



Lot 12 Jean Paul Riopelle

1923 – 2002 Canadien

Sans titre (Composition #2)

huile sur toile, 1951

signé et au verso titré *Composition #2* sur l'étiquette Marlborough-Godard, inscrit diversement et étampé indistinctement

50 x 64 1/2 po, 127 x 163.8 cm

ESTIMATION: 3 000 000 \$ - 5 000 000 \$

ESSAI DE FRANÇOIS-MARC GAGNON

Les tableaux de Jean Paul Riopelle réalisés à partir de 1951 sont caractérisés par la présence d'un réseau de lignes très fines et relativement droites sur