstraits auront été, pour moi, les plus figuratifs au sens propre du terme. À l'inverse, les oies, les hiboux, les orignaux... Ces peintures, dont on croit lire le sens, ne sont-elles pas davantage abstraites que le reste? Abstrait : "abstraction", "tirer de", "faire venir de" ... Ma démarche est inverse. Je ne tire pas de la nature, je vais vers la nature. [...] À vrai dire, l'abstraction n'existe pas en peinture. [...] L'abstraction est impossible; la figuration tout autant. Peindre le ciel? [...] On pourrait s'y risquer à condition, toutefois, de n'avoir jamais vu le ciel. En ce sens, je l'ai déjà dit, je suis moins impressionniste que dépressionniste. Je m'éloigne juste ce qu'il faut de la réalité : je ne m'en sépare pas totalement. Je prends ma distance par rapport au réel. Quelle distance? La bonne³⁷.



Jean Paul Riopelle, *Hibou-Jet Black*, 1970, huile sur toile, 72,4 x 59,7 cm. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Collection privée.

À partir de 1976, les grandes oies blanches s'ajoutent au bestiaire de Riopelle, comme en témoignent notamment *Les frères Lachance*, 1983. Il est fasciné par leur passage migratoire à plus de 75,000 au Cap Tourmente, en amont de Québec³⁸. L'expérience saisit Riopelle à un tel point qu'il y revient parfois dans ses travaux plus tardifs, notamment pour une suite de treize lithographies sur papier Japon produite en 1983.

LES ANNÉES 1980 ET LA RECONNAISSANCE

Avec les années 1980, l'heure est aux expositions rétrospectives canadiennes consacrées à l'art des Automatistes, parmi lesquelles on compte notamment *Riopelle : La Révolution automatiste*, organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal en 1980 et *L'Étoile noire*, une exposition itinérante organisée en 1981 en collaboration par la Art Gallery of Peterborough, le Musée des beaux-arts du Canada, le Musée d'art contemporain de Montréal et le Musée du Québec (aujourd'hui le Musée national des beaux-arts du Québec). À Toronto, la Galerie Dresdnere présente deux événements, *Les Automatistes d'hier à aujourd'hui = The Automatists Then and Now*, en 1986, et *Borduas and Other Rebels* (Borduas et autres rebelles) en 1988; tandis que la Drabinsky Art Gallery inaugure en 1990 *Les Automatistes : Montreal Painting of the 1940s and 1950s* (Les Automatistes : peintures montréalaises des années 1940-1950). Enfin, le Musée de Saint-Hilaire conçoit *Saint-Hilaire et les Automatistes* en 1997. Ces événements offrent une vitrine aux œuvres de Riopelle, lui qui est perçu comme un pilier de la révolte automatiste du Québec des années 1940.



Jean Paul Riopelle à l'occasion de l'exposition *Riopelle, peintures, estampes* tenue au Musée des beaux-arts et à l'Hôtel D'Escoville de Caen en 1984, photographie de P. Victor. Archives Catalogue raisonné de Jean Paul Riopelle.

À la même époque, Riopelle est honoré en France : en 1981, le Musée national d'art moderne de Paris organise une vaste rétrospective de son œuvre des années 1946 à 1977. L'exposition voyage ensuite au Musée du Québec (aujourd'hui le Musée national des beaux-arts du Québec), au Musée d'art contemporain de Montréal, au Musée d'art moderne de Mexico et enfin au Musée des beaux-arts de Caracas. C'est encore en 1981 que Riopelle reçoit le prix Paul-Émile Borduas - au Québec, le plus prestigieux destiné à un artiste - soulignant son apport majeur à la vie culturelle de la province³⁹.



GAUCHE : Jean Paul Riopelle, *Les oies bleues*, 1981, lithographie, 50,1 x 66 cm. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Collection privée. DROITE : Les grandes oies des neiges à la réserve nationale de faune du Cap-Tourmente, 2017, photographie de Pierre Rochette.

Peu après ces honneurs, Riopelle retourne à son premier atelier, déjà construit depuis 1974 selon ses plans, à Sainte-Marguerite-du-Lac-Masson dans les Laurentides. Bientôt, il voyage vers l'Île-aux-Oies et l'Isle-aux-Grues, deux îles reliées par un chemin de battures et faisant partie d'un archipel au cœur du fleuve Saint-Laurent, au nord-est de Québec. Riopelle fréquente cette région depuis 1974, alors qu'il est membre d'un club de chasse et en 1976, il produit une série de dessins documentant la région. Une pièce comme *Les oies bleues*,

1981, donne à penser aux panoramas auxquels Riopelle avait droit, lui qui, à partir de son retour au Canada en 1990, réside en alternance dans les Laurentides et à l'Île-aux-Grues. Amoureux du lieu, c'est sur la pointe de l'Île-aux-Oies balayée par le vent que le peintre installe son atelier, dans l'ancienne mairie, une ancienne ferme appelée Le Repaire. Il y a peint un grand nombre de ses œuvres des années 1990 et 1992.

L'HOMMAGE FINAL ET LES DERNIÈRES ANNÉES

Joan Mitchell meurt le 30 octobre 1992 à l'hôpital américain de Paris à Neuilly-sur-Seine. Même si le couple est séparé depuis 1979, Riopelle, de retour à l'Île-aux-Oies à l'automne de cette année, entreprend son grand triptyque *L'Hommage à Rosa Luxemburg*, 1992, en mémoire de leur vie commune. L'œuvre, composée de 30 peintures et longue de plus de 40 mètres, est exposée pour la première fois à Mont-Rolland, dans les Laurentides, en avril 1993.

Pendant cinq jours, près d'une centaine de visiteurs ont pu apprécier l'œuvre en primeur. À l'automne de la même année, l'œuvre est présentée dans une galerie montréalaise, Michel Tétrault Art International, sous le titre *Œuvres vives et L'Hommage à Rosa Luxemburg*. Ses trois sections sont présentées en U, si bien qu'on entrait littéralement dans l'œuvre pour la voir. Après un passage en 1995 au château de La Roche-Guyon, non loin de Paris, l'œuvre est présentée au Musée du Québec (aujourd'hui le Musée national des beaux-arts du Québec) au printemps 1996, sur une période de cinq semaines pendant lesquelles 33 000 visiteurs ont pu la contempler⁴⁰.

À la suite d'une entente avec Loto-Québec, l'œuvre est finalement acquise en 1996 à titre de don de Riopelle au Musée du Québec (aujourd'hui le Musée national des beaux-arts du Québec), en même temps que deux autres œuvres majeures de l'artiste, *Pangnirtung*, 1977, et *La victoire et le sphinx*, 1963. *L'Hommage*, destiné au Casino de Hull (aujourd'hui le Casino du Lac-Leamy) pour vingt ans, n'y passe que trois ans avant d'être rapatriée au musée en mai 2000, pour en assurer la conservation. Grâce aux bons soins de John R. Porter, alors directeur du musée, l'œuvre est récupérée et exposée de deux façons : ses trois sections sont d'abord déclinées en forme de Z, puis réorganisées comme on peut encore les voir aujourd'hui, au sein d'un long corridor du nouveau pavillon Pierre Lassonde du MNBAQ⁴¹.

Les dernières œuvres de Riopelle, notamment, *L'isle heureuse*, 1992, une lumineuse peinture sur bois de grand format, respirent le calme des vieux jours d'un peintre du monde qui a choisi la quiétude de la nature comme ultime panorama. Reconnu comme grand officier de l'Ordre national du Québec en 1994, Riopelle est estimé, tant chez lui qu'à l'étranger, comme l'un des plus grands artistes de sa génération. Il meurt à sa résidence de l'Île-aux-Grues le



Jean Paul Riopelle, *L'Hommage à Rosa Luxemburg*, 1992, acrylique et peinture en aérosol sur toile, 155 x 1 424 cm (1^{er} élément); 155 x 1 247 cm (2^e élément); 155 x 1 368 cm (3^e élément). © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Installé dans le pavillon Pierre Lassonde du Musée national des beaux-arts du Québec, Québec, v.2016, photographie d'Idra Labrie.



JEAN PAUL RIOPELLE

Sa vie et son œuvre de François-Marc Gagnon

12 mars 2002. Le 18 mars, le gouvernement du Québec, sous Bernard Landry, tient en son honneur des funérailles nationales.



Jean Paul Riopelle à Paris en 1985, photographie de Michel Nguyen. © Michel Nguyen.

ŒUVRES PHARES

Cette sélection de douze œuvres phares couvre l'ensemble de la production de Riopelle. Sur une période de cinquante ans, des premières œuvres figuratives des années 1940, jusqu'à l'ambitieux dernier projet, *L'Hommage à Rosa Luxemburg*, 1992, Riopelle n'a cessé de repousser les limites de son art. L'histoire derrière ces œuvres — parfois aussi essentielle que la définition de leur style — met en relief la polyvalence de l'artiste, le foisonnement de sa pratique et son incroyable évolution. L'attention portée à ces œuvres, des temps forts de sa carrière, permet de constater l'engagement de Riopelle envers son art et envers un processus d'exploration technique exigeant, qu'il a perfectionné dans divers moyens d'expression, sa vie durant.

SANS TITRE (SCÈNE PASTORALE), V.1940



Jean Paul Riopelle, *Sans titre (Scène pastorale)*, v.1940

Huile sur carton, 23,3 x 30,6 cm

© Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019)

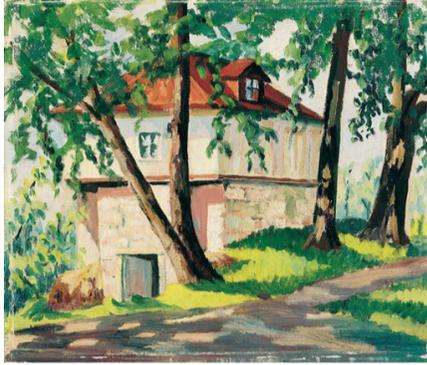
Musée des beaux-arts de Montréal

Cette œuvre de jeunesse de Jean Paul Riopelle, figurant une scène campagnarde, n'a rien des peintures pour lesquelles il deviendra célèbre, mais s'apparente beaucoup à l'art de son professeur, Henri Bisson (1900-1973). Il n'en demeure pas moins que *Sans titre (Scène pastorale)* est importante parce qu'elle révèle comment Riopelle a commencé à peindre. Les traces d'une mise au carreau sont visibles en bas à gauche de la composition, première étape entreprise par l'artiste dans la création de l'œuvre : le dessin d'une grille de traits verticaux et horizontaux sillonnant la surface cartonnée. La technique en est une que le jeune Riopelle - il est adolescent lorsqu'il peint cette œuvre - a apprise chez Bisson.

Bisson enseigne à ses élèves à copier des reproductions d'œuvres largement diffusées, des illustrations, parfois même ses propres œuvres, comme en témoigne *Sans titre (Scène pastorale)*, v.1940. En outre, le Musée des beaux-arts de Montréal a récemment fait l'acquisition de petits tableaux peints par Riopelle dans le goût de Bisson, comme *Sans titre (Paysage d'hiver)*, v.1941.

Lorsqu'on le questionne sur ces premières œuvres en 1963, il affirme leur trouver peu de mérite artistique et ajoute : « J'ai fait de la peinture super-académique! On copiait dans des catalogues. Aux impressionnistes, on passait vite. Je trouvais ça affreux¹ ! ».

Environ trois ans après *Sans titre (Scène pastorale)*, Riopelle crée *Mont-Royal*, v.1943, une vue d'une maison d'un quartier avoisinant de Montréal. Bisson favorise l'apprentissage par la copie : un « substitut » à la nature, une reproduction du sujet jugée fidèle, pouvait tout aussi bien faire l'affaire dans la conception d'une œuvre. Toutefois, tel que Riopelle l'affirme à un journaliste de Toronto en 1964, « quand nous travaillions à partir de reproductions, s'il nous arrivait de tomber sur un tableau impressionniste reproduit dans un livre, mon professeur murmurait « c'est mauvais », et nous passions à autre chose² ».



GAUCHE : Jean Paul Riopelle, *Mont-Royal*, v.1943, huile sur toile marouflée sur carton, 30,4 x 35,7 cm. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Musée des beaux-arts de Montréal. DROITE : Jean Paul Riopelle, *Sans titre (Paysage d'hiver)*, v.1941, huile sur toile cartonnée, 45,5 x 60,8 cm. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Musée des beaux-arts de Montréal.



Pourquoi Bisson a-t-il trouvé les impressionnistes si « mauvais »? Précisément parce qu'ils ne s'en sont pas tenus à la seule nature, ils ont interprété leur motif, chacun à leur manière, et n'ont pas peint strictement ce qu'ils voyaient, mais ce qu'ils sentaient. Leurs œuvres, invariablement subjectives, laissent voir la personnalité de chacun. Il est impossible de confondre un Pierre-Auguste Renoir (1841-1919) avec un Paul Cézanne (1839-1906), même quand ils peignaient exactement le même motif, au même endroit et en même temps.

En définitive, Riopelle ne s'en est pas tenu aux techniques apprises chez Bisson, pas plus qu'il n'a eu à cœur de reproduire le style réaliste et très académique de son maître, comme il le fait dans *Sans titre (Scène pastorale)*. Il est surtout connu comme un peintre tantôt abstrait, tantôt figuratif, mais toujours inventif et détaché de ses modèles.

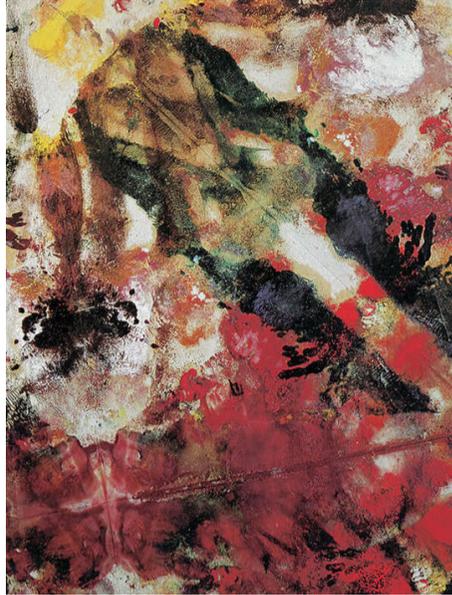
DÉCALCOMANIE NO 1, 1946



Jean Paul Riopelle, *Décalcomanie n° 1*, 1946
Décalcomanie, huile sur papier, 21,5 x 28 cm
© Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019)
Musée des beaux-arts de Montréal

Dans *Décalcomanie n° 1* Jean Paul Riopelle a plié une feuille à l'oblique ici et là pour obtenir des figures vaguement symétriques; il est ensuite intervenu au pinceau dans la composition, de manière très énergique. Le titre, *Décalcomanie*, renvoie à un procédé employé par les artistes pour se soustraire à la création d'une œuvre au profit du hasard, ce qui fascinait Riopelle. Son processus créatif a été nourri par cette technique en ce que le résultat final peut être complètement fortuit et repose sur le fait de « ne pas voir¹ ». En ce sens, *Décalcomanie n° 1* est un exemple de l'automatisme pratiqué par Riopelle à la fin des années 1940.

Le procédé de décalcomanie, inventé en 1750 par Simon François Ravenet (1706-1774), consiste à maculer une feuille de taches d'encre pour ensuite la presser sur une autre surface propre - bois, métal, verre et plus encore. Le but est de créer une composition à partir des formes aléatoires révélées par cette méthode, comme la roue de bicyclette et le lion qui ont surgi dans *The Lion-Bicycle* (*Lion-bicyclette*), 1935, d'Oscar Domínguez (1906-1957), un autre surréaliste qui a embrassé avec enthousiasme toutes occasions d'intégrer l'élément de hasard dans l'art.



GAUCHE : Jean Paul Riopelle, *Gitan*, 1946, décalcomanie, huile sur papier, 28 x 21,5 cm. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Collection privée. DROITE : Jean Paul Riopelle, *Versombreuse*, 1946, décalcomanie, huile sur papier, 28 x 22 cm. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Collection privée.

Dans une autre œuvre fondée sur la décalcomanie, titrée *Gitan*, 1946, Riopelle a eu recours à au moins trois pliages à l'oblique. Il n'obtient d'ailleurs pas toujours, de part et d'autre de ces axes, des figures parfaitement symétriques. La tentation d'intervenir après coup sur le résultat était sans doute trop forte pour ne pas y succomber et on remarque que certaines taches ont été ajoutées après le processus initial de décalcomanie, se jouant du hasard pourtant si critique à la compréhension du procédé. Une telle intervention n'est toutefois pas inusitée, les peintres retouchant volontiers les formes d'abord produites sous l'effet du hasard, et les interprétant ensuite à leur guise.

Bien que rarement à notre connaissance, il est tout de même arrivé à Riopelle de plier une feuille par le milieu pour obtenir un effet parfaitement symétrique. Ainsi *Versombreuse*, 1946, jouant comme la tache d'un test de Rorschach, fait apparaître une figure qui, dans ce cas, ressemble à un visage. Si les formes dominantes révèlent une symétrie indéniable, les taches de couleurs, dont la fluidité les apparente parfois à des gouttes d'aquarelle, confèrent un certain effet aléatoire à l'ensemble. La composition repose alors sur les irrégularités des formes et la densité des teintes obtenues sous l'effet du hasard.

SANS TITRE (PROMENADE), 1949

Jean Paul Riopelle, *Sans titre (Promenade)*, 1949
Huile sur toile, 81,1 x 100,1 cm
© Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019)
Musée d'art contemporain de Montréal

La période 1949-1950 peut être considérée comme celle où Riopelle abandonne le pinceau pour la spatule et où il commence la création de ce qui allait devenir ses œuvres les plus emblématiques. Il appelait son outil préféré « couteau » (le terme est probablement inspiré de l'anglais *palette knife*). Toutefois, dans *Sans titre (Promenade)*, il se peut que certaines touches aient été faites avec un large pinceau dans une composition dont les éléments picturaux ont été comparés aux tessères d'une mosaïque ancienne¹. Cette comparaison n'est pas complètement satisfaisante, car la mosaïque, qu'elle soit figurative ou décorative, suit une idée préconçue généralement exprimée par un dessin préalable. Influencé par l'automatisme et l'avant-garde française, Riopelle procède au contraire directement sur sa toile, sans idées préétablies, dessin, ou étude. L'œuvre se construit pour ainsi dire sous ses yeux, sans programme prévu d'avance. Il s'agit là du principe phare de ce style : procéder sans savoir et aboutir à des résultats inédits.

Une autre particularité doit nous retenir dans *Sans titre (Promenade)* : l'abondance des filaments blancs ou noirs qui viennent strier la surface de l'œuvre. Comme dans ses aquarelles de la même période, telle que *Sans titre (Composition, 1947)*, 1947, Riopelle distribue des taches de couleurs après quoi il trace un réseau de lignes d'un bout à l'autre du canevas. Cet effet est obtenu par le maniement d'un bâton trempé dans la peinture. Toutefois, si *Sans titre (Promenade)* semble similaire aux fameuses peintures de dégoulinures (*dripping*) du peintre américain Jackson Pollock (1912-1956), il ne faut pas perdre de vue que la toile sur laquelle travaille Riopelle est posée à la verticale sur un chevalet alors que les toiles de Pollock sont posées à plat, sur le sol. En dépit de la parenté de cette œuvre avec celles du maître de l'expressionnisme abstrait américain, les lignes de Riopelle ne sont pas des dégoulinures. Elles sont plutôt les traces libres de l'automatisme, investies dans le moment, tout en s'inscrivant dans la tradition millénaire de la peinture de chevalet.

Beaucoup d'œuvres de Riopelle de 1949 et du début des années 1950 présentent des lignes dont la fonction semble être celle d'orienter le regard. Dans *Sans titre (Promenade)* l'œil glisse sur la surface surtout vers la droite, mais aussi, à moindre titre, vers la gauche, où les lignes forment une sorte de V irrégulier au milieu de la toile. En dirigeant le regard, ces lignes introduisent donc une sorte de mouvement dans l'œuvre, le mouvement même de sa lecture. Peut-être que le titre de l'œuvre suggère la « promenade » que l'œil est invité à faire, ou encore celle de l'artiste qui, dans sa création, voyage à travers et dans le tableau.



Jean Paul Riopelle, *Sans titre (Composition, 1947)*, 1947, plume et encre noire avec lavis d'encre de couleur sur papier vélin, 22,8 x 30,5 cm. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

SANS TITRE, 1949-1950



Jean Paul Riopelle, *Sans titre*, 1949-1950
Huile sur toile, 35 x 27 cm
© Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019)
Collection privée

Pendant plusieurs années, *Sans titre*, le tableau que Jean Paul Riopelle présente à l'exposition parisienne légendaire de 1951, *Véhémences confrontées*, n'a longtemps été connu que par une mauvaise photo. Depuis, l'original a été retrouvé et inclus dans le *Catalogue raisonné* du peintre¹. En conséquence, nous savons désormais que cette œuvre n'a pas été peinte à la spatule, contrairement à ce qui avait d'abord été supposé. Il semble plutôt que le tableau ait été composé avec de la peinture sortie directement du tube que Riopelle a laissé couler librement sur la toile. Les sillons plus ou moins larges semblent avoir été créés par les règles de la gravité, glissant librement sur la surface et les harmonies sont créées par la rencontre de couleurs avoisinantes. Riopelle fait quelques autres tableaux avec cette même technique par laquelle la matière picturale est fluide et apposée de manière aléatoire, mais ils ne sont pas légion, et sont d'importants liens entre ses abstractions libres et la période des mosaïques pour laquelle il sera globalement reconnu. Peu après cette peinture, Riopelle allait s'en tenir à la spatule pour étaler ou sculpter sa couleur.

Organisée par le chef de file du mouvement d'abstraction lyrique, Georges Mathieu (1921-2012), l'exposition *Véhémences confrontées* s'est tenue à La Dragonne, aussi connue sous le nom Galerie Nina Dausset, où a eu lieu la première exposition solo de Riopelle à Paris, en 1949. *Véhémences confrontées* est la première exposition réunissant des artistes de l'avant-garde de l'Amérique du Nord, de l'Italie et de la France. Bien que l'événement soit envisagé comme une occasion de voir les œuvres d'artistes qui semblent aux antipodes, dans les faits, il n'y avait que franche camaraderie entre les participants qui y voyaient plutôt une rare occasion d'exposer ensemble. De plus, pour Riopelle, sa participation à l'exposition et le dévoilement de *Sans titre* ont rehaussé sa réputation tant en Europe qu'aux États-Unis. Considérée comme un exemple de style abstrait audacieux, fermement engagée dans la nouvelle peinture, cette œuvre présente Riopelle comme un jeune peintre à considérer au sein des plus grands artistes de la période.



GAUCHE : Jackson Pollock, *Number 8 (Numéro 8)*, 1950, émail et peinture aluminium sur toile montée sur panneau de fibre, 142,5 x 99 cm, collection de David Geffen. © Pollock-Krasner Foundation / SOCAN (2019). DROITE : Représentation de *Sans titre*, 1949-1950, de Jean Paul Riopelle sur l'affiche-catalogue de l'exposition *Véhémences confrontées* tenue à la Galerie Nina Dausset en 1951. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Photographe inconnu. Archives Catalogue raisonné de Jean Paul Riopelle.

Georges Mathieu est le fondateur de la revue bilingue *United States Lines: Paris Review*, publiée par Marcel Coudeyre en France et distribuée gratuitement sur les navires de croisière traversant régulièrement l'Atlantique entre les ports de New York et d'Europe. Dans un compte rendu de



l'exposition, il est rapporté que « il [Mathieu] poursuit son rôle d'agent culturel » et *Véhémences confrontées* est aujourd'hui estimée comme l'une de ses plus importantes réalisations².

En dépit de l'importance historique de cette peinture et de l'exposition qui l'a diffusée, il n'est pas facile de reconstituer précisément le contenu de l'exposition. Par exemple, on sait que Jackson Pollock (1912-1956) y présente un magnifique tableau de 1950, *Number 8 (Numéro 8)*, qui semble faire la synthèse de tout son développement précédent, tout comme Willem de Kooning (1904-1997). Les deux tableaux proviennent de la collection d'Alfonso Ossorio, voisin de Pollock à East Hampton. Par contre, à l'exception de quelques rumeurs, peu d'information est disponible et aujourd'hui, il ne nous reste que des traces de l'influence de cette exposition.

LA NUIT BLEUE, 1953



Jean Paul Riopelle, *Blue Night (La nuit bleue)*, 1953
Huile sur toile, 114 x 194,9 cm
© Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019)
Solomon R. Guggenheim Museum, New York

Blue Night (La nuit bleue) de Jean Paul Riopelle est une composition ambitieuse. Une surface multicouche est sillonnée de couleurs suivant une trame complexe, tout à la fois contenue et explosive, régulée au rythme des coups de spatule. L'image elle-même semble fracturée, comme si la fenêtre sur le monde qu'elle aspire à être avait été éclatée par l'artiste pour révéler l'abstraction qui se cache derrière.

L'œuvre est présentée pour la première fois à la fameuse exposition *Younger European Painters: A Selection* (Jeunes peintres européens : une sélection) tenue au Solomon R. Guggenheim Museum du 2 décembre 1953 au 21 février 1954. L'édifice iconique conçu par Frank Lloyd Wright n'avait pas encore été construit si bien que l'exposition est présentée au 24, 54^e rue Est à Manhattan¹. L'exposition est conçue par le directeur du musée, James Johnson Sweeney (1900-1986), qui ambitionne de confronter les avant-gardes de part et d'autre de l'Atlantique. En même temps, il souhaite célébrer les artistes de l'École de Paris après l'accueil chaleureux des Américains à Paris en 1951, dans le cadre d'un événement comme *Véhémences confrontées*². Dans les journaux couvrant l'exposition, Riopelle est décrit comme un peintre parisien d'origine canadienne.



Georges Mathieu, *Fourth Avenue (Quatrième avenue)*, 1957, huile sur toile, 152,4 x 152,4 cm. © Succession Georges Mathieu / SOCAN (2019).



JEAN PAUL RIOPELLE

Sa vie et son œuvre de François-Marc Gagnon

La réaction de la critique américaine aux œuvres de l'exposition a été plutôt positive, mais les « Younger Europeans » ont inévitablement été comparés aux expressionnistes abstraits américains. Riopelle, en particulier, a été associé à Jackson Pollock (1912-1956), nul doute que les lignes blanches qui sillonnent ses tableaux, comme celles de *La nuit bleue*, en sont la cause. Robert Goldwater, historien de l'art américain et époux de l'artiste Louise Bourgeois (1911-2010), emballé par l'exposition, a déclaré le choix de Sweeney fort représentatif des nouveaux développements artistiques du temps. « L'abstraction domine, » ajoute-il, « comme il se doit, mais se présente dans une étonnante variété de styles. » Goldwater est particulièrement intéressé par l'œuvre de Georges Mathieu (1921-2012), qu'il lie à Riopelle, en ce que tous deux partagent ce qu'il appelle des « tendances expressionnistes³ ».

Si l'exposition annonce la rivalité qui s'est creusée entre les Écoles de Paris et de New York, renforcées dans les années 1950 sous l'influence du critique formaliste Clement Greenberg (1909-1994), elle n'en est pas moins marquée par une grande connivence entre les praticiens de l'abstraction, des deux côtés de l'océan⁴. C'est aussi, pour Riopelle, une consécration : *La Presse* montréalaise du 5 décembre 1953 annonce d'ailleurs que *La nuit bleue* a été acquise par le Guggenheim pour sa collection permanente⁵.

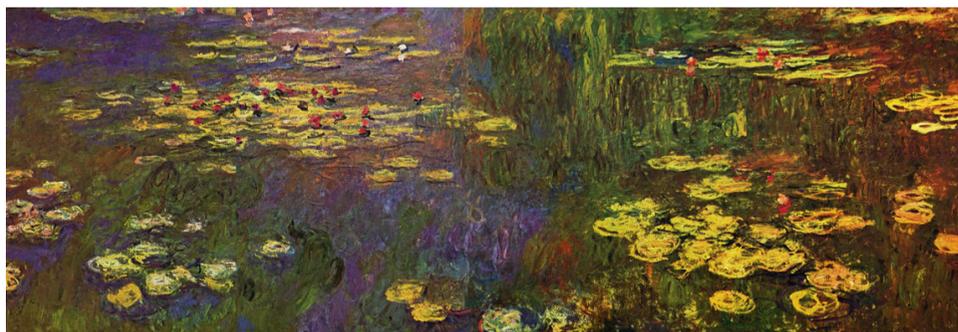
PAVANE (HOMMAGE AUX NYMPHÉAS), 1954



Jean Paul Riopelle, *Pavane (Hommage aux Nymphéas)*, 1954
Huile sur toile, 300 x 550,2 cm (triptyque)
© Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019)
Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

Le grand triptyque *Pavane* est l'un des plus célèbres tableaux de Jean Paul Riopelle, non seulement parce que il a beaucoup été exposé (à Paris en 1955, 1960, 1968 et 1981; à la XXXI^e Biennale de Venise en 1962; dans plusieurs musées canadiens en 1963, 1991 et 2002; à Tel-Aviv en 1970), mais aussi parce qu'il a été beaucoup commenté par la critique. L'œuvre est titrée *Pavane* en référence à une danse lente qu'on pratiquait à la cour espagnole, en costumes d'apparat, à partir du seizième siècle¹. L'œuvre, composée de trois panneaux, présente une texture signifiante, évoquant une douce rythmique qui semble diriger le jaillissement de la couleur.

Comme pour *Sans titre*, 1949-1950, Riopelle a créé l'œuvre en pressant l'huile directement du tube sur la surface de la toile. De toute évidence, il a appliqué le pigment avec spontanéité, guidant le mouvement de la pâte à la spatule pour sculpter des empâtements profonds et imparfaits dans le style automatiste. Aujourd'hui, *Pavane* trône fièrement dans la collection du Musée des beaux-arts du Canada.



Claude Monet, *Nymphéas*, 1920-1926, huile sur toile, 219 x 602 cm, Musée de l'Orangerie, Paris.

Cette peinture fait référence aux derniers grands tableaux de Claude Monet (1840-1926), tels que *Nymphéas*, 1920-1926, du Musée de l'Orangerie à Paris. Le sous-titre *Hommage aux Nymphéas* et la référence explicite à Monet ont d'abord été donnés par un proche ami de Riopelle, le critique Patrick Waldberg². La rythmique des coups de spatule et des amalgames de couleurs chatoyantes de Riopelle confèrent à l'œuvre un caractère très organique, comme si elle palpait d'une manière semblable aux *Nymphéas*. Ces vastes compositions figurent, sans chercher le mimétisme, les matières naturelles vivantes et changeantes, l'eau, les plantes et fleurs, la lumière fugace.

Pavane ne semble pas donner prise au souhait du critique français Georges Duthuit (1891-1973) de voir Riopelle ménager, dans ses œuvres, des « vides, [des] espaces où pourra, où devra se mouvoir la pensée ». Le peintre a plutôt créé une scène dans laquelle le mouvement l'emporte sur toute autre chose, de haut en bas et de bas en haut. La problématique de plein et de vide envisagée par Duthuit échappe à Riopelle. Même les coups de spatule en blanc - visibles dans le bas des sections de gauche et de droite; et en haut dans la section du milieu - ne créent pas de vides. Ils s'ajoutent simplement à la composition, sur le même plan que les coups de spatules colorés avec lesquels ils s'harmonisent.

SANS TITRE, 1964

Jean Paul Riopelle, *Sans titre*, 1964

Huile sur toile, 276,4 x 214,5 cm (section 1); 275,5 x 214,7 cm (section 2); 275,5 x 214,5 cm (section 3)

© Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019)

Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D.C.

Jean Paul Riopelle a produit de vastes compositions tripartites, tout comme sa compagne Joan Mitchell (1925-1992), la peintre américaine avec qui il a passé près de 25 ans. On a d'ailleurs souvent rapproché leurs tableaux, comme c'est le cas de *Sans titre* de Riopelle et de *Giolata* de Mitchell, tous deux datés de 1964. Selon le spécialiste de Riopelle, Michel Martin, chacune de ces œuvres tend à représenter un paysage marin¹. Non seulement sont-elles exactement contemporaines, mais ces œuvres sont de surcroît conservées au même endroit, dans la collection du Hirshhorn Museum and Sculpture Garden de Washington, D.C.

Dans *Sans titre*, les sections un et trois se répondent, à la fois par la couleur (rouge, bleu, gris, brun) et par l'utilisation de la spatule : celle-ci se fait large dans les parties colorées et plus étroite dans les gris. Au centre, la section deux fait contraste par son uniformité de couleur et d'accents. En revanche, *Giolata* est un triptyque qui semble plus unifié en matière de formes et de couleur, concentré sur les gris, les noirs et les blancs, avec quelques accents beiges ou roses, ici et là. Dans l'œuvre de



Joan Mitchell, *Giolata*, 1964, huile sur toile, 258,4 x 481,6 cm, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D.C.



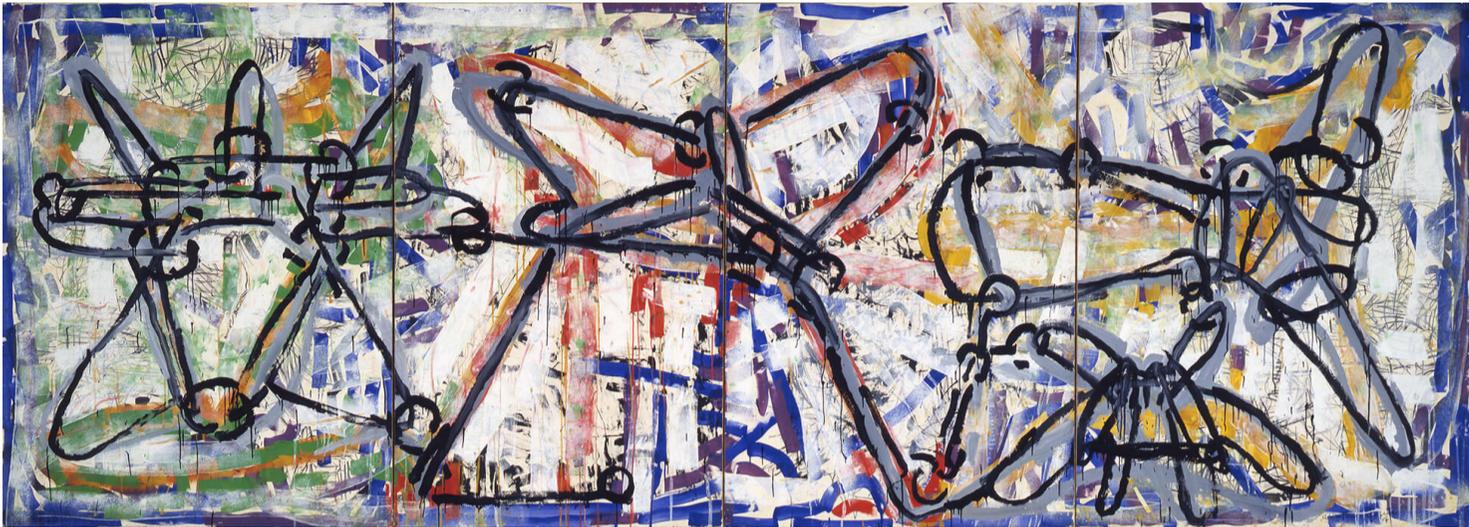
JEAN PAUL RIOPELLE

Sa vie et son œuvre de François-Marc Gagnon

Mitchell, on passe presque insensiblement d'une section à l'autre, ce qu'on ne peut faire chez Riopelle. Son œuvre présente plutôt des zones foncées de rupture, ce qui génère un effet de monumentalité particulier. Les formes majestueuses du triptyque de Riopelle semblent difficiles à contenir dans les limites du cadre, à la fois sur les côtés (sections un et trois) et sur le haut des trois sections. Le tableau de Mitchell respecte les limites de la surface peinte, les formes étant presque centrales dans les trois sections de *Giolata*. En conséquence, la composition de Riopelle est donc plus près du all-over reconnu aux expressionnistes abstraits américains : les éléments picturaux, répartis de manière plus ou moins uniforme sur la surface, semblent jaillir au-delà des limites de l'œuvre.

L'un des grands problèmes soulevés par l'expressionisme abstrait américain, quand il a voulu se démarquer de l'art européen, touche à la question de la dimension des tableaux. En Europe, les peintres ont pratiqué la murale - soit des tableaux de très grandes dimensions - pour véhiculer des messages sociaux ou politiques, comme Théodore Géricault (1791-1824) par exemple, avec *Le Radeau de la Méduse*, 1818-1819, faisant près de cinq mètres sur sept, ou Eugène Delacroix (1798-1863), avec *La Liberté guidant le peuple*, 1830, de deux mètres et demi sur trois. Quant aux Américains, aux dires du critique formaliste Clement Greenberg (1909-1994), ils ont adopté un format intermédiaire entre la murale et le tableau de chevalet et ont ainsi détaché leur peinture de tout message politique et de toute propension au réalisme. Avec *Sans titre*, 1964, Riopelle ne semble pas se soucier de ce débat. Le peintre ne fait pas de concession entre le format de chevalet et la grande machine puisque son œuvre est monumentale, sectionnée en trois panneaux presque identiques de près de trois mètres sur deux.

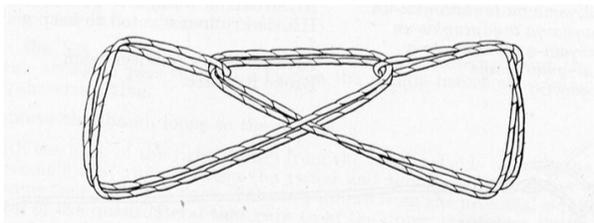
AVATAC, 1971



Jean Paul Riopelle, *Avatac*, 1971
Acrylique sur lithographie marouflée sur toile, 160 x 448 cm (quadripartite)
Galerie Maeght, Paris

Avatac est une vaste composition en quatre parties inspirée des jeux de ficelle inuits. À partir de la fin des années 1960 jusqu'au début des années 1970, Jean Paul Riopelle en est fasciné; il considère que les Inuits sont parvenus à créer un langage visuel transitoire qui est, selon l'historien de l'art Ray Ellenwood, « figuratif mais non purement représentationnel¹ ». Les formes non-objectives qui habitent la peinture de Riopelle résument la compréhension qu'il a de l'essence de ces jeux.

Appelés *ajaraaq* en Inuktitut, les jeux de ficelle consistent à faire seul, ou avec un partenaire, des configurations diverses avec une ficelle qu'on se passe entre les doigts. Bientôt, un attelage à chiens qui courent, une tente, un séchoir à vêtements, une pelle à neige, des lunettes et un lièvre qui échappe au chasseur prennent vie. Se mesurant à cette forme de jeux inuite, Riopelle présente dans *Avatac* des traits noirs et souples, presque vivants, s'agitant en surface d'une composition multicouches, et dont la trame semble faire écho aux formes dominantes des jeux de ficelle.



GAUCHE : Figure dite du « petit doigt » ou de « l'anus » dans l'Arctique occidentale et appelée « bouche » dans l'Arctique orientale. Image tirée de *Eskimo String Figures. Report of the Canadian Arctic Expedition 1913-1918, part B: Eskimo String Figures par Diamond Jenness, Ottawa, F. A. Acland, 1924, p. 26*. DROITE : L'*avataq* est un flotteur en peau de phoque gonflé d'air et relié à un harpon par une longue ligne en cuir. Il permet au chasseur de repêcher sa proie avant qu'elle ne coule. Ce modèle a été réalisé par le peuple Nunavimut (ou Inuits du Nunavik), v.1900-1909, 1,3 x 30,5 cm, Musée M^cCord, Montréal.

L'*avatac* évoqué par le titre de l'œuvre est un flotteur servant à la chasse traditionnelle et fait d'une seule peau de phoque. Il est fermé par des bouchons de bois aux extrémités et il est relié au harpon et à la pointe du harpon par une corde faite également en peau de phoque. Un *avatac* permet de maintenir à flot la prise du chasseur ou sert de balise pour localiser sous l'eau un mammifère marin qui a été harponné. Dans la composition de Riopelle



JEAN PAUL RIOPELLE

Sa vie et son œuvre de François-Marc Gagnon

toutefois, les motifs énergiques semblent détachés de la signification étoffée du motif et de son appellation dans la tradition inuite; il en résulte ce que Michel Martin interprète comme un « large plan paysagiste », animé de formes ludiques, pour lequel l'artiste invite le spectateur à « décoder le signe² ». Riopelle a consacré toute une série de peintures, puis une exposition à ce style : *Ficelles et autres jeux* a été présentée au Centre culturel canadien à Paris et au Musée d'art moderne de la Ville de Paris, en 1972.

Ce qui a pu retenir l'attention de Riopelle envers ces jeux est le passage d'une simple configuration de lignes à une interprétation figurative de la part des joueurs. Après quelques manipulations, un bout de ficelle entre les doigts aboutit à une forme ouverte à l'interprétation. La conception que Riopelle se fait de sa démarche artistique, qu'on a jugé à tort selon lui comme abstraite, suppose une direction analogue aux jeux de ficelle : de l'abstrait vers la nature. Il ne s'agit donc pas d'imiter (mimésis) la nature, tel un modèle à reproduire qui agirait comme point de départ, mais d'aller à sa rencontre, de partir de la couleur, de la forme, de la matière pour aller vers elle, sans prétendre y correspondre exactement. Dans les jeux de ficelles inuits, comme dans l'œuvre de Riopelle, cette rencontre avec la nature est très allusive.

ICEBERG NO 1, 1977



Jean Paul Riopelle, *Iceberg n° 1*, 1977

Huile sur toile, 280 x 430 cm

© Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019)

Collection privée, Montréal

Iceberg n°1 est un grand tableau à l'huile composé de matière généreuse, très dense, représentant une vaste étendue naturelle. Jean Paul Riopelle a travaillé sa peinture encore et encore jusqu'à ce qu'elle parvienne à suggérer seulement le blanc éblouissant de l'environnement glaciaire. Les fins sillons et les quelques lignes noires plus grossières marquent les limites d'immenses blocs de glace flottants évoquant quelques formes millénaires. Toutefois, cette peinture, l'une des nombreuses œuvres composant la série du même nom, n'est pas un paysage à proprement parler, qui décrirait des vues nordiques spécifiques. Il ne faut pas davantage les considérer comme des abstractions pures. Il s'agit plutôt de quelque chose entre les deux et d'une destination ou un lieu d'arrivée.

Vers la fin des années 1970, Riopelle, reconnu comme un maître de la couleur, se lance dans la production de grands tableaux en noir et blanc. Presqu'aussitôt, ces œuvres sont vues comme des interprétations abstraites d'icebergs que le peintre a vus depuis l'avion de son ami, le Dr Champlain Charest, avec qui il a visité le Grand Nord à plusieurs reprises durant cette décennie.

Charest et Riopelle font connaissance pour la première fois lors d'un voyage à Paris en 1968. Alors qu'il visite le petit atelier de l'artiste, Charest tombe sur un tableau nommé *Sainte-Marguerite*. « Ça m'avait subjugué, raconte Charest. Je viens de Sainte-Marguerite-du-Lac-Masson. J'ai demandé à Riopelle s'il était à vendre¹ ». Riopelle ne répond pas, mais le soir venu, après plusieurs consommations et une grande conversation – « on ne parlait pas trop de peinture, on parlait des gens, de nos vies », se rappelle Charest – le peintre lui offre de jouer le tableau au « bras de fer ». Charest gagne et, mort de honte, il court acheter un second tableau à crédit le lendemain. L'amitié entre les deux hommes s'est développée des deux côtés de l'Atlantique, jusqu'à ce que Charest incite Riopelle à construire un atelier sur le bord du lac Masson afin de prolonger ses séjours de chasse et de pêche pour peindre².

Ce nouvel environnement rencontré dans les voyages faits par les deux hommes résulte en une œuvre hybride appartenant tout à la fois à l'abstraction et à la figuration. Lorsque les critiques ne comprennent pas cette position, Riopelle insiste :

Je n'ai jamais pensé que mes tableaux étaient abstraits. Quand on a qualifié mes tableaux d'abstrait, j'ai ouvert le dictionnaire et j'ai lu : « venir de . . . ». Alors j'ai conclu : je ne suis pas abstrait, car moi je vais vers elle [la nature]. On peut considérer mes tableaux comme abstraits mais la démarche, elle, n'est pas abstraite, au contraire. On a aussi parlé de ma peinture comme une forme d'automatisme. C'est par référence à l'écriture automatique des surréalistes. Ma façon de peindre n'a rien à voir avec l'automatisme³.

On peut être tenté de contester cette dernière affirmation du peintre, qui témoigne de sa volonté, au début des années 1980, de se détacher de l'automatisme et des surréalistes auxquels il a été concrètement associé dans les années cinquante. Mais l'idée que sa peinture va vers la nature, plutôt qu'elle en soit tirée, est d'une grande portée et s'applique à l'ensemble de son œuvre. Avec *Iceberg n° 1* si le résultat est abstrait, la démarche ne l'est pas : Riopelle va à la rencontre des glaciers dans la vie, comme dans son œuvre, et il parvient à en synthétiser l'essence, la lente danse de leur dérive, leur majesté silencieuse, et leur vie subtile : pour Riopelle, rien dans l'univers physique n'est inanimé⁴.



Jean Paul Riopelle dans le Grand Nord en juillet 1977, photographie de Claude Duthuit.

LES HIBOUX, 1970



Jean Paul Riopelle, *Les hiboux*, 1970
Lithographie, 44/75, 76,4 x 109,9 cm
© Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019)
Musée national des beaux-arts du Québec, Québec

Il est impossible de donner une idée du nombre d'œuvres figurant un hibou dans la production de Jean Paul Riopelle. Dans cette seule lithographie, *Les hiboux*, on en compte soixante-dix-neuf, disposés en six rangées superposées. L'artiste a si souvent représenté des hiboux qu'on pourrait penser que le sujet était chez lui une fascination. Des déclarations vont par contre dans le sens contraire :

Si on me demande pourquoi j'ai dessiné 2000 hiboux, je dirais : « C'est pour faire des lithos ». Mais en réalité, c'est d'avoir fait les 2000 hiboux qui m'intéresse. Pas parce que ce sont des hiboux. Je me fous des hiboux. Ils ne sont pas pour autant des symboles. Je n'ai pas pensé à ce qu'ils signifiaient lorsque je les ai faits. Je les ai faits¹.

Lors de sa formation chez Henri Bisson (1900-1973), le jeune Riopelle peint un tableau intitulé *Hibou premier*, 1939-1941. Cette tentative précoce est inspirée d'un oiseau naturalisé, probablement un produit de chasse de Bisson. Si le tableau n'est pas très bon, ça n'est pas le plus mauvais de cette période. Riopelle le peint de manière plus libre que d'autres de ses tableaux. L'influence de Vincent van Gogh (1853-1890) y est manifeste, en dépit du fait que l'intérêt de Riopelle pour ce peintre était pourtant interdit chez Bisson.



GAUCHE : Jean Paul Riopelle, *Hibou premier*, 1939-1941, huile sur carton entoilé, 40,5 x 30 cm. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. DROITE : Jean Paul Riopelle, *Hibou-Roc*, 1969-1970 (fonte en bronze 2010), bronze et cire perdue, 2/8, 54,8 x 44 x 27,3 cm. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Collection privée, Winnipeg.

Dans les années 1970, et après plus de vingt ans dédiés à l'abstraction, le thème du hibou revient en force dans l'art de Riopelle tout comme la figuration de manière générale. Il les traite par des œuvres sur papier, comme *Les hiboux*, 1970 ; les peintures sur toile comme *Hibou Jet-Black*, 1970; et en sculpture, comme *Hibou-Roc*, 1969-1970 (fonte en bronze 2010), ce qui démontre l'incroyable talent de Riopelle dans une variété de moyens d'expression. Dans le premier exemple, la multiplication des profils de hiboux, tous distincts, dépersonnalise le hibou. Dans l'autre, le seul détail de la forme sculptée convainc de sa présence monumentale et de son identité singulière. Ces sculptures en bronze de Riopelle sont marquées par les traces de ses doigts : les pièces façonnées dans l'argile révèlent l'acte même de création par ces émouvantes traces du « faire ».

Peu de temps après l'émergence des hiboux dans son œuvre, paraissent les oies blanches du Cap Tourmente. Elles viennent par milliers chaque année à la saison de la chasse, et Riopelle, chasseur, va à leur rencontre. Une fois la chasse terminée, il crée des centaines d'images et de dessins. Comme il le disait : « L'essentiel c'est de faire² ». Toute cette production prenant des volatiles pour thèmes relève moins d'un bestiaire que de l'art cherchant appui dans la nature qui lui sert de prétexte. Pour Riopelle, il n'y a pas de hiatus entre sa production dite abstraite et l'autre, dite figurative. L'une et l'autre relèvent du même acte, du « faire ».

LA JOUTE, 1969-1970 (FONTE EN BRONZE V.1974)



Jean Paul Riopelle, *La Joute*, 1969-1970 (fonte en bronze v.1974)
Bronze, 380 cm de hauteur, 1 240 cm de diamètre (dimensions approximatives)
© Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019)
Musée d'art contemporain de Montréal

La Joute est une fontaine conçue par Jean Paul Riopelle et sans doute son œuvre de sculpture la plus importante. Fondue vers 1974, cette installation cinétique d'art public est un groupe imposant de trente éléments de bronze qui encerclent la « Tour de la vie » et représentent différents animaux et figures mythologiques - dont le hibou, le poisson, l'ours et le chien - tirés de l'enfance et de l'imaginaire de Riopelle. La « joute » en question dans cette œuvre, ça n'est pas le hockey, mais le drapeau, un jeu qui consiste à apporter le drapeau dans le but de l'adversaire sans se le faire enlever par l'équipe adverse.

Quand on s'approche de l'œuvre, on peut y voir des sculptures individuelles, représentant soit un curieux personnage à trois pattes, soit des animaux plus ou moins mystérieux qui, rassemblés, constituent un bestiaire ludique de « joueurs » énigmatiques. Ils sont placés dans un étang entouré d'une ligne de feu créée par des jets de gaz naturel dans une séquence cinétique dont le cycle s'étend sur 32 minutes. Il s'agit d'une œuvre majeure et monumentale dont Riopelle expose la version en plâtre pour la première fois en 1970, à la Fondation Maeght à Saint-Paul de Vence.



GAUCHE : Détail de *La Joute*, 1969-1970 (fonte en bronze v.1974). © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). DROITE : Détail de *La Joute*, 1969-1970 (fonte en bronze v.1974). © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019).

Sa vie durant, Riopelle est intéressé par la sculpture. Probablement sous la lointaine influence de son maître, Henri Bisson (1900-1973), dont la pratique tient d'abord dans la sculpture fondée sur le dessin d'après modèle vivant. En 1960, peu après sa rencontre avec Joan Mitchell (1925-1992), Riopelle reprend officiellement sa pratique de sculpture, un moyen d'expression qu'il affirme explorer depuis 1947. Alors en France, Riopelle se dévoue à la sculpture, notamment à l'atelier de Roseline Granet (née en 1936), qui a mis sur pied la fonderie Berjac à Meudon, avec Jacques Delahaye (1928-2010), Turriddu Clementi (1916-1983) et Riopelle.

Le modèle pour *La Joute* est d'abord façonné dans la glaise, puis élaboré au plâtre et enfin coulé dans le bronze en 1974, en Italie. Deux ans plus tard, l'œuvre est installée au Stade olympique de Montréal, près du métro Pie-IX, pour les Jeux olympiques d'été de 1976. Riopelle n'était pas très heureux de cette localisation : un café ouvert à peu de distance de l'œuvre tendait à la banaliser. Grâce à la générosité de nombreux donateurs, la sculpture a été transférée sur la Place Riopelle, au cœur du quartier des affaires de Montréal, où elle se trouve encore, tout en restant la propriété légale du Musée d'art contemporain de Montréal.

L'HOMMAGE À ROSA LUXEMBURG, 1992



Jean Paul Riopelle, *L'Hommage à Rosa Luxemburg*, 1992

Acrylique et peinture en aérosol sur toile, 155 x 1 424 cm (1^{er} élément); 155 x 1 247 cm

(2^e élément); 155 x 1 368 cm (3^e élément)

© Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019)

Musée national des beaux-arts du Québec, Québec

Lorsqu'il apprend la mort de Joan Mitchell (1925-1992), sa compagne pendant vingt-cinq ans, Riopelle décide de lui consacrer un immense triptyque composé de trente peintures qu'il intitule *L'Hommage à Rosa Luxemburg*.

L'œuvre, qui se décline comme une « une succession de tableaux animaliers¹ », n'est pas peinte à la spatule, un outil largement associé à Riopelle, mais à la bombe aérosol, une technique qui marque sa fin de carrière.

L'artiste crée son œuvre en posant ses panneaux à plat, sur une table, l'un après l'autre. Pour produire *L'Hommage à Rosa Luxemburg*, une œuvre de plus de 10 mètres de long, il utilise trois rouleaux de toile qu'il déroule au fur et à mesure pour y peindre. Sur la toile, il pose divers objets de la vie courante, certains plus inusités que d'autres, allant des volatiles morts à des fers à cheval, des ventilateurs de radiateur, divers outils, des boulons, des clous et des vis. Riopelle projette sa peinture à la bombe aérosol sur chaque objet et obtient ainsi de vraies empreintes, laissant sur la toile des silhouettes ou des taches. Cette évocation des objets par leur absence est particulièrement significative lorsque l'on considère que l'œuvre est peinte dans le contexte du deuil d'un être cher.



Dans ce détail de *L'Hommage à Rosa Luxemburg*, 1992, l'oiseau percé d'une flèche (à la droite) représente Joan Mitchell. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019).

Le titre de la composition provient de l'habitude qu'avait Riopelle d'appeler Mitchell sa « Rosa Malheur », un jeu de mots ironique renvoyant d'abord à Rosa Bonheur (1822-1899), une peintre animalière française célèbre sous le Second



Empire; ensuite à Rosa Luxemburg (1871-1919), une fameuse militante socialiste et théoricienne marxiste opposée à la Première Guerre mondiale, et morte assassinée à Berlin en 1919 pendant la révolution allemande qui devait conduire à la république parlementaire démocratique connue comme la République de Weimar. Riopelle n'est pas plus intéressé par la peinture de la première, que par les idées politiques de la seconde; mais de cette dernière, il a retenu l'habitude de procéder par messages codés dans sa correspondance écrite, tel que le faisait Luxemburg lorsqu'elle était emprisonnée. Et d'une certaine manière, on peut considérer *L'Hommage à Rosa Luxemburg* comme une œuvre codée, racontant sous forme symbolique plusieurs épisodes de leur vie commune. Y sont par exemple évoqués ses rencontres avec Sam Francis (1923-1994), son décor pour une pièce de théâtre et Joan Mitchell bien sûr, tel un oiseau percé d'une flèche.

Riopelle peint *L'Hommage à Rosa Luxemburg* dans son atelier de l'Île-aux-Oies. Cette impressionnante fresque « dont les signes et les codes relatent, comme en filigrane, sa rencontre avec Mitchell », a été peinte « d'un même élan² ». Si l'effet visuel est particulièrement festif, la composition chargée donnant à voir nombre de formes dansantes en surface, soulignées de couleurs vives et chatoyantes, l'œuvre n'est pas moins une de deuil. Riopelle le souligne par ces mots : « Aujourd'hui, il n'y a plus de Rosa Malheur. Il n'y a même plus de Rosa Bonheur. Toutes les Rosa sont mortes³ ».

IMPORTANCE ET QUESTIONS ESSENTIELLES

On peut comprendre l'importance de l'œuvre de Riopelle en la situant par rapport à trois mouvements de l'art contemporain du milieu du vingtième siècle qui l'ont particulièrement touché — l'automatisme québécois, l'abstraction lyrique française et l'expressionnisme abstrait américain — mais envers lesquels il a toutefois tenu à se démarquer. Au Québec, Riopelle a d'abord été un membre influent des Automatistes, il signe *Refus global* en 1948 avant de jeter son dévolu sur la France pour mener la plus grande partie de sa carrière. À la même époque, et lors des premiers séjours français, il s'est détaché du surréalisme pour s'associer au groupe de l'abstraction lyrique.

Enfin, dans les années cinquante aux États-Unis, il est assimilé aux expressionnistes abstraits, bien qu'il ait toujours refusé d'être associé à Jackson Pollock en particulier, auquel la critique américaine l'a souvent comparé. La posture artistique du jeune Riopelle, dans les premières décennies de sa carrière, le lie à de nombreux mouvements et praticiens, en même temps qu'elle semble motivée par un impérieux désir qu'à l'artiste de se distinguer.

L'AUTOMATISME QUÉBÉCOIS ET SON REJET

Jean Paul Riopelle commence sa carrière en participant pleinement au mouvement de l'automatisme québécois. Il contribue et signe le manifeste *Refus global*, lancé le 9 août 1948, insistant pour que le texte ne soit pas une simple reprise des manifestes européens du surréalisme comme *Rupture inaugurale* qu'il a également signé en 1947 avec André Breton (1896-1966). Riopelle a de plus défendu le manifeste qui a fait scandale après sa publication historique. Ses travaux du temps sont en harmonie avec les intentions de ses pairs automatistes dont Paul-



Perron, Maurice, *Seconde Exposition des automatistes au 75, rue Sherbrooke Ouest, chez les Gauvreaux, Février 1947*. Négatif noir et blanc, 6,5 x 11 cm. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, Fonds Maurice Perron (P35.S7.Pd). © Avec l'aimable autorisation de Line-Sylvie Perron.

Émile Borduas (1905-1960) et Marcel Barbeau (1925-2016). Collectivement, ils ont rejeté la figuration au profit d'un acte de création spontané et instinctif. Dans *Hochelaga*, 1947, Riopelle répartit les touches colorées sur toute la surface qui se trouve sillonnée de coulures suggérant la rapidité d'exécution et l'absence de contrôle - des éléments phares du style automatiste.

Toutefois, au début des années 1950, Riopelle s'est distancié du mouvement. Dans une œuvre automatiste, l'artiste maintient un certain contrôle en dépit des éléments de hasard employés pour créer la composition. Contrarié par cet état des choses, Riopelle est en quête d'un art qui se veut ouverture totale. Le contrôle visuel exercé sur l'œuvre automatiste, supposant une prise de distance du peintre pour en juger l'effet, est pour lui une restriction du hasard qu'il constate chez ses compatriotes, en particulier Borduas et Barbeau.



Jean Paul Riopelle, *Hochelaga*, 1947, huile sur toile, 60 × 73 cm. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Collection Power Corporation du Canada, Montréal.

Cette restriction est manifeste dans *Parachutes végétaux*, 1947, une œuvre pour laquelle Borduas semble avoir clairement procédé en deux temps. Le fond sombre a été peint d'abord, et après une période de séchage, les « objets » (parachutes végétaux) ont été ajoutés, juxtaposés les uns aux autres, en évitant toute superposition. Cette performance aurait été impossible si Borduas avait procédé les yeux fermés, tel que Guido Molinari (1933-2004) l'a plus tard suggéré. Borduas affirme n'avoir aucune préconception de ce que son tableau deviendra, avant de le commencer - « placé devant la feuille blanche avec un esprit libre de toutes idées littéraires, j'obéis à la première impulsion. Si j'ai l'idée d'appliquer mon fusain au centre de la feuille ou sur l'un des côtés, je l'applique sans discuter et ainsi de suite¹ ». Sa spontanéité peut cependant être remise en question pour *Parachutes végétaux*. Plus encore, « la distribution des formes dans l'aire picturale crée une impression de grande maîtrise. On voit mal comment un élément ou l'autre de l'ensemble pourrait être déplacé sans compromettre l'équilibre de la composition² ». On pourrait en dire autant du tableau de Barbeau, *Tumulte à la mâchoire crispée*, 1946. Ce dernier semble orienter ses taches en V, les extrémités desquelles visent les coins supérieurs à droite et à gauche de la surface picturale. La « restriction du hasard » semble opérer ici aussi.



GAUCHE : Paul-Émile Borduas, *Parachutes végétaux* (19.47), 1947, huile sur toile, 81,8 x 109,7 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. © Succession de Paul-Émile Borduas / SOCAN (2019). DROITE : Marcel Barbeau, *Tumulte à la mâchoire crispée*, 1946, huile sur toile, 76,8 x 89,3 cm, Musée d'art contemporain de Montréal.

À l'occasion de l'exposition parisienne *Véhémences confrontées*, présentée à La Dragonne, aussi connue comme la Galerie Nina Dausset, du 8 au 31 mars 1951, Riopelle joint sa voix à celle de nombreux artistes qui entendent exprimer leur position contre le mouvement :

L'automatisme, qui s'était voulu ouverture totale, s'est révélé comme une restriction du hasard. Le refus de conscience (la main du peintre qui dessine involontairement ne peut que répéter indéfiniment la même courbe que rien ne nous autorise à préférer à celle tracée sur une des arrêtes du pistolet) en a fait un « isme » systématique. Seul peut être fécond un hasard total – non plus fonction exclusive des moyens, mais au contraire permettant un contrôle réel – qui physiologiquement, physiquement, psychiquement est condamné à être troué par l'organicité du peintre avec cet avantage d'y laisser entrer toutes les chances de fuite cosmique³.

Ironiquement, quand Riopelle se prononce contre l'automatisme à Paris, sa contribution pour l'exposition *Véhémences confrontées*, *Sans titre*, 1949-1950, incarne cet appel au « hasard total » caractéristique du mouvement. Toutefois, suivant l'exposition de cette peinture, il se retire complètement du groupe qui semble l'avoir trahi en ce qu'il prône une « ouverture totale », mais qui limite néanmoins les occasions pour que ne survienne la vraie spontanéité. Pourtant, Riopelle ne peut envisager l'automatisme comme un « refus de conscience », principe générant la restriction du hasard qu'il condamne. « L'essentiel, c'est l'intensité » affirme-t-il, et de conserver un « état de pureté, de disponibilité face à l'œuvre⁴ ». Sans quoi, la démarche conduirait à la monotonie, aux répétitions, à une « impasse », déclare-t-il⁵.

DU SURRÉALISME À L'ABSTRACTION LYRIQUE

Lors de son premier séjour en France en 1946, Riopelle rencontre des membres du mouvement surréaliste et présente deux aquarelles à la VI^e exposition internationale du surréalisme organisée par André Breton (1896-1966) et tenue à la Galerie Maeght à Paris. On peut notamment y voir *Eaux-mères*, 1947, un titre que lui donne Breton lui-même⁶. La composition est typique du style automatiste abstrait de Riopelle : c'est dense et rapide, avec peu de considération pour l'espace pictural traditionnel, et laissant voir une graphie de traits fins au crayon suggérant des formes et motifs simples.



Jean Paul Riopelle, *Eaux-mères*, 1947, encre sur papier, 27,5 x 45,5 cm. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Collection privée.

Fernand Leduc (1916-2014), membre des Automatistes, critique Riopelle pour sa participation. Il est d'avis que sa proposition n'a rien à voir avec le côté ésotérique de cette exposition, un accent donné par Breton qui a voulu réhabiliter l'occultisme au sein du mouvement surréaliste. Leduc remarque que Riopelle « fait figure d'égaré par la facture même de son travail⁷ ». Même si Breton avait invité Borduas et les Automatistes à joindre l'exposition surréaliste, Leduc insiste : « Ici, nous n'avons pas notre compte⁸ ». Au final, la participation de Riopelle est la seule sous la bannière canadienne parmi les 87 artistes exposants de la Galerie Maeght. Après quoi il retourne à la maison, au Québec, pour revenir en France à la toute fin de 1948.

À son retour, les premiers contacts que Riopelle cherche à nouer sont avec les surréalistes et André Breton. Il réalise cependant assez vite que l'avant-garde ne tourne plus autour des surréalistes dont la réputation a été ternie durant la guerre, par l'exil aux États-Unis de leur chef, Breton, et par le séjour prolongé au Mexique de l'un de leurs principaux poètes, Benjamin Péret (1899-1959). Ceux d'entre eux qui, comme Tristan Tzara (1896-1963), ont affronté la persécution nazie le leur ont reproché amèrement. Il s'en suit des clivages au sein du groupe, certains se réclamant de Breton, d'autres du Parti communiste. Riopelle sent qu'il n'y a pas grand-chose à gagner dans ces querelles intestines et cherche des liens ailleurs. D'autant que la parenté qu'il entretient avec les surréalistes lui paraît ténue, de l'ordre de la pensée, non de l'imagerie, « pas assez précise » chez eux, pense-t-il⁹.

C'est auprès du groupe de l'abstraction lyrique que Riopelle se découvre de nouvelles affinités. Le mouvement se veut abstrait, tout en cherchant à se détacher de l'abstraction géométrique, dont la tradition remonte à Paul Cézanne (1839-1906) et qui était encore largement pratiquée chez les disciples français de Piet Mondrian (1872-1944). Une célèbre photo datée de 1953 témoigne de cette collaboration et rassemble Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992), Jacques Germain (1915-2001), Georges Mathieu (1921-2012), Pierre Loeb (1897-1964), Riopelle et Zao Wou-ki (1921-2013).



Le groupe de l'abstraction lyrique en 1953. De gauche à droite : Maria Helena Vieira da Silva, Jacques Germain, Georges Mathieu, Pierre Loeb, Jean Paul Riopelle et Zao Wou-ki, photographie de Denise Colomb.

L'abstraction lyrique, baptisée et défendue par Mathieu dès 1947, s'inscrit dans la filiation picturale de Van Gogh (1853-1890), et « prolonge l'art baroque dans le sens de l'expression¹⁰ ». La première exposition du groupe rassemble 14 participants dont Leduc et Riopelle. Elle a lieu à la Galerie du Luxembourg sous le titre *L'imaginaire*. Mathieu est enthousiasmé par ces « Canadiens nouveaux » et par leur proposition automatiste qu'il décrit comme une « soumission avantageuse aux sollicitations de la spontanéité, de l'indiscipline picturale, du hasard technique, du romantisme du pinceau, des débordements du lyrisme¹¹ ». Dans cet esprit, les propres travaux abstraits de Mathieu, tel *Fourth Avenue (Quatrième avenue)*, 1957, se présentent comme une calligraphie libre mais bien centrée dans la composition picturale.

Grâce à une connivence artistique importante, cette association avec le groupe de l'abstraction lyrique a été plus profitable à Riopelle que ses contacts avec les surréalistes. La courte marche qu'il fait avec eux, de la fin des années 1940 au début des années 1950, lui permet d'explorer une multitude de voies ouvertes à l'art abstrait sans s'en tenir au géométrisme de Mondrian qui dominait alors, ou à quelques autres formules strictes et contraignantes. Riopelle, décrit par le critique d'art français Michel Waldberg comme un artiste « hostile à tout formalisme, à toute ritualisation, fût-elle d'une "religion" moderne et sans dieu¹² », allait bientôt voler de ses propres ailes et rencontrer un succès considérable tant à Paris qu'à New York.



GAUCHE : Jean Paul Riopelle, *Sans titre* ou *Composition*, 1952, gouache sur papier, 25 x 35,2 cm. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Musée d'art de Joliette. DROITE : Jean Paul Riopelle, *Sans titre*, 1953, encre de couleur sur papier vélin, 74,5 x 107,4 cm. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

À DISTANCE DE L'EXPRESSIONNISME ABSTRAIT AMÉRICAIN

La critique américaine a souvent comparé Jean Paul Riopelle – à tort selon lui – avec Jackson Pollock (1912-1956). L'historien de l'art Robert Goldwater a notamment vu dans les coulures de peinture blanche d'une œuvre comme *Sans titre (Promenade)*, 1949, une parenté avec les *drippings* du célèbre peintre américain. Celui qui a le mieux saisi et marqué la distance qui sépare Riopelle de Pollock est le critique d'art Thomas B. Hess, éditeur de la revue *Art News*. Dans son article « Jean Paul Riopelle », paru dans le catalogue de l'exposition que la Pierre Matisse Gallery de New York consacre au peintre canadien en 1973, Hess, sans nommer Pollock, et se référant à la peinture américaine récente, soit l'expressionnisme abstrait, commence par pointer le fait que ses compatriotes peignent habituellement sur des toiles non montées, accrochées au mur ou, plus simplement, posées à plat au sol. Le tableau se développe donc à partir du centre vers les bords qui ne sont pas déterminés d'avance. Quand l'image a rejoint sa périphérie, les excès de toile sont découpés et éventuellement la toile est montée sur châssis.

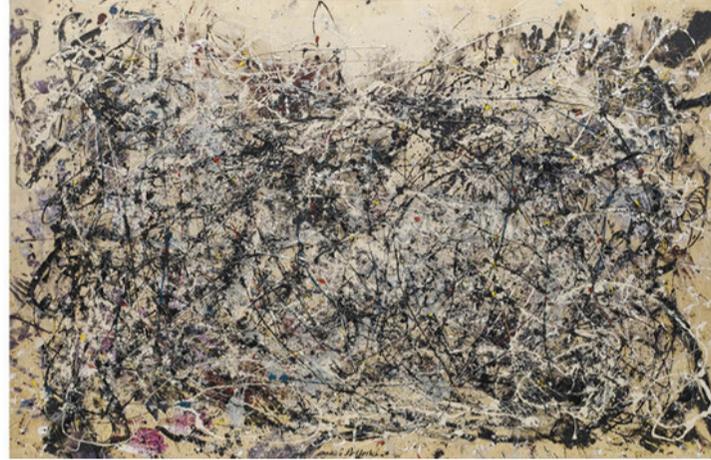
Hess remarque que Riopelle procède tout autrement. Il travaille toujours à la verticale, sa toile montée sur châssis est posée sur un chevalet. De plus, il privilégie essentiellement trois formats de toile, le portrait (plus ou moins carré), le paysage (rectangle à l'horizontale) et la marine (plus allongé pour représenter les plages ou le bord de l'eau). Ainsi, les limites de la composition sont imposées d'avance. Riopelle se trouve à peindre dans les formats empruntés communément par les peintres européens qu'il admire : Henri Matisse (1869-1954), Claude Monet (1840-1926) et Gustave Courbet (1819-1877).



GAUCHE : Jackson Pollock en 1950, au travail sur sa peinture *Autumn Rhythm (Rythme d'automne)*, 1950. © Pollock-Krasner Foundation / SOCAN (2019). Photographie de Hans Namuth. DROITE : Jean Paul Riopelle dans son atelier de la rue Durantin, à Paris, en 1952. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Photographie de John Craven. Archives Catalogue raisonné de Jean Paul Riopelle.

Dans son article, la thèse de Hess est illustrée par la comparaison de deux photos, l'une montrant Pollock et Riopelle, chacun à l'œuvre dans leur atelier respectif. Dans la première image, Pollock est représenté exécutant l'une de ses fameuses peintures de *drippings*. Sur une toile non montée, simplement déroulée et posée au sol, Pollock fait gicler la peinture à partir d'un pinceau séché ou d'un bâton trempé dans un pot de peinture plutôt que d'utiliser de la peinture en tube. De son bâton, sa peinture dégouline (*drip*) en minces filaments ou en taches. Il n'hésite pas à mettre un pied sur sa toile, voire même à marcher au sein de sa composition, en cours d'exécution. Surplombant le support, l'artiste a un parfait contrôle sur son œuvre. Il remplit toute la surface, et crée un effet « all-over », c'est-à-dire sans points de focalisation ni hiérarchie entre les éléments. Il est arrivé à Pollock de découper une grande toile finie, pour en faire différentes œuvres autonomes, dépendamment de la façon dont s'est développée la grande toile composée à même le sol¹³.

La seconde photo montre Riopelle au travail, dans un rapport plus conventionnel entretenu avec son support, en face à face, à une certaine distance, tel que cultivé par les peintres depuis des siècles. Sa toile posée sur un chevalet, comporte en bas à gauche des plages noires qui marquent bien que le peintre est conscient des limites du support sur lequel il travaille. Grâce à la photo, on voit comment Riopelle travaille la peinture, en la pressant à même ses tubes, ou divers contenants. Après quoi, il utilise une spatule pour étendre la matière.



GAUCHE : Jean Paul Riopelle, *Espagne*, 1951, huile sur toile, 150 x 232 cm. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. DROITE : Jackson Pollock, *Number 1A (Numéro 1A)*, 1948, huile et émail sur toile, 172,7 x 264,2 cm. © Pollock-Krasner Foundation / SOCAN (2019). Museum of Modern Art, New York.

Si les résultats peuvent sembler similaires, la méthode de Riopelle est nettement différente de celle des expressionnistes abstraits, en particulier les peintres de l'*action painting*, dont le leitmotiv tient notamment dans ce rapport particulier avec la toile qui devient une « arène dans laquelle agir », selon la formule consacrée du critique américain Harold Rosenberg¹⁴. La manière de bouger de Pollock, dans l'espace même de l'œuvre, suppose une proximité sans précédent entre le peintre et son support. Riopelle en revanche cultive le rapport plus convenu qui place le peintre à distance de sa toile, et lui permet un certain recul pour contempler, plutôt que d'agir.

Deux œuvres comme *Espagne*, 1951, de Riopelle, et *Number 1A (Numéro 1A)*, 1948, de Pollock, semblent tout aussi vivaces, animées d'une énergie vitale et d'une liberté sans pareille. Toutefois, si elles sont proches parentes expressionnistes dans les résultats, elles sont éloignées dans les moyens de création privilégiés par les deux artistes. Riopelle renchérit, et déclare de Pollock, qu'il ne rencontre qu'à deux reprises en 1955 : « Je n'éprouve aucune parenté avec lui¹⁵ ». Il faut lui donner raison.

LA CRÉATION D'UN MONDE

Ce que les interactions entre Riopelle, l'automatisme, l'abstraction lyrique et l'expressionnisme abstrait établissent clairement, c'est que le peintre a su construire un monde bien à lui et nous y introduire. Les distances qu'il a prises avec ces mouvements artistiques du milieu du vingtième siècle lui permettent de suivre sa propre voie, inédite. Plutôt que d'imiter la nature, comme l'ont fait nombre d'artistes avant lui, il a voulu aller vers elle et créer son propre univers, quelque part entre abstraction et figuration. Tel que l'illustre une œuvre comme *Autriche III*, 1954, l'artiste est inspiré par la nature sans ressentir le besoin de la figurer distinctement.

Depuis son jeune âge, Riopelle a appris à établir une distance critique entre lui-même et ceux qui l'entourent. Son premier élan vers l'abstraction, et loin de l'académisme, est le résultat de sa tentative de figurer un trou d'eau exactement comme il le voyait. C'est précisément en cherchant à reproduire « le mouvement, les reflets de la lumière et la transformation des volumes sous l'effet prismatique de l'eau¹⁶ » que l'approche de Riopelle, plus instinctive et expressive, doit être fermement distinguée de celle, académique, de son professeur Henri Bisson (1900-1973). De la même façon, alors qu'il plonge plus profondément dans l'abstraction, il ne le fait pas dans le but de s'éloigner du réel, mais pour mieux s'ancrer en lui. Chez Riopelle, le passage de l'abstraction à la figuration se fait avec fluidité et sans complexe.



Jean Paul Riopelle, *Autriche III*, 1954, huile sur toile, 200 x 300,7 cm. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Musée des beaux-arts de Montréal.

Les réflexions sur la création du philosophe français Jean-Luc Nancy peuvent être comprises à la lumière de la pratique de Riopelle. Comme le dit Nancy : « L'art est toujours l'art de faire un monde¹⁷ ». C'est bien ce que Riopelle a réussi à faire sa carrière durant : créer un monde, nous le rendre sensible et nous permettre de l'investir. En même temps, il a su l'explorer du dedans, pour son propre compte.

Dans ses œuvres plus tardives, comme *Hibou VII*, 1970, et *Chasse aux oies III*, 1981, l'artiste dévoile les multiples possibilités créatives du monde qu'il conçoit. On peut saisir, dans ces compositions, l'évolution de son travail jusqu'au point tournant où abstraction et figuration se conjuguent d'une manière unique et naturelle. Il est bien sûr impossible de ne pas voir le hibou représenté, ou les oies blanches se déclinant en grand nombre sur la surface, évoquant leurs impressionnantes envolées saisonnières, pourtant, il y a beaucoup plus dans ces images que ce qui s'impose au regard. Par exemple, les mouvements de l'air, les courants qui guident les oiseaux au-delà de notre portée, les traces de terre suggérées par les nuances de brun foncé peintes sur un fond blanc saisissant, ou le mouvement de la terre elle-même, tout cela converge en une représentation qui ne peut être que le fruit d'un artiste profondément immergé dans la nature qui l'entoure. Au final, Riopelle avait compris que sa peinture évolue en harmonie avec la nature, plutôt qu'elle ne cherche à la remplacer.



GAUCHE : Jean Paul Riopelle, *Hibou VII*, 1970, lithographie, 42/75, 76 x 54 cm. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. DROITE : Jean Paul Riopelle, *Chasse aux oies III*, 1981, lithographie sur papier, 64,8 x 77,5 cm. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Collection privée.

STYLE ET TECHNIQUE

La carrière de Riopelle est foisonnante et s'étend sur plus de cinquante ans d'une pratique assidue et assurée, marquée par les tâtonnements libres et l'exploration instinctive. Plusieurs techniques marquent le style de l'artiste : l'approche académique des premières années, portée sur la « copie » de la nature, enseignée dans les écoles des beaux-arts de Montréal et Québec; la technique distinctive des « mosaïques », ces vastes compositions des années 1950 à la matière dense et multichromatique, et dont les fameuses touches à la spatule semblent avoir été sculptées; le retour à la sculpture dans les années 1960, puis la gravure et le collage; enfin, la technique des dernières années de

carrière révélant toute l'audace de Riopelle qui s'approprie la bombe aérosol. De la première à la dernière technique, le cheminement du peintre est remarquable.

LA TECHNIQUE ACADÉMIQUE

Des années 1936 à 1941 environ, à titre d'élève du sculpteur réaliste Henri Bisson (1900-1973), Riopelle est formé suivant la tradition académique. Sa peinture *Nature morte au violon*, 1941, révèle l'influence de Bisson. L'œuvre présente une vanité, évocation symbolique du caractère éphémère de tous les arts. Musique, littérature et sculpture sont finement représentées par un violon, un métronome, un livre et d'autres objets assemblés dans un premier plan précaire qui n'est pas sans rappeler les natures mortes de Paul Cézanne (1839-1906), une œuvre que Riopelle admirait même si son mentor Bisson la rejetait. La feuille de musique à l'angle irrégulier semble s'inviter dans l'espace du spectateur tandis que les autres objets sont maintenus dans un équilibre précaire, combinaison complexe des influences rivales de l'artiste, entre académisme et modernité.



GAUCHE : Jean Paul Riopelle, *Nature morte au violon*, 1941, huile sur toile marouflée sur carton, 35,8 x 27,5 cm. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Musée des beaux-arts de Montréal. DROITE : Henri Bisson, v.1973, Studio Beulac, photographe enrg.



Dans les théories académiques auxquelles Riopelle a été initié, le dessin présente un double sens qui l'ennoblit : à la fois « dessin », soit le tracé sur la feuille, il évoque aussi le « dessein », soit l'idée première de toute création, celle qui prend forme dans l'intellect. Par-là, il a longtemps été tenu comme la forme d'expression la plus pure. À l'heure de la formation de Riopelle, le dessin est encore hautement estimé dans les écoles d'art – et bien sûr le dessin au trait est la première technique enseignée pour reproduire la nature avec acuité et vérité. Le second mentor de Riopelle, Paul-Émile Borduas (1905-1960), s'est souvenu que lors de son passage à l'École des beaux-arts de Montréal, ses premiers directeurs, Emmanuel Fougerat et Charles Maillard, n'ont cessé de répéter : « du dessin, du dessin, encore du dessin... d'abord et avant tout¹ ». Considérant le maître de Riopelle, Henri Bisson, les mêmes recommandations lui ont certainement été faites. Son passage à l'école « bissonnière » a été imprégné de la copie d'après l'œuvre des grands maîtres valorisée par le professeur.

Exemplaire de cette influence, la *Nature morte au violon*, 1941, de Riopelle, présente une reproduction en buste d'une tête d'empereur romain, probablement Jules César. Les écoles d'art ont fait la collection de telles reproductions en plâtre, très utiles à la formation des artistes qui ont pu

s'exercer à rendre le modelé, avant même de tenter l'application de la couleur. L'apprentissage du dessin tel que suivi par Riopelle procède par étapes : d'abord, les apprentis s'exercent d'après des reproductions gravées d'œuvres des grands maîtres; ensuite, d'après la bosse, soit des reproductions sculptées (comme cette tête d'empereur romain façonnée d'après l'antique); et enfin, d'après modèle vivant, ce qui constitue l'aboutissement de la pratique qui prend appui sur la nature. Dans la tradition issue de la Renaissance, la ville de Florence consacre la pratique du dessin tandis que les Vénitiens, tel le grand Titien, sont réputés pour leur maîtrise de la couleur.



GAUCHE : Titien, *La Vierge à l'Enfant avec sainte Catherine et un berger*, dite *La Vierge au lapin*, v.1525-1530, huile sur toile, 71 x 87 cm, Musée du Louvre, Paris. DROITE : Johann Jacob von Sandrart, *L'invention de la peinture*, v.1674. Cette gravure est reproduite dans l'édition originale de *L'Academia Todesca della Architectura, Scultura & Pittura: Oder Teutsche Academie der Edlen Bau-Bild-und Mahlerey-Künste* (1674-1679) et dans une version ultérieure éditée par J. J. Volkmann (1768-1775).

Alors que Riopelle était étudiant, on faisait encore remonter la naissance du dessin à l'Antiquité classique, telle que rapportée dans les récits antiques sur l'origine de la peinture, notamment chez Pline l'Ancien (23-79) : Kora, fille du potier Butadès de Sicyone, amoureuse d'un jeune homme partant pour l'étranger, décide d'en immortaliser la silhouette pour mieux supporter son ennui. À la lumière d'une lanterne, elle aurait tracé le premier trait dessiné en saisissant les contours de l'ombre projetée de son visage au mur, comme le représente Johann Jacob von Sandrart dans sa gravure intitulée *L'invention de la peinture*. La fable de Pline est encore très populaire au vingtième siècle et des professeurs comme Bisson s'en servent pour mettre l'accent sur l'importance du dessin. Si Riopelle n'a pas développé sa carrière dans le giron des Académies, et en suivant leurs préceptes, ceux-ci n'en constituent pas moins les bases de son apprentissage, comme pour la plupart des peintres qu'il admire, tel Claude Monet (1840-1926), et la majorité de ses contemporains.

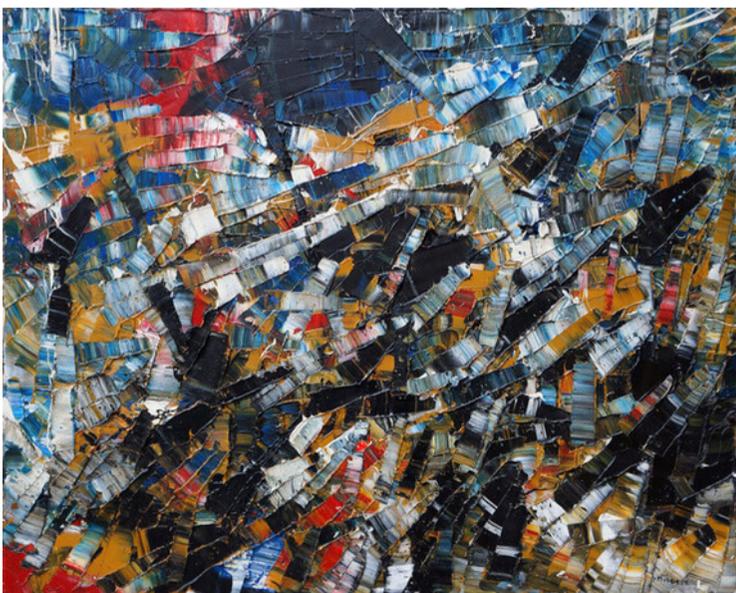
LES MOSAÏQUES

Les tableaux de Riopelle des années 1950 appartiennent à la période dite des « mosaïques », sans que l'origine de cette comparaison ne soit exactement connue. Yseult Riopelle, l'une des deux filles du peintre et l'auteur de son catalogue raisonné, suggère que Georges Duthuit (1891-1973), le gendre d'Henri Matisse (1869-1954), a été le premier à faire ce rapprochement. Duthuit, qui a épousé la fille de Matisse, Marguerite, était un grand défenseur des peintres contemporains tels son beau-père, mais aussi Nicolas de Staël (1913-1955), Bram van Velde (1895-1981) et Riopelle. En tant qu'historien de l'art, spécialiste de l'art byzantin et copte, Duthuit était de plus familier avec la tradition de la mosaïque, un art spécialement pratiqué par les Byzantins du cinquième au quinzième siècle.



Jean Paul Riopelle et Georges Duthuit en 1954, devant *Pavane (Hommage aux Nymphéas)*, 1954. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Photographe inconnu. Archives Catalogue raisonné de Jean Paul Riopelle.

L'effet « mosaïque » chez Riopelle est principalement dû à son emploi de la spatule pour peindre, laquelle génère cette manière particulière de sculpter la matière. La juxtaposition des touches dans une œuvre comme *Composition*, 1954, semble correspondre à la définition qu'on donne de la mosaïque, à savoir un assemblage de tessères, ou de petits cubes multicolores (en marbre, pâte de verre, etc.) juxtaposés et fixés au mur de façon à former un dessin. Les compositions de Riopelle, avec leurs coups de spatule rythmiques et irréguliers évoquant la forme carrée des tessères, donnent à penser aux mosaïques byzantines et à leurs assemblages quelque peu géométriques, harmonieux sur le plan chromatique et animés d'une vie que leur confèrent les matériaux.



GAUCHE : Jean Paul Riopelle, *Composition*, 1954, huile sur toile, 81,3 x 99,1 cm. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Collection privée, Toronto. DROITE : Mosaïque représentant des colombes à la Maison du Faune, Pompéi, II^e siècle av. J.-C.

Selon l'historien de l'art Pierre Schneider (1925-2013)², dans une affirmation reprise par le critique René Viau³, c'est vers 1949 que Riopelle abandonne le pinceau. Ce dernier était devenu pour lui une limitation et un obstacle dans son projet de création d'ambitieuses compositions faites d'une matière généreuse multicolore. Ce changement de technique picturale peut sembler de peu de conséquences aujourd'hui. Après tout, Riopelle a simplement choisi d'utiliser un outil plutôt qu'un autre. En quoi cela a-t-il pu influencer sa conception du tableau, son style, ou sa compréhension même de la peinture? En réalité, cette décision de troquer le pinceau pour la spatule a eu un impact majeur sur la peinture de Riopelle et sur son œuvre subséquente. Ce changement l'a conduit le plus loin qu'il soit possible de sa formation académique. Sans dessin, sans figuration, sans pinceau, il a dû repenser sa conception de l'espace pictural et envisager une nouvelle manière d'appliquer la matière; ce faisant, il est parvenu à des résultats incroyables.

Ce que la spatule a introduit de fondamental dans l'élaboration du tableau est un facteur d'invisibilité dans le processus même d'apposer la matière sur la surface à peindre. En appuyant la spatule sur la peinture à l'huile déposée à même le tube sur la toile, le peintre se trouve à cacher ce qui se passe sous sa spatule. Il allait donc de surprise en surprise, au fur et à mesure des déplacements de son instrument. Riopelle perd ainsi le contrôle visuel de ce qui se passe dans l'acte même de peindre, ce qui semble le mettre à distance des Automatistes qui n'avaient pas renoncé selon lui à ce contrôle visuel dans leur production. Très tôt en carrière, Riopelle s'est réclamé du « hasard total » dans la production d'une œuvre, ce qui est très éloquent en regard de son processus de travail notamment dans ses travaux plus tardifs, en particulier, les mosaïques.

Puisque Riopelle est un artiste formé suivant la tradition académique, il faut considérer son art comme exemplaire d'un travail s'inscrivant dans, et en dehors, des règles de la discipline. Dans ses jeunes années et en milieu de carrière, il a tout fait pour évacuer de sa production la question de l'habileté manuelle, rejetant le pinceau du peintre et tout ce qui pouvait ressembler à une ligne de dessin figuratif. Cet acte conscient est une réaction manifeste à sa formation par la copie et le dessin sous Henri Bisson. La question de la main de l'artiste, ou de la trace qu'il laisse sur la toile, dans l'acte de création même, n'a jamais quitté l'esprit de Riopelle. Il a simplement cherché de nouveaux moyens de l'exprimer. Prenons, par exemple, un détail de l'œuvre de 1956, *Rencontre*; le peintre a laissé de multiples traces sur la toile par ces coups de spatule qui évoluent sur la surface, imprégnés dans la matière épaisse. Cette évolution peut sembler banale, mais il s'agit là d'un intérêt qui allait s'accroître dans la dernière



GAUCHE : Jean Paul Riopelle, *Rencontre*, 1956, huile sur toile, 100 x 81 cm. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Musée Ludwig, Cologne. DROITE : Détail de *Rencontre*, 1956. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019).

période créative de Riopelle, avec cette idée de trace ou d'empreinte. Il était alors fasciné par ce qu'on laisse derrière.

La période des mosaïques de Riopelle n'a duré qu'une décennie. Avec les années 1960, la spatule se déplace d'une nouvelle manière, elle devient plus mobile et laisse de longues traînées derrière elle. *Sans titre*, 1965, est exemplaire de ce style. L'effet de mosaïque n'est plus, avec ses petites tuiles cloisonnées des années 1950, tout comme cette impression d'un artiste en quête d'une direction. Quelque chose de neuf les remplace; le spectateur peut maintenant suivre les mouvements de la spatule dans ses déplacements, laissant des traînées qui ressemblent parfois à un doigt glissant dans la matière. Les sillons se font bandes plus ou moins larges qui semblent se fragmenter à la rencontre d'autres marques similaires. Les plages colorées sont aussi plus variées, résultant en une composition pleine de possibilités nouvelles.



Jean Paul Riopelle, *Sans titre*, 1965, huile sur toile, 65,5 cm de diamètre. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Au début, quand Riopelle adopte cette nouvelle manière, les collectionneurs habitués aux mosaïques sont déroutés et mettent un peu de temps à s’y intéresser. Ses travaux des années 1960 en particulier sont remarquables parce que beaucoup plus grands, une tendance reconnue comme du « paysagisme abstrait ». Même si ses ventes s’en sont ressenties, Riopelle n’est pas retourné à son ancienne technique de création. Cette nouvelle liberté d’exécution l’a conduit à opérer un retour à la figuration, vers les hiboux et les oies blanches qui allaient marquer sa production des années 1970 et au-delà.

LA SCULPTURE

Jean Paul Riopelle intègre sérieusement la sculpture à sa pratique artistique dans les années 1960, mais sa fascination pour ce moyen d’expression remonte à l’enfance, comme il le note lui-même : « Quand j’étais petit, je faisais des sculptures de neige, et j’en fais encore aujourd’hui quand j’en ai l’occasion. À partir du bonhomme de neige traditionnel des enfants, je créais des improvisations fantastiques auxquelles mes bronzes doivent beaucoup⁴. »

Les premières sculptures documentées de Riopelle datent de 1947 : des œuvres telles que de petites figures d’argile modelées, représentant de la terre crue, dont il photographie les résultats. En dehors de ces pièces, les sculptures des premières années de pratique de l’artiste ont disparu. L’attention de Riopelle pour cette forme d’expression demeure latente tout au long des années 1950.

Mais tout cela change peu de temps après son installation en France lorsque, dans les années 1960, il revient à la sculpture par souci de « rompre avec les habitudes de la peinture⁵ ». Ce regain d’intérêt est en partie une question de commodité – Riopelle peut maintenant se permettre d’embaucher des assistants compétents pour l’aider à réaliser ses idées. À la Fonderie Berjac à Meudon et plus tard à la Fonderie Clementi, il développe un procédé de fonte unique : « Le métier de fondeur est l’un des plus beaux métiers du monde, note Riopelle. J’avais souhaité être mécanicien et, avant ça, joueur de hockey. Après, la fonderie a représenté pour moi un métier complet⁶. »



GAUCHE : Jean Paul Riopelle, *Hibou A*, 1969-1970 (fonte en bronze v.1974), bronze, 1/4, 143 x 93 x 74 cm. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Musée des beaux-arts du Québec, Québec. DROITE : Jean Paul Riopelle, *La tour*, 1969-1970 (fonte en bronze v.1974), bronze, 1/4, 258 x 243 x 85 cm. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Musée des beaux-arts du Québec, Québec.

Ce n’est qu’en 1962 que les sculptures de Riopelle sont exposées pour la première fois, dans le cadre d’une exposition à la Galerie Jacques Dubourg à Paris⁷. Parmi les œuvres qui faisaient probablement partie de l’exposition se

trouve *B.C.*, une petite sculpture d'à peine un demi-mètre de hauteur. Cette œuvre se caractérise par des bords dentelés comportant des éléments qui s'effondreraient sans le bronze qui maintient la sculpture en place. De nombreuses pièces réalisées par Riopelle à cette époque ressemblent à des formes organiques et symbolisent sans aucun doute un retour à ses premières expériences avec l'argile. En voyant ce corpus, le galeriste Pierre Schneider constate que l'artiste ne renie pas son œuvre picturale; au contraire, la sculpture lui permet de se recentrer et, ce faisant, elle semble le libérer⁸.

Généralement, dans la sculpture et surtout dans les œuvres en bronze, les artistes ont tendance à privilégier les créations lisses qui se fondent harmonieusement les unes avec les autres, accentuant ainsi les propriétés uniques du matériau. Ce n'est pas le cas avec Riopelle. Comme la peinture de l'artiste, sa sculpture est fragmentée, en fait foi, notamment, *Hibou A*, 1969-1970 (fonte en bronze v.1974). De fines feuilles le long de la base semblent superposées et la sculpture est perforée par les mains de l'artiste, comme s'il l'avait modelée alors qu'elle était encore en fusion. Bien sûr, nous savons que cela est impossible. Personne ne peut mouler le bronze au moment de son passage de l'état solide à l'état liquide. Pourtant, dans ses sculptures, en utilisant le procédé de fonte à la cire perdue, Riopelle parvient à donner l'impression qu'il a la capacité de défier la tradition même dans laquelle il travaille. Ce faisant, il s'approprie pleinement ce moyen d'expression.



Jean Paul Riopelle, *La Joute*, 1969-1970 (fonte en bronze v.1974), bronze, 380 cm de hauteur, 1 240 cm de diamètre (dimensions approximatives). © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Installée dans le complexe du Stade Olympique à Montréal, photographie de Claudette Desjardins.

La Joute, 1969-1970 (fonte en bronze v.1974), est le plus grand ensemble sculptural de Riopelle. Composé d'une « Tour de la Vie » centrale – rappelant à la fois un inukshuk inuit et une vasque pour les oiseaux – entourée de trente éléments de bronze en forme d'animaux ou de figures mythiques, l'ensemble invite le spectateur au sein d'une mythologie complexe issue de l'imaginaire de Riopelle enfant. Intitulée *La tour*, cette composante principale de l'œuvre est d'une signification symbolique extraordinaire pour l'artiste. Bien sûr, Riopelle ne l'aurait jamais admis, mais son dévouement à imaginer et à sculpter le monde naturel qui l'entoure de façon originale rappelle la complexité de son influence. Et qu'au fond, il revenait toujours à sa fascination première tirée de l'enfance, celle de mouler quelque chose avec ses mains⁹.

LA GRAVURE ET LE COLLAGE

En 1946, lorsque Riopelle visite New York pour la première fois, il passe devant l'atelier de gravure de William Hayter (1901-1988). C'est là qu'il rencontre des artistes comme Joan Miró (1893-1983) et Franz Kline (1910-1962), qui deviendront ses proches amis plus tard dans sa vie¹⁰. Ce moment constitue la première rencontre de Riopelle avec la gravure. Dans les années 1960, alors qu'il vit avec Joan Mitchell (1925-1992) dans la campagne française, son intérêt pour ce moyen d'expression est à son apogée et ses premières créations abouties suscitent un grand intérêt critique.

Une composition en technique mixte réalisée à partir du collage de fragments gravés, *Sans titre*, 1967, révèle de denses couches d'abstraction. De son atelier, Riopelle découpait ses estampes et les réassemblait pour en faire des créations ambitieuses et inédites. Cette utilisation des formes découpées rappelle l'œuvre tardive d'Henri Matisse qui avait commencé à créer de magnifiques images, dans ses dernières années, en découpant des morceaux de papier lumineux qu'il arrangeait ensuite. Riopelle a toutefois exploré la technique tout à fait différemment. Ses pièces ne sont pas brillantes et marquées de formes claires, mais plutôt composées de motifs complexes et anarchiques qui rappellent ses premières abstractions. Des traits fins sont accentués par des fragments d'estampes abstraites, des plus grands et des plus petits, disposés au petit bonheur, en montrant peu de considération pour les conventions dictant ce à quoi doit ressembler une image. Son collage, ancré dans la pratique de la gravure, est une exploration des arrangements abstraits potentiels issus de la rencontre fortuite de pièces rapprochées les unes des autres sans jamais avoir été destinées à partager le même espace.

À son retour au Québec, l'intérêt de Riopelle pour la gravure ne faiblit pas, mais se combine à son exploration renouvelée de la figuration. Riopelle développe en outre une importante collaboration avec la graveuse Bonnie Baxter, et les deux artistes travaillent ensemble, soit au studio de Baxter, l'Atelier du Scarabée, à Val-David au Québec, soit dans celui que Riopelle a conservé en France de 1985 à sa mort en 2002. La pratique de la gravure, note Baxter, séduisait Riopelle parce qu'elle lui permettait d'essayer différents arrangements. Une gravure peut progresser et se développer avec des



Jean Paul Riopelle, *Sans titre*, 1967, assemblage d'éléments lithographiés collés et agrafés sur toile, 491 x 243 cm. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.

retouches, des superpositions, puis être déconstruite et reformatée sous forme de collage¹¹. Sur sa manière, Baxter remarque : « Tout comme dans sa peinture, Riopelle était audacieux et expérimental, il aimait mélanger les choses et était allergique aux formules éternelles¹². »

LA BOMBE AÉROSOL

En fin de carrière, affligé par l'ostéoporose, Riopelle est fasciné par l'utilisation de la bombe aérosol. Il l'envisage comme une technique innovante de création picturale d'autant plus accessible considérant ses limites physiques. Il peut à juste titre être considéré comme un précurseur de cette technique, par son travail à la pipette (une pipe ouverte qui permet de projeter la peinture en soufflant) dans les années 1950 et, dans les années 1960, au pulvérisateur tue-mouches de marque Fly-Tox (qui permet de projeter la matière par pompage manuel). Riopelle découvre la bombe aérosol dans les années 1970 et s'en sert pour élaborer plusieurs nouveaux et riches motifs, techniques et vocabulaires – notamment, les jeux d'alternance entre le positif et le négatif qui lui sont particuliers¹³.

Certes, contrairement à la pipette ou au pulvérisateur, qui supposent que le peintre pompe, pulvérise ou souffle sa couleur dans un tube pour la projeter sur toile, la bombe aérosol permet d'asperger la couleur d'une simple pression du doigt. Riopelle est séduit par le fait qu'un objet posé à plat sur une toile est aspergé afin d'en obtenir une image négative. Un exemple de ce procédé est donné par une photographie réunissant Riopelle et le joueur de hockey Maurice Richard (une de ses grandes admirations de jeunesse) pendant que l'artiste crée *Hommage à Duchamp (Hommage à Maurice Richard)*, 1990. Comme pour beaucoup d'œuvres de Riopelle, on constate le retour de sa fascination pour la « main », quoiqu'ici, ce sont les mains d'un hockeyeur qu'il souligne et met en évidence. Richard pose sa main à plat sur la toile et Riopelle en saisit l'empreinte en négatif, après quoi il ajoute sa propre main au tableau, la main de l'artiste utilisant la bombe aérosol. C'est par cet acte créatif que Riopelle s'invite dans une quête artistique millénaire, révélée depuis le temps des peintres paléolithiques de la grotte Chauvet, motivée par la question de ce qui reste.



Maurice Richard se laissant asperger la main à la bombe aérosol par Jean Paul Riopelle le 29 mars 1990, photographie de Pierre McGann (*La Presse*).

Le titre de l'œuvre *Hommage à Duchamp (Hommage à Maurice Richard)*, 1990, célèbre non seulement le grand joueur de hockey, mais aussi l'important artiste du vingtième siècle Marcel Duchamp (1887-1968). Concepteur du premier ready-made de l'histoire de l'art, Duchamp choisit un urinoir, le retourne, le signe, le titre *Fontaine*, 1917, et le déclare œuvre d'art. *L'Hommage à Duchamp (Hommage à Maurice Richard)* fait usage d'objets renvoyant au concept de

ready-made, mais ils sont utilisés à l'envers, par leur absence. Comme l'empreinte de la main, l'œuvre présente des empreintes et des silhouettes d'outils. L'outil de l'architecte, le trace-courbe français, borde la peinture. L'outil du trappeur, la chausse d'hiver, se devine dans la moitié supérieure de l'œuvre, tandis que deux bâtons de hockey, les outils des joueurs, sont soulignés dans la moitié inférieure de la composition. Ces silhouettes sont les seules réminiscences des objets qui ont jadis été posés sur la surface de l'œuvre. Lorsqu'elle a été complétée, Riopelle l'offre à Richard qui en fera plus tard don au Musée d'art contemporain de Montréal.



GAUCHE : Jean Paul Riopelle, *Hommage à Duchamp (Hommage à Maurice Richard)*, 1990, technique mixte sur contreplaqué (peint des deux côtés), 203,2 x 91,4 cm. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Musée d'art contemporain de Montréal. DROITE : Jean Paul Riopelle, *Hommage à Duchamp (Hommage à Maurice Richard)*, 1990, technique mixte sur contreplaqué (peint des deux côtés), 203,2 x 91,4 cm. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Musée d'art contemporain de Montréal.

En faisant un important usage de la bombe aérosol, Riopelle développe ses habiletés et cultive toutes les formes possibles et imaginables d’empreinte en négatif d’un objet. C’est dans son œuvre *L’Hommage à Rosa Luxemburg*, 1992, que cette nouvelle technique trouve sa plus spectaculaire application. L’aérosol laisse une empreinte plus ou moins légère, selon l’insistance de l’artiste sur une zone ou une autre de la composition. L’effet visuel dominant en est un aérien, matière constellée, pulvérisée sur la toile, laissant une trace presque feutrée. La palette est festive et tendre, d’une belle vivacité, en dépit des nombreux contrastes en noir et blanc. Certaines zones présentent d’ailleurs un effet radiographique manifeste, les empreintes étant saisies à la peinture blanche sur un fond de nuit noire. Ailleurs, les couleurs vives rehaussent des chevauchements de formes aux teintes pâles; là un oiseau rouge feu, là, un autre glacé de bleu vif. Là encore, les volatiles blancs s’agitent à côté de formes aux teintes vives, rouge, rose, vert, jaune, orange – l’ensemble est évanescent en même temps qu’intensément incarné.



GAUCHE : Jean Paul Riopelle, *L’Hommage à Rosa Luxemburg*, 1992, acrylique et peinture en aérosol sur toile, 155 x 1 424 cm (1^{er} élément); 155 x 1 247 cm (2^e élément); 155 x 1 368 cm (3^e élément). © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. L’œuvre est installée dans le pavillon Gérard-Morisset du musée en mai 2000, photographie d’Idra Labrie. DROITE : Jean Paul Riopelle dans son atelier de l’Île-aux-Oies en 1992, exécutant une œuvre préparatoire à *L’Hommage à Rosa Luxemburg*, 1992. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Photographe inconnu.

L’Hommage à Rosa Luxemburg se décline en une série de trente peintures d’une incroyable cohérence en dépit de la densité de l’ensemble. La palette encore une fois vient les lier les unes aux autres tandis que les formes se répètent, se transforment et se présentent en un répertoire quelque peu énigmatique. Tout a été mis à contribution, de simples boulons à une oie blanche tuée à la chasse par Riopelle lui-même, en passant par des fougères ou de simples outils, comme une perceuse. On reconnaît aisément tous ces objets, mais ils ne sont pas délimités par de véritables lignes de contour. Ils apparaissent par leur forme seule, entourée d’une zone un peu floue, et la trace qu’ils laissent évoque leur absence plus que leur figuration à proprement parler. Ils sont tels des fantômes, à la fois animés et inanimés. Des traces d’une vie vécue pleinement.

UNE CARRIÈRE DE GRANDES TRANSFORMATIONS

La carrière de Riopelle donne à réfléchir à l’évolution de l’art au fil du temps : l’art dit ancien, nourri aux préceptes académiques, encourage les artistes, par leur formation, à dérober à notre vue les coups de pinceau, les fonds brossés rapidement, les hésitations dans le tracé des contours, les couleurs mal venues,

etc. Qui pourrait dire les hésitations de Nicolas Poussin (1594-1665) en regardant son tableau fini? C'est bien ce que Riopelle a appris à faire chez Bisson, où les œuvres sont de pures « copies de la nature », cachant leur secret et la main de l'artiste.



GAUCHE : Jean Paul Riopelle, *Saint-Anthon*, 1954, huile sur toile, 248 x 388 cm. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Collection privée, New York. DROITE : Jean Paul Riopelle, *Hommage à Grey Owl*, 1970, huile sur toile, 299,5 x 400 cm. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Musée des beaux-arts de Montréal.

L'art moderne et contemporain procède tout autrement et n'hésite plus à nous faire assister à la genèse de l'œuvre. Les peintres d'aujourd'hui laissent intentionnellement des traces visibles et invitent le spectateur à reconstruire l'œuvre à sa manière. Quand Riopelle se distancie de l'académisme et se rapproche des méthodes de l'automatisme, de l'abstraction lyrique ou de l'expressionisme abstrait américain notamment, il commence à faire du spectateur le témoin des origines de chaque peinture. Chaque application de matière laisse son empreinte sur la surface de l'œuvre achevée. On le constate bien dans les fameuses mosaïques des années 1950; plus tard, on suit à la trace ces mêmes coups de spatule, pour refaire le tableau visuellement, pour ainsi dire.

Enfin, quand Riopelle se tourne vers la technique de la bombe aérosol, son intérêt pour la marque, la trace, la main du peintre, revient en force. On comprend que les formes qui paraissent sur la toile, comme celles des oies sauvages, des hiboux, des lapins de sa dernière grande œuvre, *L'isle heureuse*, 1992, sont les empreintes en négatif des objets d'abord posés physiquement sur la toile. Au final, ils sont rassemblés de manière surprenante grâce à la ligne et aux techniques picturales du peintre formé à la manière classique, et rendus visibles par le dessin au trait qui donne de précieux détails sur les éléments de la composition. Dans cet aboutissement, toute la production de Riopelle s'entrecroise, résultant en une image totalement personnelle dans son exécution. Ainsi, à la fin de sa carrière, la genèse de la forme n'a plus de mystère et Riopelle l'expose par son processus de création même - cette création d'un autre monde.



Jean Paul Riopelle, *L'isle heureuse*, 1992, technique mixte sur deux panneaux de bois, 154,3 x 203,2 cm.
© Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Collection privée.

OÙ VOIR

Les œuvres de Jean Paul Riopelle sont conservées au sein de collections publiques et privées au Canada et à l'international. Les institutions présentées ici détiennent les œuvres listées, mais celles-ci ne sont pas nécessairement en exposition. Cette liste ne contient que les œuvres tirées de collections publiques qui sont examinées et reproduites dans ce livre.



FONDATION GANDUR POUR L'ART

12, rue Michel-Servet
CH-1206
Genève, Suisse
+41 22 301 81 40
fg-art.org



Jean Paul Riopelle, *Hommage à Robert le Diabolique*, 1953

Huile sur toile
200 x 282 cm
© Succession Jean Paul Riopelle /
SOCAN (2019)

HIRSHHORN MUSEUM AND SCULPTURE GARDEN

À l'angle de l'avenue Independence et de la 7^e Rue
Washington D.C., États-Unis
hirshhorn.si.edu
+1-202-633-1000
hirshhorn.si.edu



Jean Paul Riopelle, *Sans titre*, 1964

Huile sur toile
276,4 x 214,5 cm (section A)
275,5 x 214,7 cm (section B)
275,5 x 214,5 cm (section C)
© Succession Jean Paul Riopelle /
SOCAN (2019)

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

185, rue Sainte-Catherine Ouest
Montréal (Québec) Canada
514-847-6226
macm.org



**Jean Paul Riopelle,
Sans titre (Promenade),
1949**

Huile sur toile
81,1 x 100,1 cm
© Succession Jean Paul
Riopelle / SOCAN
(2019)



**Jean Paul Riopelle, *La
Joute*, 1969-1970
(fonte en bronze
v.1974)**

Bronze
380 cm de hauteur,
1 240 cm de diamètre
(dimensions
approximatives)
© Succession Jean Paul
Riopelle / SOCAN
(2019)



**Jean Paul Riopelle,
*Hommage à Duchamp
(Hommage à Maurice
Richard)*, 1990**

Technique mixte sur
contreplaqué (peint des
deux côtés)
203,2 x 91,4 cm
© Succession Jean Paul
Riopelle / SOCAN
(2019)

MUSÉE D'ART DE JOLIETTE

145, rue du Père-Wilfrid-Corbeil
Joliette (Québec) Canada
450-756-0311
museejoliette.org



**Jean Paul Riopelle, *Sans titre
(Composition)*, 1952**

Gouache sur papier
25 x 35,2 cm
© Succession Jean Paul Riopelle /
SOCAN (2019)

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL

1380, rue Sherbrooke Ouest
 Montréal (Québec) Canada
 514-285-2000
 mbam.qc.ca



Jean Paul Riopelle,
Sans titre (Scène pastorale), v.1940

Huile sur carton
 23,3 x 30,6 cm
 © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019)



Jean Paul Riopelle,
Nature morte au violon, 1941

Huile sur toile marouflée sur carton
 35,8 x 27,5 cm
 © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019)



Jean Paul Riopelle,
Mont-Royal, v.1943

Huile sur toile marouflée sur carton
 30,4 x 35,7 cm
 © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019)



Jean Paul Riopelle,
Décalcomanie n° 1, 1946

Décalcomanie, huile sur papier
 21,5 x 28 cm
 © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019)



Jean Paul Riopelle,
Autriche III, 1954

Huile sur toile
 200 x 300,7 cm
 © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019)



Jean Paul Riopelle,
La roue (Cold Dog - Indian Summer), 1954-1955

Huile sur toile
 250 x 331 cm
 © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019)



Jean Paul Riopelle,
Hommage à Grey Owl, 1970

Huile sur toile
 299,5 x 400 cm
 © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019)

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DU CANADA

380, promenade Sussex
Ottawa (Ontario) Canada
613-990-1985
beaux-arts.ca



**Jean Paul Riopelle,
Sans titre
(Composition, 1947),
1947**

Plume et encre noire
avec lavis d'encre de
couleur sur papier vélin
22,8 x 30,5 cm
© Succession Jean Paul
Riopelle / SOCAN
(2019)



**Jean Paul Riopelle,
Sans titre, 1953**

Encre de couleur sur
papier vélin
74,5 x 107,4 cm
© Succession Jean Paul
Riopelle / SOCAN
(2019)



**Jean Paul Riopelle,
Pavane (Hommage aux
Nymphéas), 1954**

Huile sur toile
300 x 550,2 cm
(triptyque)
© Succession Jean Paul
Riopelle / SOCAN
(2019)



**Jean Paul Riopelle,
Sans titre, 1965**

Huile sur toile
65,5 cm de diamètre
© Succession Jean Paul
Riopelle / SOCAN
(2019)

MUSÉE LUDWIG

Heinrich-Böll-Platz, 50667 Köln
Cologne, Allemagne
+49 221 2201260165
museum-ludwig.de/en.html



**Jean Paul Riopelle, Rencontre,
1956**

Huile sur toile
100 x 81 cm
© Succession Jean Paul Riopelle /
SOCAN (2019)

MUSÉE NATIONAL DES BEAUX-ARTS DU QUÉBEC

179, Grande Allée Ouest
 Québec (Québec) Canada
 1-418-643-2150
 www.mnbaq.org



**Jean Paul Riopelle,
Hibou premier, 1939-
 1941**

Huile sur carton entoilé
 40,5 x 30 cm
 © Succession Jean Paul
 Riopelle / SOCAN
 (2019)



**Jean Paul Riopelle,
Saint-Fabien, 1944**

Huile sur toile collé sur
 carton
 30,4 x 41 cm
 © Succession Jean Paul
 Riopelle / SOCAN
 (2019)



**Jean Paul Riopelle,
Espagne, 1951**

Huile sur toile
 150 x 232 cm
 © Succession Jean Paul
 Riopelle / SOCAN
 (2019)



**Jean Paul Riopelle,
Sans titre, 1967**

Assemblage d'éléments
 lithographiés collés et
 agrafés 491 x 243 cm
 © Succession Jean Paul
 Riopelle / SOCAN
 (2019)



**Jean Paul Riopelle,
Hibou A, 1969-1970
 (fonte en bronze
 v.1974)**

Bronze, 1/4
 143 x 93 x 74 cm
 © Succession Jean Paul
 Riopelle / SOCAN
 (2019)



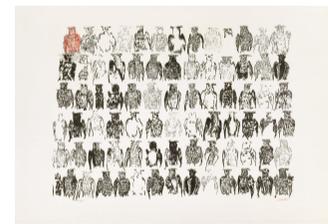
**Jean Paul Riopelle, *La
 tour*, 1969-1974 (fonte
 en bronze v.1974)**

Bronze, 1/4
 258 x 243 x 85 cm
 © Succession Jean Paul
 Riopelle / SOCAN
 (2019)



**Jean Paul Riopelle,
Hibou VII, 1970**

Lithographie, 42/75
 76 x 54 cm
 © Succession Jean Paul
 Riopelle / SOCAN
 (2019)



**Jean Paul Riopelle, *Les
 hiboux*, 1970**

Lithographie, 44/75
 76,4 x 109,9 cm
 © Succession Jean Paul
 Riopelle / SOCAN
 (2019)



Jean Paul Riopelle, *L'Hommage à Rosa Luxemburg*, 1992

Acrylique et peinture en aérosol
sur toile

155 x 1 424 cm (1^{er} élément);

155 x 1 247 cm (2^e élément);

155 x 1 368 cm (3^e élément)

© Succession Jean Paul Riopelle /
SOCAN (2019)

SOLOMON R. GUGGENHEIM MUSEUM

1071, 5^e Avenue
New York (New York) États-Unis
+1 212-423-3500
www.guggenheim.org



Jean Paul Riopelle, *Blue Night (La nuit bleue)*, 1953

Huile sur toile

114 x 194,9 cm

© Succession Jean Paul Riopelle /
SOCAN (2019)



NOTES

BIOGRAPHIE

1. Le manifeste compte seize signataires : Madeleine Arbour, Marcel Barbeau, Paul-Émile Borduas, Bruno Cormier, Marcelle Ferron, Claude Gauvreau, Pierre Gauvreau, Muriel Guilbault, Fernand Leduc, Jean-Paul Mousseau, Maurice Perron, Louise Renaud, Thérèse Renaud, Françoise Riopelle, Jean Paul Riopelle et Françoise Sullivan.
2. La biographie ici rapportée ne saurait être exhaustive. Elle doit être considérée comme un résumé de la vie foisonnante de Jean Paul Riopelle.
3. Marie-Claude Corbeil, Kate Helwig et Jennifer Poulin, *Jean Paul Riopelle: the artist's materials*, Los Angeles, Getty Conservation Institute, 2011, p. 3.
4. Hélène de Billy interprète que la perte de son frère et son sentiment d'imposture sont probablement à l'origine de l'ambition de Riopelle qui « doit sans cesse prouver qu'il est quelqu'un, qu'il mérite d'avoir survécu [...] ». Hélène de Billy, *Jean-Paul Riopelle*, Montréal, Éditions Art Global, 1996, p. 18.
5. Michel Martin, « Préface », dans *Jean-Paul Riopelle : Peinture 1946-1977*, Pierre Schneider et Georges Duthuit, éd., catalogue de l'exposition organisée par le Musée national d'art moderne, Centre Georges-Pompidou (Paris, 30 septembre-16 novembre 1981) et le Musée du Québec (9 décembre 1981-24 janvier 1982), en tournée à Montréal, Mexico, Caracas, avec des textes de Pierre Schneider, Georges Duthuit, André Breton, Patrick Waldberg, Werner Schmalenbach, Guy Viau, Jacques Dupin, Pierre Boudreau, Franco Russoli, Paul Auster et Thomas B. Hess, Paris, Le Centre, 1981, p. 15.
6. Jean-Paul Riopelle, Gilbert Érouart et Fernand Seguin, *Entretiens avec Jean-Paul Riopelle*, Montréal, Liber, 1993, p. 94.
7. Sur l'enseignement de Borduas, voir l'ouvrage du même auteur publié par l'Institut de l'art canadien en 2014, *Borduas : sa vie et son œuvre*, <https://www.aci-iac.ca/francais/livres-dart/paul-emile-borduas/style-et-technique/#idees-et-enseignement>.
8. Sur la dynamique entre Montréal, Paris et New York, voir Jean-Paul Riopelle, Gilbert Érouart et Fernand Seguin, *Entretiens avec Jean-Paul Riopelle*, Montréal, Liber, 1993, p. 85 à 88.
9. L'événement *Exposition de tableaux célèbres : cinq siècles d'art hollandais / Loan Exhibition of Great Paintings: Five Centuries of Dutch Art* s'est déroulé du 9 mars au 9 avril 1944.
10. Propos rapportés par Pierre Schneider dans *Jean-Paul Riopelle : Peinture 1946-1977*, p. 12.
11. Propos rapportés par Pierre Schneider dans *Jean-Paul Riopelle : Peinture 1946-1977*, p. 14.

12. Si on exclut la fugitive présentation des travaux de Borduas, Gauvreau, Mousseau, Riopelle, Leduc et de Viau au Studio Boas de New York, en janvier 1946.
13. Charles Doyon, « Borduas et ses interprètes! », *Le Jour*, 11 mai 1946, p. 7.
14. Yseult Riopelle, éd. (avec des textes de Monique Brunet-Weinmann, Michel Waldberg), *Le catalogue raisonné de Jean-Paul Riopelle, tome 1 : 1939-1953*, Montréal, Hibou Éditeurs, 1999, 460 pages; voir aussi en ligne, <https://riopelle.ca/introduction/catalogue-tome-1/>.
15. Chose certaine, ces trois titres ne sont jamais réapparus; il se peut qu'ils aient été changés entre temps et qu'ils se cachent derrière *Piège*, 1946, et *Entre les quatre murs du vent, j'écoute - Nadaka*, 1946, dont les dates correspondent.
16. Douglas Cooper, « Paris : Les chefs-d'œuvre des collections privées françaises retrouvés en Allemagne », *The Burlington Magazine*, vol. LXXXVIII, n° 521 (août 1946), p. 198-201.
17. Propos rapportés par Pierre Schneider dans *Jean-Paul Riopelle. Peinture 1946-1977*, p. 86.
18. Bonnie Baxter, « Jean Paul and I: *Impression passagère* », *Transatlantic Passages: Literary and Cultural Relations between Quebec and Francophone Europe*, Paula Gilbert et Miléna Santoro, éd., Montréal, McGill-Queen's University Press, 2019, p. 231.
19. Lettre de Fernand Leduc à Guy Viau, datée de Montréal, le 22 novembre 1946 : « Riopelle sera à Paris bientôt : il part le 9 décembre ». Fonds Guy-Viau de Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Montréal.
20. Musée d'art contemporain de Montréal, Fonds Paul-Émile Borduas, fichier 159.
21. Le manifeste *Rupture inaugurale* défendait alors les valeurs d'après-guerre d'André Breton proclamant un détachement du surréalisme avec tout parti politique, y compris le parti communiste.
22. François-Marc Gagnon, *Paul-Émile Borduas: A Critical Biography*, traduit par Peter Feldstein, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2013, p. 25-67.
23. Georges Mathieu, *De la révolte à la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1972, p. 68.
24. André Breton, Elisa Breton, Benjamin Péret, Galerie Nina Dausset, « Aparté entre Elisa, André Breton et Benjamin Péret », manuscrit et tapuscrit de février 1949, Paris, Galerie Nina Dausset.
25. Mathieu, *De la révolte à la renaissance*, Paris, Gallimard, p. 69. Dans les textes dont parle Mathieu, quelques-uns des artistes exposants, Riopelle parmi



d'autres, expriment leurs prises de position artistiques; dans son ouvrage, Mathieu reproduit des fragments de ces textes. Pour consulter le texte de Riopelle, voir la note 1 de la p. 70.

26. Pierre Schneider, « Jean-Paul Riopelle », *L'Œil*, n° 18, juin 1956, p. 39.

27. Riopelle à Mitchell, Archives Fondation Joan Mitchell, New York.

28. Gilles Daigneault, « Le plaisir de la sculpture – Prolégomènes à l'analyse de l'œuvre tridimensionnelle de Riopelle », cité dans *Le catalogue raisonné de Jean Riopelle*, Yseult Riopelle, éd., en ligne (<https://riopelle.ca/introduction/catalogue-tome-3/le-plaisir-de-la-sculpture/>). Pour voir les trois petites sculptures, consulter le tome I du catalogue : <https://riopelle.ca/introduction/catalogue-tome-1/>.

29. Gilles Daigneault, « Le plaisir de la sculpture ».

30. Annie Lafleur, « Art d'après-guerre et contemporain – 5 Novembre 2018 », tiré du site *Les enchères BYDealers* : <https://bydealers.com/fr/auction/5-novembre-2018/forteresse/>.

31. Roald Nasgaard, *Abstract Painting in Canada*, Vancouver, Douglas & McIntyre, 2008, p. 82.

32. Roald Nasgaard, *Abstract Painting in Canada*, p. 82.

33. Hélène de Billy, *Jean-Paul Riopelle*, Montréal, Art Global Edition, 1996, p. 197.

34. Voir la chronologie de Riopelle sur le site du Musée national des beaux-arts du Québec, Exposition passée, *Mitchell/Riopelle, un couple dans la démesure*, <https://www.mnbaq.org/exposition/mitchell-riopelle-1252>, consultée le 25 mars 2019.

35. Jean-Paul Riopelle, Gilbert Érouart et Fernand Seguin, *Entretiens avec Jean-Paul Riopelle*, p. 39.

36. Michel Dupuy, « Œuvres de Riopelle à Paris, Ficelles et autres jeux », *Le Droit*, 30 juin 1972, p. 20, cité dans Jean Brien, « La Joute : Autour d'une œuvre de Jean-Paul Riopelle », *Espace*, n° 20 (été 1992), p. 17-19.

37. Jean-Paul Riopelle, Gilbert Érouart et Fernand Seguin, *Entretiens avec Jean-Paul Riopelle*, p. 49.

38. Jean-Paul Riopelle, Gilbert Érouart et Fernand Seguin, *Entretiens avec Jean-Paul Riopelle*, p. 49.

39. Sur les prix Borduas, voir Gilles Daigneault, François-Marc Gagnon et Fernande Saint-Martin, *Montréal 1942-1992 : L'anarchie resplendissante de la peinture*, Galerie de l'UQAM, 1992, 87 p.

40. Voir la chronologie de Riopelle sur le site du Musée national des beaux-arts du Québec, Exposition passée, *Mitchell/Riopelle, un couple dans la démesure*, <https://www.mnbaq.org/exposition/mitchell-riopelle-1252>, consultée le 25 mars 2019.

41. Jean-François Boisvert, « Hommage à Riopelle...et à Rosa Luxemburg », *Le Devoir*, Montréal, 2 juillet 2002, <https://www.ledevoir.com/non-classe/4571/hommage-a-riopelle-et-a-rosa-luxemburg>.

ŒUVRES PHARES : SANS TITRE (SCÈNE PASTORALE), V.1940

1. Jean-Paul Riopelle, « Un fauve à l'étroit dans la cage de Paris », *La Presse*, Montréal, 12 janvier 1963, p. 2-3.
2. Pearl Sheffy, « Jean-Paul Riopelle talks about art », *Globe Magazine*, Toronto, 9 mai 1964, p. 6-8.

ŒUVRES PHARES : DÉCALCOMANIE N° 1, 1946

1. Jacques Derrida, « Penser à ne pas voir », dans *Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible (1979-2004)*, Ginette Michaud, Joana Masó et Javier Bassas, éd., Paris, Éditions de la Différence, coll. « Essais », n° 82, 2013, p. 56-78.

ŒUVRES PHARES : SANS TITRE, 1949-1950

1. Yseult Riopelle, éd. (avec des textes de Monique Brunet-Weinmann, Michel Waldberg), *Le catalogue raisonné de Jean-Paul Riopelle, tome 1 : 1939-1953*, Montréal, Hibou Éditeurs, 1999, p. 213, 371; voir aussi en ligne, <https://riopelle.ca/introduction/catalogue-tome-1/>
2. Monique Brunet-Weinman, « Genèse d'une signature », dans *Le catalogue raisonné de Jean-Paul Riopelle, tome 1 : 1939-1953*, Yseult Riopelle, éd., Montréal, Hibou Éditeurs, 1999, p. 91-92.

ŒUVRES PHARES : LA NUIT BLEU, 1953

1. En 1952, quand James J. Sweeney remplace Madame Hilla Rebay à la tête de l'institution, le musée est situé au 24, 54^e rue Est. Son nom est changé en 1952, du Museum of Non-Objective Painting au Solomon R. Guggenheim Museum, afin d'honorer son principal fondateur (décédé en 1949).
2. Monique Brunet-Weinman, « Genèse d'une signature », dans *Le catalogue raisonné de Jean-Paul Riopelle, tome 1 : 1939-1953*, Yseult Riopelle, éd., Montréal, Hibou Éditeurs, 1999, p. 95.
3. Robert Goldwater cité par François-Marc Gagnon, *Chronique du mouvement automatiste québécois, 1941-1954*, 1998, Outremont, Lanctôt, p. 870.
4. Monique Brunet-Weinman, « Genèse d'une signature », p. 95.
5. Monique Brunet-Weinman, « Genèse d'une signature », p. 95.

ŒUVRES PHARES : PAVANE (HOMMAGE AUX NYMPHÉAS), 1954

1. Voir la notice de l'œuvre sur le site du Musée des beaux-arts du Canada, <https://www.beaux-arts.ca/collection/artwork/pavane>, consultée le 2 juillet 2019.

2. Michel Martin, « Mitchell | Riopelle : la peinture témoigne », dans *Mitchell Riopelle. Nothing in Moderation | Un couple dans la démesure*, Québec, catalogue d'exposition, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2017, p. 25.

ŒUVRES PHARES : SANS TITRE, 1964

1. Michel Martin, « Mitchell | Riopelle : la peinture témoigne », dans *Mitchell Riopelle. Nothing in Moderation | Un couple dans la démesure*, Québec, catalogue d'exposition, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2017, p. 33.

ŒUVRES PHARES : AVATAC, 1971

1. Ray Ellenwood, *Egregore: A History of the Montreal Automatist Movement*, Toronto, Exile editions, 1992, p. 277.

2. Michel Martin, « Mitchell | Riopelle : la peinture témoigne », dans *Mitchell Riopelle. Nothing in Moderation | Un couple dans la démesure*, Québec, catalogue d'exposition, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2017, p. 37.

ŒUVRES PHARES : ICEBERG N^o 1, 1977

1. Le tableau *Sainte-Marguerite* fait cependant référence à l'une des îles de Lérins situées au large de la ville de Cannes.

2. Josianne Desloges, « Cinq souvenirs de Riopelle », *Le Soleil*, Québec, 9 mars 2012.

3. Philippe Briet, Extraits d'un entretien avec Riopelle réalisé en février 1984, cité dans Yseult Riopelle, Simon Blais, Gilles Daigneault et Robert Enright, éd., *Riopelle. Les Migrations du bestiaire. Une rétrospective*, Montréal, Kétoupa Édition, 2014, p. 84.

4. Michael Greenwood, « Jean-Paul Riopelle : Icebergs », *artscanada*, n^o 226-227 (mai-juin 1979), consulté en ligne, sur le site The Centre for Contemporary Canadian Art, <http://cca.concordia.ca/c/writing/g/greenwood/gre002t.html>.

ŒUVRES PHARES : LES HIBOUX, 1970

1. Propos de Riopelle rapportés par Gilles Daigneault, « Vous avez dit bestiaire? », dans Yseult Riopelle, Simon Blais, Gilles Daigneault et Robert Enright, éd., *Riopelle. Les Migrations du bestiaire. Une rétrospective*, Montréal, Kétoupa Édition, 2014, p. 13.

2. Propos de Riopelle rapportés par Gilles Daigneault, « Vous avez dit bestiaire? », p. 13.

ŒUVRES PHARES : L'HOMMAGE À ROSA LUXEMBURG, 1992

1. Voir la description de l'œuvre sur le site du Musée national des beaux-arts du Québec, <https://www.mnbaq.org/en/exhibition/mitchell-riopelle-1252>, page consultée le 8 juillet 2019.

2. Michel Martin, « Mitchell | Riopelle : la peinture témoigne », dans *Mitchell Riopelle. Nothing in Moderation | Un couple dans la démesure*, Québec, catalogue d'exposition, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2017, p. 41.

3. Riopelle cité par Michel Martin, « Mitchell | Riopelle : la peinture témoigne », p. 41.

IMPORTANCE ET QUESTIONS ESSENTIELLES

1. Cité par François-Marc Gagnon dans *Borduas, sa vie et son œuvre*, publié par l'Institut de l'art canadien en 2014, livre en ligne, section Style et technique : <https://aci-iac.ca/francais/livres-dart/paul-emile-borduas/style-et-technique>.

2. François-Marc Gagnon, « À propos de *Parachutes végétaux* de Paul-Émile Borduas : essai de définition du 'surréalisme' pictural de Borduas », Musée des beaux-arts du Canada, *Bulletin annuel* 4 (1980-1981).

3. Cité dans François-Marc Gagnon, *Chronique du mouvement automatiste québécois 1941-1954*, Montréal, Lanctôt éditeur, 1998, p. 738-739.

4. Monique Brunet-Weinman, « Genèse d'une signature », dans *Le catalogue raisonné de Jean-Paul Riopelle, tome 1 : 1939-1953*, Yseult Riopelle, éd., Montréal, Hibou Éditeurs, 1999, p. 90.

5. Monique Brunet-Weinman, « Genèse d'une signature », p. 92. Dans le même catalogue, voir le texte de Michel Waldberg également consacré à ces questions : « Riopelle, l'écart absolu », p. 29.

6. Monique Brunet-Weinman, « Genèse d'une signature », p. 75.

7. Leduc cité par Monique Brunet-Weinman, « Genèse d'une signature », p. 75.

8. Leduc cité par Monique Brunet-Weinman, « Genèse d'une signature », p. 75.

9. Riopelle cité par Monique Brunet-Weinman, « Genèse d'une signature », p. 76.

10. Mathieu cité par Monique Brunet-Weinman, « Genèse d'une signature », p. 78.

11. Mathieu cité par Monique Brunet-Weinman, « Genèse d'une signature », p. 78.

12. Michel Waldberg, « Riopelle, l'écart absolu », p. 21.

13. Thomas B. Hess, dans le catalogue de l'exposition (1973) de *Jean Paul Riopelle Paintings from 1970-1973 and The le Roi de Thulé series*, New York, Pierre Matisse Gallery, 1974.

14. Harold Rosenberg, « The American Action Painters », *Art News*, Janvier 1952, p. 22.

15. Riopelle cité par Stéphane Aquin, éd., *Riopelle*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal; Paris, *Connaissance des arts*, 2002, p. 112.

16. Riopelle cité dans Hélène de Billy, *Jean-Paul Riopelle*, Montréal, Art Global Edition, 1996, p. 41.

17. Jean-Luc Nancy, « L'art aujourd'hui », inédit, 2006, p. 2, cité dans Ginette Michaud, *Cosa volante : le désir des arts dans la pensée de Jean-Luc Nancy*, Paris, Hermann Éditeurs, 2013, p. 6.

STYLE ET TECHNIQUE

1. Sur la formation de Borduas, et la rigidité de Maillard, directeur de l'École des beaux-arts de Montréal à compter de 1925, et réfractaire à l'art moderne, voir François-Marc Gagnon, *Borduas, sa vie et son œuvre*, publié par l'Institut de l'art canadien en 2014, livre en ligne, section Biographie : <https://aci-iac.ca/francais/livres-dart/paul-emile-borduas/biographie>.

2. Pierre Schneider, « Préface », *Jean-Paul Riopelle. Peinture 1946-1977*, Pierre Schneider et Georges Duthuit, éd., catalogue de l'exposition organisée par le Musée national d'art moderne, Centre Georges-Pompidou (Paris, 30 septembre-16 novembre 1981) et le Musée du Québec (9 décembre 1981-24 janvier 1982), en tournée à Montréal, Mexico, Caracas, avec des textes de Pierre Schneider, Georges Duthuit, André Breton, Patrick Waldberg, Werner Schmalenbach, Guy Viau, Jacques Dupin, Pierre Boudreau, Franco Russoli, Paul Auster et Thomas B. Hess, Paris, Le Centre, 1981, p. 16 : « En 1949, Riopelle renonce aux pinceaux – leur substituant le couteau –, à la fluidité et, du même coup, aux harmonies dont ils avaient été les instruments ».

3. René Viau, « Jamais deux fois le même tableau », *Vie des arts*, n° 187, 2002, p. 48; repris dans René Viau, *Jean-Paul Riopelle*, Musée du Québec, 2003, p. 29 : « 1949. Après cette apothéose qu'est *Le Perroquet vert*, Riopelle renonce aux pinceaux ».

4. Jean Paul Riopelle, *Riopelle, estampes, peintures*, Caen, Musée des Beaux-Arts et Hôtel d'Escoville, 1984, dans *Jean Paul Riopelle*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1991, p. 114.

5. Jean Paul Riopelle, *Riopelle, estampes, peintures*, p. 114.

6. Jean Paul Riopelle, cité dans Gilles Daigneault, « Le plaisir de la sculpture », *Jean Paul Riopelle - Catalogue raisonné, Tome 3, 1960-1965*, Québec, Hibou Éditeurs, 2009, p. 406.



7. Denise L. Bissonnette, *Jean Paul Riopelle*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1991, p. 36.

8. Pierre Schneider, dans *Riopelle : Signes mêlés*, Paris, Maeght Éditeur, 1972, tiré de *Jean Paul Riopelle*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1991, p. 101.

9. Monique Brunet-Weinmann, « La matière, la main » *Jean Paul Riopelle - Catalogue raisonné, Tome 3, 1960-1965*, Yseult Riopelle et Tanguy Riopelle, éd., Québec, Hibou Éditeurs, 2009, p. 26. Elle écrit : « C'est tout juste si Riopelle ne peint pas directement avec ses doigts comme il sculpte, car il prend à pleines mains les pâtes de couleur. »

10. Bonnie Baxter, « Jean Paul and I: *Impression passagère* », *Transatlantic Passages: Literary and Cultural Relations between Quebec and Francophone Europe*, Paula Gilbert et Miléna Santoro, éd., Montréal, McGill-Queen's University Press, 2019, p. 231.

11. Bonnie Baxter, « Jean Paul and I: *Impression passagère* », *Transatlantic Passages: Literary and Cultural Relations between Quebec and Francophone Europe*, Paula Gilbert et Miléna Santoro, éd., Montréal, McGill-Queen's University Press, 2019, p. 236.

12. Bonnie Baxter, « Jean Paul and I: *Impression passagère* », p. 233.

13. Yseult Riopelle, « Migrations », dans *Riopelle. Les migrations du bestiaire. Une rétrospective*, Y. Riopelle, S. Blais, G. Daigneaut et R. Enright, éd., Montréal, Kétoupa Édition, 2014, p. 38.

GLOSSAIRE

abstraction lyrique

Style d'art abstrait issu du mouvement de l'art informel, plus large, considéré comme le complément européen de l'expressionnisme abstrait américain. Les œuvres d'art informel s'inspirent généralement du monde naturel. Elles sont moins rigides et plus expressives que l'abstraction géométrique, qui prévalait à l'époque.

art abstrait

Langage de l'art visuel qui emploie la forme, la couleur, la ligne et les traces gestuelles pour créer des compositions qui ne tentent pas de représenter des choses appartenant au monde réel. L'art abstrait peut interpréter la réalité sous une forme modifiée ou s'en éloigner tout à fait. On l'appelle aussi l'art non figuratif.

automatisme

Terme physiologique initialement employé par les surréalistes pour nommer les procédés tels que l'association libre, ou encore l'écriture, le dessin et la peinture automatiques, qui permettent d'accéder à l'inconscient sans que la pensée contrôlée ou la planification ne fassent interférence.

Automatistes

Groupe d'artistes montréalais qui s'intéresse au surréalisme et à la technique surréaliste de l'automatisme. Formé autour de l'artiste, professeur et théoricien Paul-Émile Borduas, le groupe des Automatistes expose régulièrement entre 1946 et 1954, et fait de Montréal un haut lieu de l'art d'avant-garde au milieu du vingtième siècle. Marcel Barbeau, Marcelle Ferron, Fernand Leduc, Jean-Paul Mousseau, Jean Paul Riopelle et Françoise Sullivan comptent parmi ses membres.

Balthus (Français, 1908-2001)

Peintre, illustrateur et scénographe autodidacte issu d'une famille extrêmement artistique dont le cercle comprenait l'écrivain Rainer Maria Rilke et l'artiste Pierre Bonnard. Bien que précocement talentueux, Balthus n'a été largement reconnu qu'à la fin de sa carrière, peut-être parce que son œuvre d'inspiration classique semblait en contradiction avec l'éthos du modernisme, qui dominait les beaux-arts de son époque.

Barbeau, Marcel (Canadien, 1925-2016)

Membre du groupe des Automatistes et ancien élève du fondateur du groupe, Paul-Émile Borduas, à l'École du meuble de Montréal. Les modes d'expression de Barbeau sont notamment la peinture gestuelle, le collage et la calligraphie. On l'associe à l'op art et à l'art cinétique, ainsi qu'à l'avant-garde montréalaise.

Bisson, Henri (Canadien, 1900-1973)

Artiste et éducateur montréalais, Bisson travaille principalement comme sculpteur, produisant de nombreuses œuvres en plâtre et contribuant par des bronzes à la réalisation de monuments publics, tel le *Monument aux Patriotes de Saint Charles* commémorant la rébellion de 1837. Bisson a également été

un peintre académique de natures mortes et de scènes de genre. Enseignant à Saint-Louis-de-Gonzague dans les années 1930, les élèves de Bisson comptent le futur Automatiste Jean Paul Riopelle, qui a aussi étudié en privé avec Bisson, en dehors de l'école.

Borduas, Paul-Émile (Canadien, 1905-1960)

Chef de file des Automatistes, un mouvement artistique d'avant-garde, et un des plus importants artistes modernes canadiens, Borduas est aussi une des voix les plus influentes en faveur de la réforme au Québec. Il cherche à émanciper la province des valeurs religieuses et du chauvinisme nationaliste qui prévalent à l'époque en diffusant le manifeste *Refus global* en 1948. (Voir *Paul-Émile Borduas : sa vie et son œuvre*, par François-Marc Gagnon.)

Bourgeois, Louise (Française/Américaine, 1911-2010)

Née à Paris, Bourgeois s'installe à New York en 1938, où elle s'établit comme artiste. Bien qu'elle ait débuté sa carrière par la production d'estampes et de dessins, l'artiste s'est fait connaître pour ses sculptures et ses installations psychologiquement chargées. L'œuvre de Bourgeois s'inspire des traumatismes de son enfance, de ses relations compliquées avec ses parents, de son rapport au sexe et à son corps, souvent par des figures récurrentes (l'araignée en particulier). Longtemps négligé, son art est sorti de l'ombre et a été largement acclamé dans les années 1970, lorsque ses implications féministes sont devenues un sujet d'intérêt pour les critiques, les artistes et le public.

Brancusi, Constantin (Roumain, 1876-1957)

Sculpteur abstrait axé sur l'expression la plus épurée possible des formes naturelles, il influence des sculpteurs ultérieurs, notamment Amedeo Modigliani et Carl Andre. Actif pour la plus grande partie de sa vie à Paris, Brancusi est connu en Amérique après sa participation à l'Armory Show.

Braque, Georges (Français, 1882-1963)

Figure influente de l'histoire de l'art moderne. Travaillant aux côtés de Picasso de 1908 à 1914, Braque élabore les principes des grandes phases du cubisme analytique et synthétique et, avec Picasso, la pratique du collage. Après la Première Guerre mondiale, il s'adonne à un style personnel de cubisme, admiré pour sa composition et sa palette subtiles.

Breton, André (Français, 1896-1966)

Poète et chef de file du mouvement surréaliste qui compte parmi ses membres les artistes Max Ernst, Man Ray et Hans Arp, et les poètes Paul et Gala Éluard. Breton définit les principes et les techniques du surréalisme, dont l'automatisme et la psychanalyse freudienne, dans une série de manifestes. Il organise la première exposition du groupe en 1925.

Breton, Élisabeth (Chilienne, 1906-2000)

Née Elisa Bindhoff, Élisabeth Breton est une artiste et écrivaine surréaliste et la troisième épouse d'André Breton, leader du mouvement surréaliste à Paris. Elle a rencontré Breton après avoir déménagé du Chili vers New York au début des années 1940, et ils se sont mariés en 1943, voyageant en Gaspésie et dans le Sud-Ouest américain avant de déménager à Paris en 1946. Bien qu'elle soit

mentionnée dans les œuvres d'André Breton – la mort de sa jeune fille fait l'objet d'un poème dans son *Arcane 17* – et qu'elle ait été une membre active du cercle surréaliste à Paris, Elisa Breton publie et expose rarement. Après le décès de son mari en 1966, elle continue à vivre à Paris jusqu'à la fin de sa vie.

Capogrossi, Giuseppe (Italien, 1900-1972)

L'un des fondateurs de l'éphémère Gruppo Origine (1950-1951), Capogrossi est un peintre qui est devenu célèbre pour ses œuvres abstraites aux signes en forme de peigne et de fourchette. Après avoir commencé sa carrière de peintre figuratif, Capogrossi commence à expérimenter des formes, des symboles, des lettres et des chiffres avant d'en arriver à son style définitif en 1949. Avec Gruppo Origine, il s'inscrit dans une réaction contre des formes d'abstraction plus décoratives et cherche à revenir à un art abstrait essentiel, rigoureux, sans dimensionnalité et autres fioritures.

Chagall, Marc (Russe/Français, 1887-1985)

Peintre et graphiste, Chagall est célèbre pour ses images colorées et oniriques et son rejet de la logique picturale. Empruntant volontiers au cubisme, au fauvisme et au symbolisme, il n'adhère toutefois à aucun de ces mouvements de l'avant-garde.

clair-obscur

Terme qui, dans son sens le plus général, renvoie à la façon dont un artiste emploie la lumière et la pénombre, et aux effets visuels que cette technique produit dans des peintures, des gravures et des dessins. Le clair-obscur ou *chiaroscuro* peut servir à créer une atmosphère, rendre un volume et imiter les effets de la lumière naturelle. De l'italien *chiaro* (clair) et *scuro* (obscur).

Clementi, Turridu (Français, 1916-1983)

Fils du propriétaire d'une fonderie parisienne respectée, Clementi a fait son apprentissage en Italie ainsi qu'à Paris, accédant à la profession de fondeur dans les années 1930, suivant les traces de son père. Avec les sculpteurs Rosaline Granet et Jacques Delahaye, il fonde en 1959 la Fonderie Berjac à Meudon, en France, dont il devient l'unique propriétaire en 1963 et lui fait emprunter le nom de Fonderie Clementi. Spécialisé dans la coulée d'art et le procédé à la cire perdue, Clementi exécute des commandes pour des projets de petite et de grande envergure.

Cormier, Bruno (Canadien, 1919-1991)

Psychanalyste, psychiatre et poète automatiste, Cormier est un pionnier de la psychiatrie médico-légale et de la criminologie clinique au Canada. Il est l'un des signataires du manifeste artistique de 1948, *Refus global*, qui remet en question les traditions religieuses et idéologiques rigides du Québec d'alors. La contribution de Cormier, un article intitulé « L'œuvre picturale est une expérience », préconise une approche de l'art ouverte à des perspectives multiples et mouvantes, tant de la part de l'artiste que de celle du spectateur.

Courbet, Gustave (Français, 1819-1877)

Figure marquante de l'art du dix-neuvième siècle, dont les tableaux – *Un enterrement à Ornans*, 1850, et *L'atelier du peintre*, 1854-1855, étant les plus célèbres – ont contribué à lancer le mouvement réaliste et à permettre ainsi

aux artistes qui ont suivi, notamment les impressionnistes, d'abandonner les sujets classiques en faveur de ceux qu'ils découvrent dans leur vie quotidienne.

Cézanne, Paul (Français, 1839-1906)

Peintre qui a exercé une influence sans précédent sur l'essor de l'art moderne, associé à l'école postimpressionniste, réputé pour ses expérimentations techniques de la couleur et de la forme, et son intérêt pour la perspective à points multiples. Ses sujets tardifs préférés comprennent les portraits de son épouse, les natures mortes et les paysages de la Provence.

décalcomanie

Développée au dix-huitième siècle, la décalcomanie est une technique de transfert dans laquelle de l'encre ou un autre pigment est pressé entre deux surfaces – souvent du verre, de la porcelaine, du papier ou une combinaison des deux. Lorsque le papier est utilisé, il peut être plié pour créer une image miroir. La tache résultante peut alors être embellie ou ornementée d'une autre manière. La décalcomanie a été adoptée par les surréalistes et les Automatistes comme moyen d'introduire un élément de hasard dans la fabrication d'une image.

Dada

Mouvement pluridisciplinaire qui émerge en Europe en réponse aux horreurs de la Première Guerre mondiale, et dont les adeptes visent à déconstruire et démolir les valeurs et les institutions sociales traditionnelles. Dans leurs œuvres d'art, souvent des collages et des ready-mades, ils font fi des beaux matériaux et de la maîtrise artistique. Les principaux dadaïstes sont Marcel Duchamp, Tristan Tzara, Kurt Schwitters et Hans Arp.

de Kooning, Willem (Néerlandais/Américain, 1904-1997)

Bien qu'il soit un expressionniste abstrait de premier plan, de Kooning ne s'intéresse pas à l'abstraction stricte – des figures apparaissent dans sa facture dense et exubérante qui caractérise la plus grande partie de son travail. Parmi ses œuvres les plus célèbres, celles de la série *Femmes* sont exposées pour la première fois en 1953 et soulèvent un grand tollé.

Delacroix, Eugène (Français, 1798-1863)

Peintre romantique français de premier plan dont l'utilisation de couleurs riches et sensuelles a influencé les impressionnistes et les postimpressionnistes. Suivant la tradition romantique, Delacroix dépeint des sujets marocains exotisés, des scènes dramatiques de l'histoire et des événements contemporains. Ses coups de pinceau endiablés servent bien la tragédie et le rendu de l'émotion. Parmi ses tableaux les plus connus, figure *La Liberté guidant le peuple*, 1830.

Delahaye, Jacques (Français, 1928-2010)

Travaillant le plâtre et le bronze, Delahaye crée des sculptures figuratives grossièrement modelées. Actif dans les années 1950 et au début des années 1960, Delahaye expose principalement en France et en Allemagne, notamment à l'exposition *documenta 2* à Kassel. Au cours des années 1960, il délaisse l'art

au profit de l'enseignement, et de 1975 à 1993, il est professeur à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris. Avec Rosaline Granet et Turriddu Clementi, Delahaye lance la Fonderie Berjac à Meudon en 1959.

Derain, André (Français, 1880-1954)

Peintre, sculpteur, graveur et concepteur de décors de théâtre, Derain a cofondé le mouvement fauviste, en activité d'environ 1905 à 1908. Il est reconnu pour ses peintures aux caractéristiques expressives typiques du fauvisme, notamment l'utilisation de couleurs vibrantes et non réalistes (parfois directement sorties du tube de peinture), la simplification des formes et les parties de toile brute laissées visibles dans l'œuvre achevée. L'intérêt de Derain pour les masques tribaux africains a probablement influencé Pablo Picasso et Georges Braque. Ses œuvres ultérieures reviennent à un style plus conservateur, néoclassique.

de Staël, Nicolas (Français/Russe, 1913-1955)

De Staël est reconnu pour un grand nombre de paysages abstraits qui font un usage intensif de blocs de couleurs, de teintes intenses et d'empâtements épais. Ses nombreuses manières d'appliquer la matière créent des œuvres très visuelles qui dépeignent les forces naturelles et le mouvement. En 1919, la famille de Staël fuit la Révolution russe et s'installe en Pologne. Nicolas de Staël étudie ensuite à l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles, où il est influencé par le cubisme et le postimpressionnisme.

Domínguez, Óscar (Espagnol, 1906-1957)

Peintre surréaliste, Domínguez s'installe à Paris à l'âge de vingt et un ans et s'engage dans le mouvement surréaliste dirigé par André Breton. Dans les années 1930, il a commencé à utiliser la technique de la décalcomanie pour créer des œuvres et il a initié son collègue surréaliste Max Ernst à cette méthode de création artistique. Le style de Domínguez témoigne de l'influence des œuvres cubistes de Pablo Picasso tandis que des taureaux figurent fréquemment dans ses peintures.

Dubuffet, Jean (Français, 1901-1985)

Artiste avant-gardiste rebelle dont la carrière s'étend sur une cinquantaine d'années et dont l'œuvre se compose de peintures, de sculptures et de gravures. Dubuffet s'est insurgé toute sa vie contre le conformisme et l'autorité. Son œuvre est caractérisé par des changements fréquents de style et un goût marqué pour l'expérimentation.

Duchamp, Marcel (Français/Américain, 1887-1968)

Parmi les artistes penseurs les plus importants du vingtième siècle, Duchamp influence l'art conceptuel, le pop art et le minimalisme. Mieux connu pour son extraordinaire tableau, *Nu descendant un escalier, n° 2*, 1912, il est également renommé pour ses œuvres ready-mades, dont l'urinoir *Fontaine*, 1917, et *L.H.O.O.Q.*, 1919, l'œuvre par laquelle il « profane » *La Joconde*, pièce célébrissime de Léonard de Vinci, peinte en 1503.

École des beaux-arts de Montréal

L'École des beaux-arts de Montréal est fondée en 1922, la même année que son institution sœur, l'École des beaux-arts de Québec. Le curriculum qu'elle présente met d'abord l'accent sur les arts industriels, les métiers et le dessin de publicité, mais l'École s'impose ensuite comme un important centre de formation pour les peintres et sculpteurs, entre autres artistes, menant à ce qu'on a qualifié d'« âge d'or » de l'institution, à la fin des années 1950 et au début des années 1960. En 1969, elle est intégrée au département des beaux-arts de l'Université du Québec à Montréal.

École du meuble

En 1930, l'artiste Jean-Marie Gauvreau fonde l'École du meuble, qui enseigne les arts techniques, mais aussi le dessin, la peinture, le design, l'histoire de l'art, la sculpture et même le droit. Plusieurs artistes que l'on associe à l'avant-garde québécoise, dont Paul-Émile Borduas, Marcel Barbeau, Maurice Perron et d'autres signataires du manifeste *Refus global*, y étudient ou y enseignent.

expressionnisme abstrait

Mouvement pictural qui connaît un essor à New York dans les années 1940 et 1950, l'expressionnisme abstrait se définit par la combinaison de l'abstraction formelle et d'une approche autoréférentielle. Le terme décrit une grande variété d'œuvres. Jackson Pollock, Mark Rothko, Barnett Newman et Willem de Kooning figurent parmi les expressionnistes abstraits les plus célèbres.

Fauteux, Roger (Canadien, né en 1923)

Peintre montréalais ayant participé aux premières expositions automatistes dans les années 1940, Fauteux s'associe au groupe d'avant-garde par l'entremise de Paul-Émile Borduas, qu'il rencontre à l'École du meuble de Montréal. Cependant, contrairement à la majorité des peintres automatistes, Fauteux n'a jamais embrassé l'abstraction et n'a jamais signé le manifeste du groupe, *Refus global*, en 1948.

Ferron, Marcelle (Canadienne, 1924-2001)

Peintre, sculpteure, artiste du verre et membre du groupe des Automatistes. Ferron étudie à l'École des beaux-arts de Montréal avant de rencontrer Paul-Émile Borduas, dont l'approche de l'art moderne est déterminante pour la suite de son œuvre. En 1953, elle s'installe à Paris, où elle demeure pendant treize ans.

figuratif

Terme descriptif désignant une œuvre d'art qui représente ou fait référence à des objets ou des êtres reconnaissables, y compris les êtres humains. L'art figuratif est souvent représentationnel et puise son matériel source dans le monde réel, bien que ses sujets puissent être exploités en parallèle avec des métaphores et des allégories. Le terme est apparu dans l'usage populaire vers les années 1950 pour décrire les œuvres d'art en contraste avec celles du mouvement expressionniste abstrait ainsi qu'avec l'art non figuratif et non-objectif.

Francis, Sam (Américain, 1923-1994)

Associé à la deuxième génération d'expressionnistes abstraits, Francis est peintre et graveur. Il poursuit des études en art à l'Université de Californie à Berkeley, avant de s'installer à Paris en 1950, où il subit l'influence de l'artiste québécois Jean Paul Riopelle. Il revient en Californie en 1962. Ses tableaux s'appuient sur une utilisation riche et évocatrice de la couleur, passant, au fil de sa carrière, de l'utilisation de formes centrales à l'utilisation de formes fluides et diluées, tout en mettant l'accent sur l'utilisation de l'espace blanc. À titre d'imprimeur et éditeur, Francis dirige un studio de lithographie, The Lapis Press, dédié aux livres d'artistes. Il aide à établir un style californien de peinture moderniste et participe à l'organisation du Los Angeles Museum of Contemporary Art en 1980.

Gagnon, Maurice (Canadien, 1904-1956)

Critique d'art et enseignant à l'École du meuble de Montréal, Gagnon étudie l'histoire de l'art à la Sorbonne, à Paris. Paru en 1940, son ouvrage intitulé *Peinture moderne* analyse les diverses écoles d'art moderne, y compris l'art religieux. Gagnon compte parmi ses amis des membres éminents de l'avant-garde française et québécoise, y compris Fernand Léger et Paul-Émile Borduas.

Gauvreau, Claude (Canadien, 1925-1971)

Dramaturge, poète et polémiste reconnu pour sa contribution au développement du théâtre moderne au Québec, Gauvreau a été un des chefs de file de l'automatisme et un des signataires du manifeste de 1948 *Refus global*. Son écriture est caractérisée par l'abstraction et l'expression poétiques, comme dans sa première pièce, *Bien-être*, écrite en 1947 pour sa muse et amante, Muriel Guilbault.

Gauvreau, Pierre (Canadien, 1922-2011)

Peintre, auteur et producteur/réalisateur à la télévision, Gauvreau rencontre Paul-Émile Borduas en 1941, lors de ses études à l'École des beaux-arts de Montréal. Les tableaux qu'il réalise avant de se joindre aux Automatistes à la fin des années 1940 témoignent de l'influence du fauvisme. Il effectue un retour à un style pictural libre plus tard dans sa vie.

Germain, Jacques (Français, 1915-2001)

Élève de Fernand Léger à l'Académie Moderne de Paris en 1931 et de Wassily Kandinsky au Bauhaus en 1932, Germain est un peintre abstrait. Membre du groupe d'abstraction lyrique parisien, dont faisait partie le peintre québécois Jean Paul Riopelle, ses peintures sont faites de matière appliquée de manière dynamique et rectangulaire, souvent des nuances de blanc, avec des éclats de couleurs vives.

Giacometti, Alberto (Suisse, 1901-1966)

Alberto Giacometti est d'abord reconnu comme sculpteur, mais il a également été peintre, dessinateur et graveur. Si ses premiers travaux abstraits sont d'influences surréalistes et cubistes, Giacometti se tourne vers la figure humaine et la phénoménologie - une façon de comprendre le monde à travers la perception et l'expérience - après la Seconde Guerre mondiale, rehaussant la taille de ses sculptures et amincissant les corps humains qu'elles

représentent jusqu'à ce qu'ils semblent presque disparaître dans l'espace. Frêles et isolées, ces figures ont été commentées par le philosophe existentialiste Jean-Paul Sartre et ont retenu l'attention de Samuel Beckett pour qui Giacometti a conçu le premier décor de sa pièce *En attendant Godot*.

Goya, Francisco (Espagnol, 1746-1828)

Francisco José de Goya y Lucientes fut un peintre influent de l'Espagne des Lumières dont le style expressif guidera les peintres romantiques, réalistes et impressionnistes du dix-neuvième siècle, en particulier les artistes français, notamment Édouard Manet. Bien qu'il se soit fait d'abord connaître comme peintre de cour de la monarchie espagnole, Goya s'est distingué par ses dessins et gravures sur les horreurs des guerres napoléoniennes et des luttes espagnoles pour l'indépendance, au début du dix-neuvième siècle, dont aucun ne fut publié de son vivant mais qui comptent parmi ses œuvres les plus marquantes.

Granet, Roseline (Française, née en 1936)

Travaillant principalement le bronze, Granet est une sculptrice figurative. Elle a étudié à l'Art Students League à New York et à l'Académie de la Grande Chaumière à Paris dans les années 1950, et elle a travaillé dans une série de fonderies parisiennes. En plus de participer à des expositions, Granet a réalisé des commandes publiques en France et au Canada, dont un buste du poète Émile Nelligan et une statue du peintre Jean Paul Riopelle, conservés à Montréal.

Greenberg, Clement (Américain, 1909-1994)

Critique d'art et essayiste très influent, connu principalement pour son approche formaliste et sa conception controversée du modernisme, qu'il expose pour la première fois dans son article « La peinture moderniste », publié en 1961. Greenberg est notamment l'un des premiers défenseurs des expressionnistes abstraits, dont Jackson Pollock et le sculpteur David Smith.

géométrisme

Le géométrisme est le recours à la géométrie comme principe ouvert ou sous-jacent dans l'art ou le design. Il implique une exploration de la façon dont les formes géométriques et les relations peuvent être utilisées pour créer une illusion de dimensionnalité sur une surface. Il peut s'agir de créer des illusions d'optique ou, comme le font les cubistes, de réduire les formes à des éléments géométriques qui soulignent leur relation dans l'espace.

Géricault, Théodore (Français, 1791-1824)

Peintre du monumental *Radeau de la Méduse*, v.1819, qui représente les conséquences d'un naufrage notoire, Géricault s'est illustré au sein du romantisme français. Son style de vie – à la fois celui d'un dandy et d'un cavalier aventureux, connu pour sa flamboyance et ses sujets de prédilection, des scènes de drame, de douleur psychologique et de chevaux – cadre parfaitement avec le mythe de l'artiste romantique, sans compter que l'œuvre de Géricault a eu une influence significative malgré la brièveté de sa vie et de sa carrière. Bien que largement autodidacte, il partage un professeur avec son collègue peintre Eugène Delacroix (1798-1863) sur lequel son style a eu un effet formateur.

Hayter, Stanley William (Britannique 1901-1988)

Exploitant de l'atelier de gravure Atelier Dix-Sept, Hayter est professeur et artiste. Dans son atelier parisien, il accueille des artistes d'avant-garde européens et nord-américains, maintenant un cercle social et un environnement de travail centrés sur les techniques expérimentales de gravure et les discussions sur l'art moderne : Pablo Picasso, Joan Miró, Jean Arp, Max Ernst, Marc Chagall et Alexander Calder y ont tous travaillé à différentes périodes. Sa formation de chimiste de recherche a permis à Hayter de développer des techniques innovantes, intégrant la gravure dans le vocabulaire artistique des artistes modernes.

impressionnisme

Mouvement artistique très influent, né en France dans les années 1860 et associé au début de la modernité en Europe. Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir et d'autres impressionnistes rejettent les sujets et les rigueurs formelles de l'art académique en faveur de paysages naturels, de scènes de la vie quotidienne et d'un rendu soigné des effets atmosphériques. Ils peignent souvent en plein air.

Ingres, Jean-Auguste-Dominique (Français, 1780-1867)

Maître néoclassique qui fait son apprentissage auprès d'un des grands artistes de son temps, Jacques-Louis David. Dans ses tableaux historiques, ses portraits et ses fantaisies orientalistes (telle sa célèbre *Grande Odalisque* de 1814), caractérisés par la netteté des lignes, le coup de pinceau d'Ingres est pratiquement invisible. On le présente souvent en opposition à Delacroix, peintre romantique par excellence.

Kline, Franz (Américain, 1910-1962)

Peintre expressionniste abstrait et dessinateur dont les œuvres gestuelles s'inspirent d'artistes contemporains tels qu'Arshile Gorky et Willem de Kooning. À partir de la fin des années 1940, Kline réalise essentiellement des tableaux en noir et blanc, mais dans les dernières années de sa carrière, il revient à une palette colorée.

Leduc, Fernand (Canadien, 1916-2014)

Peintre et membre du groupe des Automatistes de Montréal. Les premières toiles de Leduc témoignent de son intérêt pour le surréalisme et l'automatisme. Il adopte par la suite une approche plus géométrique s'inscrivant dans le courant des Plasticiens. La dernière partie de sa production, les microchromies, explore des palettes monochromes.

Loeb, Pierre (Français, 1897-1964)

Fondateur de l'importante galerie d'art parisienne Galerie Pierre, Loeb est un galeriste et un marchand d'art qui fait la promotion du travail des artistes modernes. Né dans une famille juive parisienne, Loeb ouvre sa galerie en 1924, exposant les œuvres de peintres surréalistes et cubistes dont Pablo Picasso et Joan Miró. Contraint de fermer en 1939 par le gouvernement de Vichy, Loeb et sa famille passent la Seconde Guerre mondiale à Cuba, où il rencontre le

surréaliste cubain Wilfredo Lam. Après la guerre, il revient à Paris et rouvre les portes de sa galerie. Jusqu'à sa fermeture en 1964, peu avant sa mort, il se concentre sur la diffusion des jeunes artistes travaillant à Paris.

Manessier, Alfred (Français, 1911-1993)

Artiste abstrait connu pour ses couleurs lumineuses, Manessier commence à peindre après des études d'architecture à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris. Évoluant au sein d'un large cercle d'artistes modernes parisiens au début du vingtième siècle, Manessier expérimente le cubisme et le surréalisme avant d'arriver à un style de formes et de couleurs dynamiques, axé sur la capture des effets de lumière et sur l'interprétation très abstraite du paysage. Pendant la Seconde Guerre mondiale, Manessier fait partie du groupe d'artistes du Salon de mai, qui produit et fait la promotion de l'art dit « dégénéré » dans un Paris occupé par l'Allemagne. Associé à une résurgence de l'art sacré, il a créé de nombreux modèles de vitraux et de robes liturgiques, ainsi que des décors et des costumes de théâtre.

Mathieu, Georges (Français, 1921-2012)

Sculpteur, designer, illustrateur et peintre qui s'intéresse à la peinture abstraite dans les années 1940. L'œuvre de Mathieu est associée à plusieurs mouvements européens d'après-guerre apparentés – dont le tachisme et l'art informel – qui privilégient l'abstraction géométrique et une gestuelle spontanée, tendances qu'il contribue à initier.

Matisse, Henri (Français, 1869-1954)

Peintre, sculpteur, graveur, dessinateur et graphiste, adepte à différents moments de l'impressionnisme, du postimpressionnisme et du fauvisme. Dans les années 1920, il est, avec Pablo Picasso, l'un des peintres les plus célèbres de sa génération, réputé pour sa palette et son dessin remarquables.

Miró, Joan (Espagnol, 1893-1983)

Artiste prolifique qui compte parmi les figures qui façonnent l'histoire de l'art abstrait au vingtième siècle. Pratiquant la peinture, la sculpture, la gravure et les arts décoratifs, Miró crée une œuvre pétrie de l'influence des paysages de son pays natal. Bien qu'influencé par les surréalistes français, il se façonne néanmoins un style hautement personnel.

Mitchell, Joan (Américaine, 1925-1992)

Membre de la dernière génération des expressionnistes abstraits, connue pour ses polyptyques, Mitchell est influencée par la poésie, la musique et la nature. Dans les années 1950, ses œuvres deviennent exclusivement abstraites tout en conservant un sens de la perspective. En 1959, Mitchell s'établit à Paris avec le peintre canadien-français Jean Paul Riopelle dont elle partage la vie pendant vingt-cinq ans. Bien qu'elle soit surtout connue pour ses grandes peintures gestuelles, Mitchell a aussi travaillé le pastel et la gravure. Son œuvre évoque souvent des paysages inoubliables, utilisant des enchevêtrements de grands et petits traits de peinture pour transmettre ses sentiments synesthésiques à l'égard d'une époque et d'un lieu. La Fondation Joan Mitchell a été créée après sa mort pour perpétuer son héritage et soutenir les artistes.



Modigliani, Amedeo (Italien, 1884-1920)

Peintre et sculpteur préconisant les portraits mélancoliques et les nus stylisés et étirés, Modigliani est reconnu pour la sensualité et la sexualité de ses nus de femmes et pour la représentation franche et descriptive du corps, considérée comme vulgaire et de mauvais goût par certains commentateurs de son temps. Ses portraits, dont les visages sont semblables à des masques, donnent malgré tout une perception psychologique de ses sujets. En 1906, Modigliani s'installe à Paris et il devient une figure centrale de l'École de Paris, cercle d'artistes ayant créé le fauvisme, le cubisme et le postimpressionnisme.

Molinari, Guido (Canadien, 1933-2004)

Peintre et théoricien, membre du mouvement plasticien de Montréal. À compter du milieu des années 1950, il donne de nouveaux modèles à la peinture géométrique dans le monde. Ses peintures à bandes verticales aux « arêtes nettes » créent l'illusion d'un espace dynamique, avivé par l'attention que porte le spectateur à la modulation des couleurs engendrée par leur répétition rythmique sur la toile.

Mondrian, Piet (Hollandais, 1872-1944)

Parmi les principales figures de l'art abstrait, réputé pour ses peintures géométriques en « grille », composées de lignes droites noires et de carrés aux couleurs vives. Mondrian est l'artiste qui a le plus influé sur la culture visuelle contemporaine. Pour lui, son style rigoureux et très restrictif, surnommé néoplasticisme, exprime des vérités universelles.

Monet, Claude (Français, 1840-1926)

Claude Monet est l'un des fondateurs du mouvement impressionniste en France, dont les paysages et les marines sont parmi les œuvres les plus emblématiques de l'art occidental. À l'adolescence, Monet commence à peindre en plein air et y revient durant toute sa carrière pour explorer les effets atmosphériques et les phénomènes perceptuels qui l'intéressent à titre d'artiste.

Morisot, Berthe (Française, 1841-1895)

Peintre et graveuse qui connaît le succès au Salon de Paris avant de participer, à la fin des années 1860, au mouvement impressionniste naissant. Elle en devient l'une des principales figures, mieux connue pour ses peintures de la vie domestique.

Mousseau, Jean-Paul (Canadien, 1927-1991)

Sculpteur, peintre, illustrateur et designer, Mousseau est un protégé de Paul-Émile Borduas et le plus jeune membre des Automatistes. Figure marquante de la scène artistique montréalaise, il fait appel à divers matériaux, notamment le plastique, le néon et l'aluminium.

Musée des beaux-arts du Canada (MBAC, ou la NGC)

Institution fondée en 1880, la National Gallery of Canada ou Musée des beaux-arts du Canada à Ottawa possède la plus vaste collection d'art canadien au pays ainsi que des œuvres d'artistes internationaux de renom. Sous l'impulsion du gouverneur général, le marquis de Lorne, le musée a été créé pour

renforcer l'identité spécifiquement canadienne en matière de culture et d'art, et pour constituer une collection nationale d'œuvres d'art qui correspondrait au niveau des autres institutions de l'Empire britannique. Depuis 1988, le musée est situé sur la promenade Sussex dans un bâtiment conçu par Moshe Safdie.

Musée d'art contemporain de Montréal

Fondé par le gouvernement du Québec en 1964, le Musée d'art contemporain de Montréal est la plus vieille institution d'art contemporain au Canada. D'abord installé dans des locaux temporaires à la Place Ville-Marie, le musée se déplace au Château Dufresne en 1965, puis à la Galerie d'art international d'Expo 67, à la Cité du Havre, avant d'emménager, en 1992, dans ses locaux actuels, sur le site de la Place des Arts. Dédié à la promotion et la conservation de l'art québécois contemporain, le musée entretient un programme d'expositions et d'acquisitions et gère une collection d'environ huit mille pièces.

Parizeau, Marcel (Canadien, 1898-1945)

Important architecte et professeur québécois, Parizeau étudie à l'École polytechnique de Montréal et à l'École des beaux-arts de Paris, où il réside pendant dix ans. Suivant son retour à Montréal en 1933, il crée des maisons et des édifices municipaux, notamment les immenses silos du Vieux-Port, dans le style international, caractérisé par un dépouillement extrême.

Perron, Maurice (Canadien, 1924-1999)

Photographe proche des Automatistes, Perron rencontre Paul-Émile Borduas durant ses études à l'École du meuble à Montréal, où Borduas enseigne jusqu'en 1948. Ses photos élégantes et souvent saisissantes des membres du groupe, de leurs activités, de leurs œuvres et de leurs performances illustrent la plupart des publications des Automatistes. Perron est un des cosignataires du manifeste *Refus global* en 1948.

Picasso, Pablo (Espagnol, 1881-1973)

Reconnu comme l'un des artistes les plus célèbres et influents du vingtième siècle. Travaillant surtout en France, il est un membre éminent de l'avant-garde parisienne qui comprend Henri Matisse et Georges Braque. Beaucoup considèrent son tableau *Les Femmes d'Alger (O. J. R.)*, 1906-1907, comme le plus important du vingtième siècle.

Pollock, Jackson (Américain, 1912-1956)

Chef de file de l'expressionnisme abstrait, surtout connu pour ses peintures de dégoulinures (les *drippings*) des années 1940 et 1950. Pollock est étroitement associé à l'*action painting*. Cette peinture gestuelle suppose que l'artiste aborde sa toile sans savoir à l'avance ce qu'il va créer.

postimpressionnisme

Expression forgée par le critique d'art britannique Roger Fry en 1910 pour décrire la peinture produite en France de 1880 à 1905 en réaction contre les innovations artistiques et les limites de l'impressionnisme. Ses piliers sont Paul Cézanne, Paul Gauguin et Vincent van Gogh.

Poussin, Nicolas (Français, 1594-1665)

Nicolas Poussin est une figure de proue de l'ère baroque, bien que ses peintures n'en reflètent pas le style. Il quitte la France pour Rome en 1624 et il allait bientôt choisir de vivre et de travailler dans la ville éternelle jusqu'à la fin de ses jours. Poussin est reconnu pour le style classique de ses peintures, qui allait influencer nombre d'artistes à sa suite, notamment le maître du néoclassicisme, Jacques-Louis David.

Péret, Benjamin (Français, 1899-1959)

Poète surréaliste, Péret a employé divers procédés automatiques dans ses compositions, cherchant à libérer le langage en sollicitant l'inconscient. Il commence à écrire après avoir découvert l'œuvre de Guillaume Apollinaire alors qu'il est soldat pendant la Première Guerre mondiale, et après la fin de la guerre, il entre dans le cercle surréaliste d'André Breton à Paris. Éditeur de publications surréalistes et écrivain, il a joué un rôle essentiel dans le mouvement. Cependant, sa publication de 1945, *Le déshonneur des poètes*, a provoqué un scandale en raison de ses arguments contre l'utilisation de la poésie à des fins politiques; bien que Péret ait rejoint le parti communiste aux côtés de Breton et d'autres surréalistes connus en 1926 et qu'il soit resté trotskyste jusqu'à la fin de sa vie, il critiquait la manière dont ses pairs utilisaient la poésie comme véhicule de leurs convictions politiques, considérant cela comme une forme de propagande.

Ravenet, Simon François (Français, 1706-1774)

Formé à Paris, Ravenet est un graveur qui a vécu et travaillé principalement en Angleterre après son déménagement à Londres en 1743. Il a été invité en Angleterre par l'artiste britannique William Hogarth, après avoir travaillé avec les éditeurs Robert Sayer, John et Paul Knapton, et John Boydell. Ravenet a produit des gravures de reproduction de sculptures classiques, de peintures historiques et contemporaines et de dessins anatomiques, ainsi que des illustrations pour des éditions du *Paradis perdu* de John Milton et *Tristram Shandy* de Laurence Sterne. Son fils, Simon François Ravenet le Jeune, était également graveur.

ready-made

Un « ready-made » ou un objet trouvé, déjà fait, est une œuvre constituée d'un objet existant tiré du quotidien, ayant subi peu ou pas de transformation. Il devient art pour la simple raison qu'il est présenté comme tel par l'artiste. Les ready-mades les plus célèbres sont ceux du dadaïste Marcel Duchamp qui élabore ce concept en vue de remettre en question la nature de l'art et le rôle de l'artiste.

Refus global

Manifeste anarchiste publié en 1948 par les Automatistes, un groupe d'artistes de Montréal. Rédigé par Paul-Émile Borduas et cosigné par quinze autres artistes, le texte principal dénonce la domination de l'idéologie catholique au Québec et entraîne le congédiement de Borduas de son poste de professeur à l'École du meuble. Les seize signataires comprennent Madeleine Arbour, Marcel Barbeau, Paul-Émile Borduas, Bruno Cormier, Marcelle Ferron, Claude Gauvreau, Pierre Gauvreau, Muriel Guilbault, Fernand Leduc, Jean-Paul



Mousseau, Maurice Perron, Louise Renaud, Thérèse Renaud, Françoise Riopelle, Jean Paul Riopelle et Françoise Sullivan.

Renoir, Pierre-Auguste (Français, 1841-1919)

L'une des principales figures du mouvement impressionniste. Les gravures, peintures et sculptures de Renoir représentent souvent des scènes de loisir et de confort domestique. Il quitte les impressionnistes en 1878 pour exposer de nouveau au Salon de Paris, l'exposition annuelle officielle de cette ville.

Rouault, Georges (Français, 1871-1958)

Connu pour son style très personnel et expressif, Rouault acquiert une notoriété au début des années 1900 avec ses représentations de prostituées et autres personnages marginaux, qui sont empreintes de compassion. Son œuvre, imprégnée de spiritualisme chrétien, n'est reconnue par l'Église que peu avant sa mort.

Russell, Alfred (Américain, 1920-2007)

Faisant partie de la New York School of Abstract Expressionists, Russell offre des premières œuvres qui combinent des éléments de style propres aux peintres abstraits de Paris et de New York dans les années 1940. S'appuyant sur une démarche automatiste, ses tableaux de cette période sont constitués de plans de couleur qui se rétrécissent vers le centre de l'image, semblant se fragmenter et s'intensifier. Cependant, au début des années 1950, Russell est désabusé par l'expressionnisme abstrait et la scène artistique new-yorkaise en général et il décide de tout rejeter pour devenir peintre figuratif. En tant que membre du corps professoral du programme de maîtrise en beaux-arts du Brooklyn College, Russell devient une figure influente pour les artistes réalistes des années 1950 et 1960.

réalisme

Style artistique où les sujets sont représentés de manière aussi factuelle que possible. Le réalisme renvoie aussi au mouvement artistique du dix-neuvième siècle, initié par Gustave Courbet autour de la Révolution de 1848, qui préconise la représentation de la vie moderne, plutôt que le recours aux traditionnels sujets mythologiques, religieux ou historiques chers à la tradition.

Sullivan, Françoise (Canadienne, née en 1923)

Née à Montréal, Sullivan – artiste visuelle, danseuse et chorégraphe – étudie à l'École des beaux-arts de Montréal au début des années 1940, où elle rencontre Paul-Émile Borduas, dont la vision de l'automatisme exercera une grande influence sur ses prestations et chorégraphies de danse moderne, et plus tard sur sa pratique sculpturale. (Voir *Françoise Sullivan : sa vie et son œuvre*, par Annie Gérin.)

surréalisme

Mouvement littéraire et artistique lancé à Paris au début du vingtième siècle, le surréalisme veut favoriser l'expression de l'inconscient, libéré du contrôle des conventions et de la raison. Images fantastiques et juxtapositions incongrues le caractérisent. Répandu dans le monde entier, le mouvement a influencé le cinéma, le théâtre et la musique.

tessère

Petit morceau de verre ou de pierre utilisé dans une mosaïque, la tessère tire son nom du latin *tessera* ou « dé à jouer ». Les tessères sont disposées en motifs colorés pour produire des images et des dessins sur les sols, les plafonds et les murs. Les premiers modèles étaient faits de pierre; plus tard, le verre, la céramique et d'autres matériaux sont devenus courants.

tradition académique

Associée aux académies royales des beaux-arts fondées en France et en Angleterre aux dix-septième et dix-huitième siècles respectivement, la tradition académique met l'accent sur la pratique du dessin dans l'apprentissage de la peinture et de la sculpture, privilégiant un style pétri de l'influence de l'Antiquité classique. Les sujets des œuvres y sont classés suivant la hiérarchie des genres picturaux, avec d'abord la peinture d'histoire, religieuse, mythologique, allégorique et ancienne, laquelle est suivie par ordre d'importance décroissant par le portrait, la peinture de genre, le paysage et la nature morte.

Tzara, Tristan (Roumain, 1896-1963)

Né Samuel Rosenstock, Tzara est l'un des fondateurs du mouvement artistique révolutionnaire et nihiliste Dada, ainsi qu'un poète et essayiste. Il est l'auteur des premiers écrits dadaïstes et des manifestes du mouvement. Vers 1930, ses intérêts esthétiques et intellectuels passent de la destruction de Dada au mode plus productif du surréalisme. Sa poésie évolue de l'anarchie au mode lyrique, mais il demeure intéressé par la libre association de l'imagerie et de l'expérimentation linguistique. Membre du parti communiste français, Tzara met la politique en évidence dans sa poésie et dans son travail avec la Résistance française pendant la Seconde Guerre mondiale.

van Gogh, Vincent (Néerlandais, 1853-1890)

Vincent van Gogh, l'un des artistes modernistes les plus aimés et reconnus, a notamment peint en 1889 *La nuit étoilée* et *Vase avec tournesols*. Il jouit d'un statut quasi mythique dans la culture occidentale et est l'archétype de l'« artiste tourmenté » qui acquiert une renommée posthume après des années de lutte et de misère.

vanité

La vanité est un style de nature morte associé à la peinture hollandaise du dix-septième siècle. Mettant en scène un mélange d'objets symboliques représentant les réalisations terrestres (notamment les livres, les instruments de musique et les objets de luxe) et d'objets symboliques représentant la mort (crânes et nourriture pourrie, ou fleurs semblables à celles qui figurent dans les natures mortes qui sont des *memento mori*), les vanités appellent le spectateur à envisager sa mortalité, à rejeter les plaisirs du monde et à adopter la repentance. La montée en puissance du genre est étroitement associée au calvinisme et à sa vision morale rigide aux Pays-Bas.

van Velde, Bram (Hollandais, 1895-1981)

Né dans la pauvreté à Amsterdam, Bram van Velde suit une formation de peintre, s'établissant à Paris en 1924. Il travaille avec constance et son style

évolue d'une pratique de la figuration vers un type d'abstraction personnalisé qui s'inspire d'éléments du cubisme et du surréalisme. Van Velde ne connaîtra le succès professionnel qu'au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, lorsque, soutenu par l'évaluation critique de son ami l'écrivain Samuel Beckett, ses œuvres aux couleurs vives commencent à attirer l'attention.

Viau, Guy (Canadien, 1920-1971)

Critique d'art, peintre, concepteur et chef de file de la scène culturelle canadienne des années 1940 jusqu'au moment de sa mort subite, Viau a été associé aux Automatistes et a étudié avec Paul-Émile Borduas. Il a enseigné à l'École du meuble, une école de design de meubles, et à l'École des beaux-arts de Montréal. Viau a contribué de manière indépendante aux journaux canadiens et auprès des diffuseurs par ses importantes histoires internationales et par ses films d'art. Il est l'auteur de *La Peinture moderne au Canada français*, 1967. Viau a occupé de nombreux postes d'importance, dont celui de directeur adjoint du Musée des beaux-arts du Canada à Ottawa de 1967 à 1969. En 1969, il fonde et dirige le Centre culturel canadien à Paris.

Vieira da Silva, Maria Helena (Portugaise/Française, 1908-1992)

Née à Lisbonne, Vieira da Silva est devenue une figure de proue du mouvement expressionniste abstrait français appelé Art Informel. Quittant le Portugal pour étudier à Paris en 1928, elle s'immerge dans la scène artistique moderniste de la ville. Dans son art, elle adopte certains éléments du futurisme, notamment la représentation de la vitesse, mais rejette la politique fasciste du mouvement, tout en développant son propre mélange de figuration et d'abstraction s'inspirant de la mosaïque. Les paysages urbains sont l'un de ses sujets de prédilection. Avec son mari, le peintre juif hongrois Arpad Szenes, Vieira da Silva passera la Seconde Guerre mondiale à Rio de Janeiro, au Brésil, où elle s'engagera dans le milieu artistique émergent de la ville.

Zao Wou-ki (Chinois/Français, 1921-2013)

Né à Beijing, Zao étudie la peinture à l'Académie centrale des beaux-arts de Chine à Hongzhu avant de s'installer à Paris en 1948. Ses peintures d'abstraction lyrique s'inspirent d'influences chinoises, américaines et françaises, en particulier du travail de Paul Klee, des impressionnistes français et des techniques traditionnelles du dessin chinois. Les toiles multi-panneaux grand format de Zao se caractérisent par des bandes de couleurs lumineuses et des effets abstraits de lumière.

SOURCES ET RESSOURCES

Avant qu'il n'atteigne ses 40 ans en 1962, Jean Paul Riopelle avait déjà exposé ses œuvres à plusieurs reprises à Paris, Philadelphie, Londres et New York, de même qu'en Allemagne, en Belgique, en Italie, au Japon, en Suède, en Suisse et en Australie. Cette vitrine sur la scène internationale lui a valu plusieurs catalogues d'exposition tandis que la popularité croissante de l'artiste décuple les études sur sa pratique hétéroclite et ses nombreuses influences. Voici un aperçu de la foisonnante documentation sur l'œuvre de Riopelle, à partir de ses premières expositions jusqu'aux derniers ouvrages qui lui sont consacrés.



Jean Paul Riopelle, *L'Hommage à Rosa Luxemburg*, 1992, acrylique et peinture en aérosol sur toile, 155 x 1 424 cm (1^{er} élément); 155 x 1 247 cm (2^e élément); 155 x 1 368 cm (3^e élément). © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Installé dans le pavillon Pierre Lassonde du Musée national des beaux-arts du Québec, Québec, v.2016, photographie d'Idra Labrie.

EXPOSITIONS MAJEURES

-
- 1946** 20 au 29 avril, *Exposition de peinture*, Montréal, 1257, rue Amherst.
-
- 1947** Été, *Le Surréalisme en 1947*, VI^e exposition internationale du Surréalisme, Paris, Galerie Maeght. Commissaires : André Breton et Marcel Duchamp. Catalogue.
-
- 1951** 8 au 31 mars, *Véhémences confrontées*, Paris, Galerie Nina Dausset. Commissaire : Michel Tapié. Catalogue.
-
- 1953-1954** 2 décembre 1953 au 21 février 1954, *Younger European Painters: A Selection* (Jeunes peintres européens : une sélection), New York, Guggenheim Museum. Exposition itinérante : Minneapolis, Portland, San Francisco, Dallas, Fayetteville et Dayton. Catalogue.
-
- 1967** 13 juin au 16 octobre, *Peintures et sculptures de Riopelle*, Québec, Musée du Québec. Commissaire : Guy Viau. Catalogue.
-
- 1972** 15 juin au 12 octobre, *Ficelles et autres jeux*, Paris, Centre Culturel Canadien et Musée d'art moderne. Catalogue.
-
- 1976** 18 mars au 30 avril, *Riopelle*, Paris, Galerie Maeght, Paris.
-
- 1981-1982** Septembre à novembre 1981, *Jean Paul Riopelle. Peinture 1946-1977*, Paris, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou; et décembre 1981 à janvier 1982, Québec, Musée du Québec. Exposition itinérante : Mexico, Caracas et Montréal. Catalogue.
-
- 1996** Printemps, *Hommage à Rosa Luxemburg*, Québec, Musée du Québec. Catalogue.

-
- 2002** 20 juin au 22 septembre, *Riopelle*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal. Catalogue.
-
- 2018-2019** 12 octobre 2018 au 22 avril 2019, *Mitchell/Riopelle, un couple dans la démesure*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec. Exposition itinérante : Toronto et Landerneau. Commissaire : Michel Martin. Catalogue.
-
- 2020** (en préparation) 6 juin au 20 septembre, *Riopelle : à la rencontre des territoires nordiques et des cultures autochtones*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal. Catalogue.

QUELQUES ÉCRITS SUR LE TRAVAIL DE L'ARTISTE

Acquavella Galleries, *Riopelle: Grands Formats*, catalogue d'exposition, New York, Acquavella Galleries, 2009, 70 p. Pour la version en ligne : <https://www.acquavellagalleries.com/attachment/en/559650f9cfaf34ff158b4568/Publication/55965108cfaf34ff158b4cd8>.

BERNIER, Robert, éd. *Jean-Paul Riopelle : des visions d'Amérique*, Montréal, Éditions de l'Homme, 1997, 155 p.

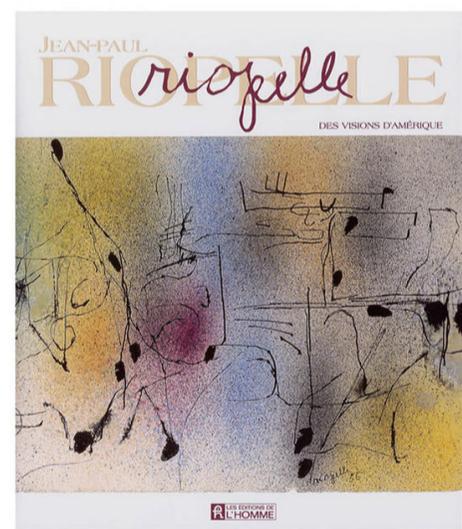
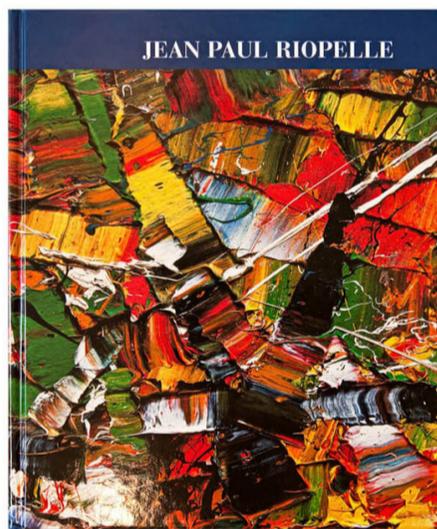
CORBEIL, Marie-Claude, Kate HELWIG et Jennifer POULIN, *Jean Paul Riopelle: the Artist's Materials*, Los Angeles, Getty Conservation Institute, 2011, 82 p.

DE BILLY, Hélène, *Riopelle*, Montréal, Art Global, coll. « Biographies », 1996, 354 p.

ÉROUART, Gilbert, *Entretiens avec Jean-Paul Riopelle; suivis de Fernand Séguin rencontre Jean-Paul Riopelle*, Montréal, Édition Liber, coll. « De vive-voix », 1993, 121 p.

GAGNON, Daniel, *Riopelle grandeur nature*, Montréal, Fides, coll. : « Approches 2 », 1988, 278 p.

GAGNON, François-Marc, « En mémoire de Jean-Paul Riopelle 1923-2002 : Riopelle, Heidegger et les animaux », *Annales d'histoire de l'art canadien / Journal of Canadian Art History*, vol. 23, n° 1-2 (janvier 2002), p. 90-107.



GAUCHE : Page couverture du *Catalogue raisonné de Jean Paul Riopelle, tome 1 : 1939-1953, 1999*, édité par Yseult Riopelle. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019).
DROITE : Page couverture de *Jean-Paul Riopelle : des visions d'Amérique, 1997*, édité par Robert Bernier. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019).

———. *Riopelle au Musée du Québec : l'Hommage à Rosa Luxemburg*, catalogue d'exposition, Québec, Musée du Québec, 2000, 27 p.

LAPOINTE, Gilles, « Filiations et ruptures au sein de l'automatisme : la correspondance Borduas-Riopelle », *Études françaises*, vol. 34, n° 2-3 (automne-hiver 1998), p. 193-216.

LASSAIGNE, Jacques, Noël LAJOIE et Pierre SCHNEIDER, *Riopelle. Ficelles et autres jeux*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Culturel Canadien, 1972, 42 p.

MARTIN, Michel, *Mitchell Riopelle: Nothing in Moderation = un couple dans la démesure*, catalogue d'exposition, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2017-2018, 205 p.

RIOPELLE, Yseult, éd., *Catalogue raisonné de Jean Paul Riopelle, tome 1 : 1939-1953*, Montréal, Hibou Éditeurs, 1999, 461 p.

———. *Catalogue raisonné de Jean Paul Riopelle, tome 2 : 1954-1959*, Moudon (Suisse) et Montréal, Acatos et Hibou Éditeurs, 2004, 495 p.

———. *Riopelle. Les migrations du bestiaire : une rétrospective*, Éditions Ketoupa, Montréal, 2014, 180 p.

RIOPELLE, Yseult et Tanguy RIOPELLE, éd., *Catalogue raisonné de Jean Paul Riopelle, tome 3 : 1960-1965*, Montréal, Hibou Éditeurs, 2009, 496 p.

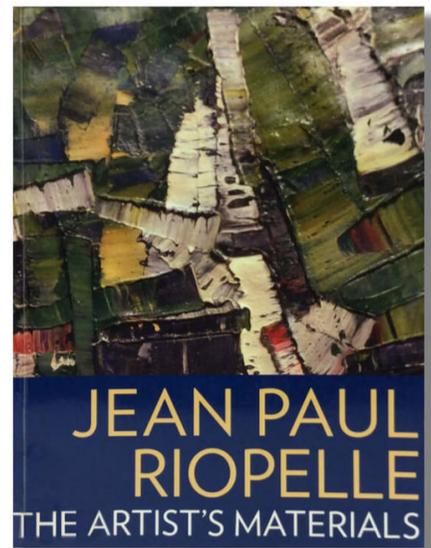
———. *Catalogue raisonné de Jean Paul Riopelle, tome 4 : 1966-1971*, Montréal, Hibou Éditeurs, 2014, 523 p.

———. *Jean Paul Riopelle : catalogue raisonné des estampes*, Montréal, Hibou Éditeurs, 2005, 468 p.

ROBERT, Guy, *Riopelle chasseur d'images*, Montréal, France-Amérique, 1981, 279 p.

SCHNEIDER, Pierre, *Riopelle signes mêlés*, Paris, A. Maeght, 1972, 175 p.

SCHNEIDER, Pierre, Georges DUTHUIT et Jean Paul RIOPELLE, éd., *Jean-Paul Riopelle. Peinture 1946-1977*, Paris et Québec, Centre Georges Pompidou et Musée du Québec, 1981, 96 p.



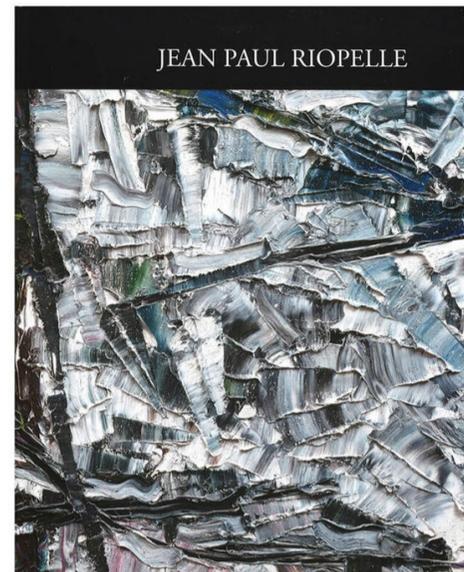
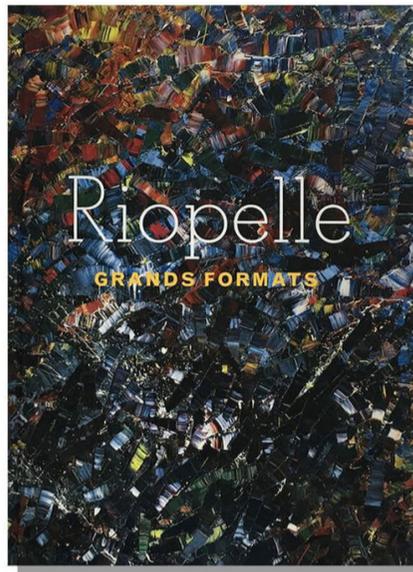
GAUCHE : Page couverture du catalogue de l'exposition *Riopelle : Impressions sans fin*, du 26 octobre 2005 au 8 janvier 2006, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). DROITE : Page couverture de l'ouvrage *Jean Paul Riopelle: The Artist's Materials*, 2011, par Marie-Claude Corbeil, Kate Helwig et Jennifer Poulin. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019).

SIOUI DURAND, Guy, *Jean-Paul Riopelle : l'art d'un trappeur supérieur : indianité*, Sainte-Foy, Éditions GID, 2003, 71 p.

SWEENEY, James Johnson, *Younger European Painters*, catalogue d'exposition, New York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 1954, 33 p.

VIAU, René, *Jean-Paul Riopelle*, Québec, Musée du Québec, 2003, 96 p.

VIGNEAULT, Louise, *Espace artistique et modèle pionnier : Tom Thomson et Jean-Paul Riopelle*, Montréal, Éditions Hurtubise, 2011, 487 p.



GAUCHE : Page couverture du catalogue de l'exposition *Riopelle : Grands Formats*, du 17 septembre au 23 octobre 2009, Acquavella Galleries, New York. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). DROITE : Page couverture du *Catalogue raisonné de Jean Paul Riopelle, tome 4 : 1966-1971*, 2014, édité par Yseult Riopelle. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019).

FILM SUR L'ARTISTE

FEAVER, Marianne et Pierre LETARTE, *Riopelle*, ONF, 54 min, 1982.

AUTRES LECTURES ET RESSOURCE EN LIGNE

Collectif, *Refus Global*, s.l., Montréal, Éditions Mithra-Mythe, 1948.

Collectif, *Rupture inaugurale*, Paris, Éditions surréalistes, juin 1947.

RIOPELLE, Yseult, *Le catalogue raisonné de Jean Paul Riopelle*, en ligne, <https://riopelle.ca>.

À PROPOS DE L'AUTEUR

FRANÇOIS-MARC GAGNON

François-Marc Gagnon (1935-2019) fut l'un des historiens de l'art les plus respectés et les plus prolifiques au Canada. Sa spécialisation relève de deux champs distincts : l'art canadien ancien, en particulier les peintres et les sculpteurs de la Nouvelle-France; et l'art canadien des années 1940-1950, avec notamment la publication d'écrits sur Paul-Émile Borduas, Jean Paul Riopelle, Guido Molinari et les Automatistes, parmi d'autres.

Après une longue carrière à titre de professeur d'histoire de l'art à l'Université de Montréal, Gagnon a été le directeur de l'Institut de recherche en art canadien Gail et Stephen A. Jarislowsky de l'Université Concordia. En guise de reconnaissance pour sa contribution à l'art canadien, il a reçu de nombreux prix tels que le Prix Raymond Klibansky (2000), le Prix Gérard-Morisset (2010) et, avec Nancy Senior et Réal Ouellet, le Prix du Canada en sciences humaines et sociales (2013). En 1999, Gagnon a été décoré de l'Ordre du Canada et en 2015, de l'Ordre national du Québec.



« L'engagement de Riopelle envers son art et envers un processus d'exploration technique exigeant, qu'il a perfectionné dans divers moyens d'expression pendant toute sa carrière, est indéniable. Au cœur de sa pratique s'impose l'idée de la rencontre avec la nature, et de la création d'un monde, ce qui constitue son principal leitmotiv, même dans ses compositions les plus abstraites. »



COPYRIGHT ET MENTIONS

REMERCIEMENTS

De l'auteur

Je tiens d'abord et avant tout à exprimer ma gratitude à ma femme, Pnina. Je souhaite également remercier Ery Contogouris, Christine Poulin et Annie Champagne. Enfin, j'adresse un remerciement spécial à Sara Angel, à Bruce V. Walter, et au commanditaire anonyme.

De l'Institut de l'art canadien

COMMANDITAIRE
FONDATEUR



COMMANDITAIRES
DE L'OUVRAGE

BRUCE V. WALTER

ANONYME

La parution de ce livre d'art en ligne a été rendue possible grâce à la générosité de Bruce V. Walter et d'un contributeur anonyme, commanditaires en titre de cette publication.

L'Institut de l'art canadien tient également à souligner l'appui des autres commanditaires de la saison 2019-2020 du projet de livres d'art canadien en ligne : Alexandra Bennett en mémoire de Jalynn Bennett, Cowley Abbott, Kiki et Ian Delaney, la Fondation de la famille de Jay et Barabra Hennick, la Fondation de la famille Sabourin, et la Banque Scotia.

L'Institut remercie en outre BMO Groupe financier, commanditaire fondateur de l'Institut de l'art canadien. L'IAC est également très reconnaissant envers ses mécènes : la Fondation de la famille Butterfield*, David et Vivian Campbell*, la Fondation Connor, Clark & Lunn, Albert E. Cummings*, la famille Fleck*, Roger et Kevin Garland*, la Fondation Glorious & Free*, Charlotte Gray et George Anderson, la Fondation Scott Griffin*, Jane Huh*, Lawson Hunter, la Fondation Gershon Iskowitz*, la Fondation Alan et Patricia Koval, Phil Lind*, Nancy McCain et Bill Morneau*, John O'Brian, Gerald Sheff et Shanitha Kachan*, Stephen Smart*, Nalini et Tim Stewart et Robin et David Young*.

L'IAC est également très reconnaissant envers ses mécènes principaux : Alexandra Baillie, Alexandra Bennett et la Fondation de la famille Jalynn Bennett*, Grant et Alice Burton, Kiki et Ian Delaney*, Jon S. et Lyne Dellandrea*, Michelle Koerner et Kevin Doyle*, Sarah et Tom Milroy*, Partners in Art*, Sandra L. Simpson*, Pam et Michael Stein* et Sara et Michael Angel*.

* Indique un mécène fondateur de l'Institut de l'art canadien.

Pour leur appui et leur soutien, l'Institut de l'art canadien tient à remercier Acquavella Galleries (Emily Crowley); les Archives de Montréal (Agnieszka Prycik); le Center for Creative Photography (Leigh Grissom); la Fondation Gandur pour l'Art (Adeline Lafontaine); la Sam Francis Foundation (Beth Ann Whittaker-Williams); la Galerie Maeght (Isabelle Maeght et Morgane Garden); la Galerie Simon Blais (Simon Blais et Virginie Dumont); la Heffel Fine Art Auction House (Lauren Kratzer et Molly Tonken); le Hirshhorn Museum and Sculpture Garden (Julia L. Murphy); la Joan Mitchell Foundation (Andrew Beccone); le journal La Presse; Lévy Gorvy Gallery (Amelia Brown et Mala

Yamey); la galerie Mayberry Fine Art (Melissa Poliah); la galerie Miriam Shiell Fine Art (Simon Bentley); la M.R.C. de la Vallée-du-Richelieu (Caroline Cloutier); le Musée d'art contemporain de Montréal (Pascale Tremblay); le Musée d'art de Joliette (Nathalie Galego); le Musée des beaux-arts de Montréal (Linda-Anne d'Anjou et Marie-Claude Saia); le Musée des beaux-arts du Canada (Raven Amiro); le Musée McCord (Anne-Frédérique Beaulieu); le Musée national des beaux-arts du Québec (Véronique Greaves et Nathalie Thibault); le Museum Ludwig; Power Corporation du Canada (Paul Maréchal); la Rheinisches Bildarchiv (Cathleen Walther et Sabrina Walz); le Solomon R. Guggenheim Museum (Susan Wamsley); Winchester Galleries (Linda Hensellek); ainsi que Claude Bergeron, Sophie Bisson, Champlain Charest, Ninon Gauthier, Paul Litherland, Édouard Lombard, Heidi Meister, Line-Sylvie Perron, Yseult Riopelle, Pierre Rochette et Marie Saint-Pierre.

SOURCES PHOTOGRAPHIQUES

Tout a été fait pour obtenir les autorisations de tous les objets protégés par le droit d'auteur. L'Institut de l'art canadien corrigera volontiers toute erreur ou omission.

Mention de source de l'image de la page couverture



Pavane (Hommage aux Nymphéas), 1954, huile sur toile, 300 x 550,2 cm (triptyque). © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (15038.1-3). Mention de source : MBAC.

Mentions de sources des œuvres de Jean Paul Riopelle



Hibou premier, 1939-1941, huile sur carton entoilé, 40,5 x 30 cm. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, Québec, don de la succession Jean Paul Riopelle (2003.56). Mention de source : Musée national des beaux-arts du Québec, Idra Labrie.



Sans titre (Scène pastorale), v.1940, huile sur carton, 23,3 x 30,6 cm. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Musée des beaux-arts de Montréal, don de Lise Kelly (2009.31). Mention de source : MBAM, Christine Guest.



Sans titre (Paysage d'hiver), v.1941, huile sur toile cartonnée, 45,5 x 60,8 cm. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Musée des beaux-arts de Montréal, don de Martin Gauvreau (2004.141). Mention de source : MBAM, Christine Guest.



Nature morte au violon, 1941, huile sur toile marouflée sur carton, 35,8 x 27,5 cm. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Musée des beaux-arts de Montréal, don de Martin Gauvreau (2004.142). Mention de source : MBAM, Christine Guest.



Nature bien morte, 1942, huile sur toile, 42 x 61 cm. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Collection privée. Mention de source : Archives Catalogue raisonné de Jean Paul Riopelle.



Mont-Royal, v.1943, huile sur toile marouflée sur carton, 30,4 x 35,7 cm. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Musée des beaux-arts de Montréal, don de Françoise Riopelle (2004.263). Mention de source : MBAM, Brian Merrett.



Saint-Fabien, 1944, huile sur toile collée sur carton, 30,4 x 41 cm. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, Québec, achat (1978.410). Mention de source : MNBAQ, Idra Labrie.



Ontario, 9 décembre, 1945, émail sur toile, 86,5 x 106,1 cm. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Collection de la famille Charest. Avec l'aimable autorisation de Champlain Charest et de Marie Saint Pierre. Mention de source : Paul Litherland.



Décalcomanie n° 1, 1946, décalcomanie, huile sur papier, 21,5 x 28 cm. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Musée des beaux-arts de Montréal, don de Gabrielle Borduas (Dr.1989.1). Mention de source : MBAM, Brian Merrett.



Gitan, 1946, décalcomanie, huile sur papier, 28 x 21,5 cm. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019).
Collection privée. Mention de source : Archives Catalogue raisonné de Jean Paul Riopelle.



Versombreuse, 1946, decalcomania, huile sur papier, 28 x 22 cm. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019).
Collection privée. Mention de source : Archives Catalogue raisonné de Jean Paul Riopelle.



Eaux-mères, 1947, encre sur papier, 27,5 x 45,5 cm. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019).
Collection privée. Mention de source : Paul Litherland.



Entre les quatre murs du vent, j'écoute - Nadaka, 1947, huile sur toile, 76 x 92 cm. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019).
Collection privée. Mention de source : Archives Catalogue raisonné de Jean Paul Riopelle.



Hochelaga, 1947, huile sur toile, 60 x 73 cm. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019).
Collection Power Corporation du Canada, Montréal. Avec l'aimable autorisation de Power Corporation du Canada.



Sans titre (Composition, 1947), 1947, plume et encre noire avec lavis d'encre de couleur sur papier vélin, 22,8 x 30,5 cm. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019).
Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (14924). Mention de source : MBAC.



Cité sans parole - La ruche du bois, 1948, aquarelle et encre sur papier, 24,6 x 34,4 cm. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019).
Collection privée. Mention de source : avec l'aimable autorisation de la Galerie Simon Blais, Montréal.



Sans titre (Promenade), 1949. Collection du Musée d'art contemporain de Montréal. Mention de source : Richard-Max Tremblay. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019).



Sans titre, 1949-1950, huile sur toile, 35 x 27 cm. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Collection privée. Mention de source : Archives Catalogue raisonné de Jean Paul Riopelle.



Espagne, 1951, huile sur toile, 150 x 232 cm. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, Québec, achat grâce à une contribution spéciale du ministère de la Culture et des Communications du Québec, à une subvention du ministère du Patrimoine canadien en vertu de la Loi sur l'exportation et l'importation de biens culturels, et à des contributions du Musée national des beaux-arts du Québec, de la Fondation et des Amis du Musée national des beaux-arts du Québec (2001.02). Mention de source : MNBAQ, Idra Labrie.



Représentation de *Sans titre*, 1949-1950, de Jean Paul Riopelle sur l'affiche-catalogue de l'exposition *Véhémences confrontées*, 1951. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Archives Catalogue raisonné de Jean Paul Riopelle. Photographie inconnu.



Sans titre ou Composition, 1952, gouache sur papier, 25 x 35,2 cm. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Collection du Musée d'art de Joliette, don anonyme (1982.038). Mention de source : Musée d'art de Joliette.



Blue Night (La nuit bleue), 1953, huile sur toile, 114 x 194,9 cm. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Solomon R. Guggenheim Museum, New York (53.1374). Mention de source : avec l'aimable autorisation du Solomon R. Guggenheim Museum, New York.



Hommage à Robert le Diabolique, 1953, huile sur toile, 200 x 282 cm. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019) Fondation Gandur pour l'Art, Genève (FGA-BA-RIOPE-0003). Mention de source : avec l'aimable autorisation de la Fondation Gandur pour l'Art, Sandra Pointet.



Sans titre, 1953, encre de couleur sur papier vélin, 74,5 x 107,4 cm. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (39742). Mention de source : MBAC.



Autriche III, 1954, huile sur toile, 200 x 300,7 cm. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Musée des beaux-arts de Montréal, achat, legs Horsley et Annie Townsend (1963.1395). Mention de source : MBAM, Denis Farley.



Composition, 1954, huile sur toile, 81,3 x 99,1 cm. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Collection privée, Toronto. Mention de source : avec l'aimable autorisation de Mayberry Fine Art Gallery, Toronto.



Pavane (Hommage aux Nymphéas), 1954, huile sur toile, 300 x 550,2 cm (triptyque). © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (15038.1-3). Mention de source : MBAC.



Saint-Anthon, 1954, huile sur toile, 248 x 388 cm. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Collection privée, New York. Avec l'aimable autorisation de Acquavella Galleries, New York. Mention de source : Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.



La roue (Cold Dog - Indian Summer), 1954-1955, huile sur toile, 250 x 331 cm. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Musée des beaux-arts de Montréal, achat, grâce à une aide exceptionnelle du gouvernement du Québec (2001.163). Mention de source : MBAM, Denis Farley.



Rencontre, 1956, huile sur toile, 100 x 81 cm. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Musée Ludwig, Cologne (ML 76/2998). Mention de source : Rheinisches Bildarchiv, Sabrina Walz, rba_d024692.



Par-delà, 1961, huile sur toile, 89 x 116 cm. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Collection privée. Mention de source : Archives Catalogue raisonné de Jean Paul Riopelle.



Sans titre, 1964, huile sur toile, 276,4 x 214,5 cm (section 1); 275,5 x 214,7 cm (section 2); 275,5 x 214,5 cm (section 3). © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D.C., don de Joseph H. Hirshhorn, 1966 (66.4268). Mention de source : avec l'aimable autorisation de Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Cathy Carver.



Sans titre, 1965, huile sur toile, 65,5 cm de diamètre. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, don d'Estrellita et Yousuf Karsh, Ottawa, 1997, en l'honneur de Shirley L. Thomson (7269). Mention de source : MBAC.



Épis sciés, 1967, litho collage marouflé sur toile, 180 x 131,5 cm. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Galerie Maeght, Paris. Mention de source : avec l'aimable autorisation de la Galerie Maeght.



Sans titre, 1967, assemblage d'éléments lithographiés collés et agrafés sur toile, 491 x 243 cm. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, Québec, don de l'artiste (1967.68). Restauration effectuée par le Centre de conservation du Québec grâce à une contribution des Amis du Musée national des beaux-arts du Québec. Mention de source : Patrick Altman.



Verbe herbe, 1967, collage sur toile, 129,5 x 95,3 cm. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Collection privée. Mention de source : Archives Catalogue raisonné de Jean Paul Riopelle.



Hibou-Jet Black, 1969, huile sur toile, 72,4 x 59,7 cm. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Collection privée. Mention de source : avec l'aimable autorisation de Heffel Fine Art Auction House.



Sans titre, 1969, pastel sur papier, 50 x 65,5 cm. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Mention de source : avec l'aimable autorisation de la Galerie Simon Blais, Montréal.



Hibou A, 1969-1970 (fonte en bronze v.1974), bronze, 1/4, 143 x 93 x 74 cm. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, Québec, don de Marc Bellemare (2015.900). Mention de source : MNBAQ, Idra Labrie.



Hibou-Roc, 1969-1970 (fonte en bronze en 2010), bronze et cire perdue, 2/8, 54,8 x 44 x 27,3 cm. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Collection privée, Winnipeg. Mention de source : avec l'aimable autorisation de la Mayberry Fine Art Gallery, Winnipeg.



La Joute, 1969-1970 (fonte en bronze v.1974), bronze, 380 cm de hauteur, 1 240 cm de diamètre (dimensions approximatives). © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Collection du Musée d'art contemporain de Montréal, don collectif des docteurs Michel Bovo, Champlain Charest, Simon Charlebois, Hubert Grégoire, Michel Lafortune, André G. Légaré, Henri Martin, Halim Mheir, Pierre C. Millette, Alexis Pagacz, Claude Vallée. Mention de source : Richard-Max Tremblay.



La tour, 1969-1970 (fonte en bronze v.1974), bronze, 1/4, 143 x 93 x 74 cm. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, Québec, achat grâce à un don de Pierre Lasonde et d'un groupe de mécènes (2004.418). Mention de source : MNBAQ, Idra Labrie.



Hibou VII, 1970, lithographie, 42/75, 76 x 54 cm. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, Québec, don d'Yvon M. Tardif (1998.85). Mention de source : MNBAQ, Patrick Altman.



Les hiboux, 1970, lithographie, 44/75, 76,4 x 109,9 cm. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019).
Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, Québec, don d'Yvon M. Tardif (1998.89). Mention de
source : MNBAQ, Patrick Altman.



Hommage à Grey Owl, 1970, huile sur toile, 299,5 x 400 cm. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN
(2019). Musée des beaux-arts de Montréal, don de la Banque canadienne impériale de commerce (2001.184).
Mention de source : MBAM, Christine Guest.



Avatac, 1971, acrylique sur lithographie marouflée sur toile, 160 x 448 cm (quadripartite)
© Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Galerie Maeght, Paris. Mention de source : avec l'aimable
autorisation de la Galerie Maeght.



Iceberg n°1, 1977, huile sur toile, 280 x 430 cm. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Collection
privée, Montréal. Mention de source : MBAM, Christine Guest.



Chasse aux oies III, 1981, lithographie sur papier, 64,8 x 77,5 cm. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN
(2019). Collection privée. Mention de source : Archives Catalogue raisonné de Jean Paul Riopelle.



Les oies bleues, 1981, lithographie, 50,1 x 66 cm. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019).
Collection privée. Mention de source : avec l'aimable autorisation de Winchester Galleries, Victoria.



Hommage à Duchamp (Hommage à Maurice Richard), 1990, technique mixte sur contreplaqué (peint des
deux côtés), 203,2 x 91,4 cm. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Collection du Musée d'art
contemporain de Montréal, don de monsieur Maurice Richard. Mention de source : Richard-Max Tremblay.



L'Hommage à Rosa Luxemburg, 1992, acrylique et peinture en aérosol sur toile, 155 x 1 424 cm (1^{er} élément); 155 x 1 247 cm (2^e élément); 155 x 1 368 cm (3^e élément). © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, Québec, don de l'artiste (1996.96).
Mention de source : MNBAQ, Idra Labrie.



L'isle heureuse, 1992, technique mixte sur deux panneaux de bois, 154,3 x 203,2 cm. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Collection privée. Mention de source : Archives Catalogue raisonné de Jean Paul Riopelle.

Mentions de sources des photographies et des œuvres d'autres artistes



Mosaïque représentant des colombes à la Maison du Faune, Pompéi, II^e siècle av. J.-C. Mention de source : Wikicommons, Berthold Werner, CC BY-SA 3.0.



La Vierge à l'Enfant avec sainte Catherine et un berger, dite *La Vierge au lapin*, v.1525-1530, huile sur toile, 71 x 87 cm, par le Titien. Musée du Louvre, Paris. Mention de source : Angèle Dequier.



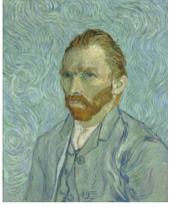
L'invention de la peinture, v.1674, par Johann Jacob von Sandrart. Gravure représentée dans l'édition originale de *L'Academia Todesca della Architectura, Scultura & Pittura: Oder Teutsche Academie der Edlen Bau-Bild-und Mahlerey-Künste*, Francfort-sur-le-Main, Nürnberg, 1674-1679, et dans une version ultérieure éditée par J. J. Volkmann, Francfort-sur-le-Main, Nürnberg, 1768-1775.



Cheval arabe blanc-gris, v.1812, huile sur toile, 60 x 73 cm, de Théodore Géricault. Musée des beaux-arts de Rouen (850.3.1). Mention de source : Wikicommons.



Le trois mai 1808 à Madrid ou « Les exécutions », 1814, huile sur toile, 268 x 347 cm, par Francisco José de Goya y Lucientes. Museo Nacional del Prado (P000749). Mention de source : Wikicommons.



Portrait de l'artiste, 1889, huile sur toile, 65 x 54,5 cm, par Vincent van Gogh. Musée d'Orsay, Paris. Mention de source : © Musée d'Orsay 2006-2019.



Les Nymphéas, 1920-1926, huile sur toile, 219 x 602 cm, par Claude Monet. Musée de l'Orangerie, Paris. Mention de source : Wikicommons, The Yorck Project.

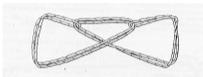


Figure dite du « petit doigt » ou de « l'anus ». Image tirée de *Eskimo String Figures. Report of the Canadian Arctic Expedition 1913-1918, part B: Eskimo String Figures* par Diamond Jenness, Ottawa, F. A. Acland, 1924, p. 26.



Jean Paul Riopelle au retour de la pêche, v.1928. Photographe inconnu. Archives Catalogue raisonné de Jean Paul Riopelle.



Monument à la gloire des Patriotes, 1937, granite et bronze, 563,88 x 78,74 cm, par Henri Bisson. MRC de la Vallée du Richelieu. Avec l'aimable autorisation de Sophie Bisson. Mention de source : Bergeron Gagnon Inc., 2012. © Succession de Henri Bisson (2019).



Jean Paul Riopelle en train de peindre à Saint-Fabien-sur-Mer, v.1944. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Photographie de Françoise Riopelle. Archives Catalogue raisonné de Jean Paul Riopelle.



Perron, Maurice, *Première Exposition collective des automatistes, de la maquette du manifeste « Refus global »*. Épreuve à la gélatine argentique, 5,9 x 10,2 cm. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, Fonds Maurice Perron (1999.205.02). © Avec l'aimable autorisation de Line-Sylvie Perron.



Tumulte à la mâchoire crispée, 1946, huile sur toile, 76,8 x 89,3 cm, par Marcel Barbeau. Musée d'art contemporain de Montréal. Mention de source : © Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. © Avec l'aimable autorisation de Ninon Gauthier et la Fondation Marcel Barbeau (2019).



Page couverture du manifeste *Rupture inaugurale* (1947), Éditions surréalistes, Paris, juin 1947.



Parachutes végétaux (19.47), 1947, huile sur toile, 81,8 x 109,7 cm, par Paul-Émile Borduas. Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (4911). Achetée en 1948. Mention de source : MBAC. © Succession Paul-Émile Borduas.



Perron, Maurice, *Exposition Mousseau-Riopelle chez Muriel Guilbault*, 1947. Épreuve à la gélatine argentique, 25,5 x 25,5 cm. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, Fonds Maurice Perron (1999.230). © Avec l'aimable autorisation de Line-Sylvie Perron.



Perron, Maurice, *Françoise Lespérance Riopelle*, vers 1947. Épreuve à la gélatine argentique, 34,3 x 23,8 cm. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, Fonds Maurice Perron (1999.145). © Avec l'aimable autorisation de Line-Sylvie Perron.



Perron, Maurice, *Jean-Paul Riopelle*, vers 1947. Épreuve à la gélatine argentique, 34,3 x 27,3 cm, Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, Fonds Maurice Perron (1999.142). © Avec l'aimable autorisation de Line-Sylvie Perron.



Perron, Maurice, *Seconde Exposition des automatistes au 75, rue Sherbrooke Ouest, chez les Gauvreau*, Février 1947. Négatif noir et blanc, 6,5 x 11 cm. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, Fonds Maurice Perron (P35.S7.Pd). © Avec l'aimable autorisation de Line-Sylvie Perron.



Jean Paul Riopelle et Pierre Gauvreau, page couverture de *Refus global*, 1948, encre sur papier, 21,5 x 18,5 cm. Paul-Émile Borduas et autres signataires, *Refus global*, Saint-Hilaire, Éditions Mithra-Mythe, 1948. © Successions Jean Paul Riopelle et Pierre Gauvreau / SOCAN (2019). Mention de source : avec l'autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.



Number 1A (Numéro 1A), 1948, huile et émail sur toile, 172,7 x 264,2 cm, par Jackson Pollock. Museum of Modern Art, New York. © Fondation Pollock-Krasner / SOCAN (2019).



Jackson Pollock en 1950, au travail sur sa peinture *Autumn Rhythm (Rythme d'automne)*, 1950. © Fondation Pollock-Krasner / SOCAN (2019). Photographie de Hans Namuth. Avec l'aimable autorisation du Center for Creative Photography, University of Arizona. © Succession Hans Namuth, 1991.



Number 8 (Numéro 8), 1950, par Jackson Pollock. Collection privée. © Fondation Pollock-Krasner / SOCAN (2019).



Jean Paul Riopelle dans son atelier de la rue Durantin, 1952. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Photographie de John Craven. Archives Catalogue raisonné de Jean Paul Riopelle.



Jean Paul Riopelle dans son atelier de la rue Durantin, 1952. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Photographie de John Craven.



Le groupe de l'abstraction lyrique en 1953. Photographie de Denise Colomb. © Denise Colomb - RMN - Gestion droit d'auteur.



Jean Paul Riopelle et Georges Duthuit en 1954, devant *Pavane (Hommage aux Nymphéas)*, 1954. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Photographe inconnu. Archives Catalogue raisonné de Jean Paul Riopelle.



Fourth Avenue (Quatrième avenue), 1957, huile sur toile, 152,4 x 152,4 cm, par Georges Mathieu. © Succession Georges Mathieu / SOCAN (2019). Mention de source : Christie's.



Sam Francis accompagné de Jean Paul Riopelle sur sa moto de marque Peugeot à Paris, 1953. Photographie de Carol Haerer. © 2019 Sam Francis Foundation, California / SOCAN, Montreal / Artists Rights Society. Avec l'aimable autorisation de la Sam Francis Foundation, California/Artists Rights Society (ARS), New York.



Joan Mitchell et Jean Paul Riopelle dans leur atelier-appartement de la rue Frémicourt à Paris, 1963. Avec l'aimable autorisation du Musée national des beaux-arts du Québec et de Heidi Meister. Mention de source : Heidi Meister, 2019. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019).



Girolata, 1964, huile sur toile, 258,4 x 481,6 cm, par Joan Mitchell. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D.C., don de Joseph H. Hirshhorn, 1966 (66.3581). Mention de source : avec l'aimable autorisation de Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Cathy Carver. © Succession Joan Mitchell (2019).



Pierre Matisse et Jean Paul Riopelle sur la Côte d'Azur, v.1964. Photographe inconnu. Archives Catalogue raisonné de Jean Paul Riopelle.



Escaliers extérieurs sur l'avenue de Lorimier entre l'avenue Laurier et la rue Rachel, le 27 juin 1967. Archives de la Ville de Montréal (VM94-A0454-003).



La Joute, 1969-1970 (fonte en bronze v.1974), bronze, 380 cm de hauteur, 1 240 cm de diamètre (dimensions approximatives). © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Installée dans le complexe du Stade Olympique à Montréal, photographie de Claudette Desjardins.



Henri Bisson, v.1973. Collection privée. Avec l'aimable autorisation de Sophie Bisson. Studio Beaulac, photographie enrg.



Esquisse, 1973, fusain, craie et sanguine sur papier, 27,5 x 20,6 cm, par Henri Bisson. Collection privée. Avec l'aimable autorisation de Sophie Bisson. © Succession Henri Bisson (2019).



Jean Paul Riopelle dans le Grand Nord en juillet 1977. Photographie de Claude Duthuit. Archives Catalogue raisonné de Jean Paul Riopelle.



Jean Paul Riopelle à l'occasion de l'exposition *Riopelle, peintures, estampes*, Musée des beaux-arts et Hôtel d'Escoville à Caen, 1984. Photographie de P. Victor. Archives Catalogue raisonné de Jean Paul Riopelle.



Jean Paul Riopelle à Paris, 1985. Photographie de Michel Nguyen. © Michel Nguyen.



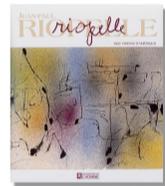
Modèle de harpon (avataq) réalisé par le peuple Nunavimmiut (ou Inuits du Nunavik), v.1900-1909. Mention de source : Musée McCord, Peter Berra, 2006. © Musée McCord, Montréal (L51.30.1-4).



Jean Paul Riopelle et Maurice Richard, 29 mars 1990. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Photographie de Pierre McGann (*La Presse*).



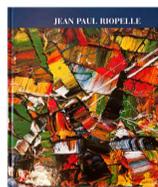
Jean Paul Riopelle dans son atelier de l'Île-aux-Oies en 1992, exécutant une œuvre préparatoire à *L'Hommage à Rosa Luxemburg*, 1992. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Photographie tirée du catalogue *Jean-Paul Riopelle. Œuvres vives*, Michel Tétrault, éd., Montréal, Michel Tétrault Art International, 1993.



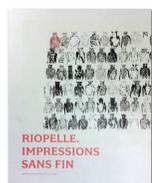
Page couverture de *Jean-Paul Riopelle : des visions d'Amérique*, Robert Bernier, éd., Éditions de l'Homme, Montréal, 1997. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019).



Vue de *L'Hommage à Rosa Luxemburg*, 1992, dans le pavillon Gérard-Morisset du Musée du Québec, Québec (aujourd'hui le Musée national des beaux-arts du Québec), mai 2000. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Collection du Musée national des beaux-arts du Québec. Mention de source : MNBAQ, Idra Labrie.



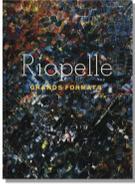
Page couverture du Catalogue raisonné de *Jean Paul Riopelle, tome 1 : 1939-1953*, Yseult Riopelle, éd., Montréal, Hibou Éditeurs, 1999, 461 p. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019).



Page couverture de *Riopelle: Impressions sans fin*, Collectif, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec, 2005. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019).



Les grandes oies des neiges à la réserve nationale de faune du Cap-Tourmente, 2007. © Pierre Rochette (2019).



Page couverture du catalogue de l'exposition *Riopelle : Grands Formats*, du 17 septembre au 23 octobre 2009, Acquavella Galleries, New York. Avec l'aimable autorisation de Acquavella Galleries. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019).



Page couverture de *Jean Paul Riopelle: The Artist's Materials*, Marie-Claude Corbeil, Kate Helwig and Jennifer Poulin, Los Angeles, Getty Conservation Institute, 2011. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019).



Page couverture du Catalogue raisonné de *Jean Paul Riopelle, tome 4 : 1966-1971*, Yseult Riopelle et Tanguy Riopelle, éd., Montréal, Hibou Éditeurs, 2014, 523 p. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019).



Vue de *L'Hommage à Rosa Luxemburg*, 1992, dans le pavillon Pierre Lassonde du Musée national des beaux-arts du Québec, Québec, v.2016. © Succession Jean Paul Riopelle / SOCAN (2019). Collection du Musée national des beaux-arts du Québec. Mention de source : MNBAQ, Idra Labrie.

L'ÉQUIPE

Éditrice

Sara Angel

Rédacteur en chef

Michael Rattray

Directrice de la rédaction en français

Annie Champagne

Directrice du site Web et de la mise en page

Simone Wharton

Traductrice

Christine Poulin



JEAN PAUL RIOPELLE

Sa vie et son œuvre de François-Marc Gagnon

Révisure linguistique (français)

Annie Champagne

Correctrice d'épreuves (français)

Ginette Jubinville

Adjointe principale à la recherche iconographique

Stephanie Burdzy

Adjointe à la recherche iconographique

Josée Desforges

Spécialistes de la numérisation

Maegan Hill-Carroll

Adjointe à la mise en page (anglais)

Steven Boyle

Conception de la maquette du site

Studio Blackwell

COPYRIGHT

© 2019 Institut de l'art canadien. Tous droits réservés.

Institut de l'art canadien
Collège Massey, Université de Toronto
4, place Devonshire
Toronto (ON) M5S 2E1

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives Canada

Titre: Jean Paul Riopelle : sa vie et son œuvre / François-Marc Gagnon.
Noms: Gagnon, François-Marc, 1935- auteur. | Riopelle, Jean-Paul, 1923-2002.
Œuvre. Extraits. |
Institut de l'art canadien, organisme de publication.
Identifiants: Canadiana 20190203250 | ISBN 9781487102180 (HTML) | ISBN
9781487102197 (PDF)
Vedettes-matière: RVM: Riopelle, Jean-Paul, 1923-2002. | RVM: Riopelle, Jean-
Paul, 1923-2002–
Critique et interprétation. | RVM: Peintres–Québec (Province)–Biographies |
RVMGF: Biographies.
Classification: LCC ND249.R5 G34 2019 | CDD 759.114–dc23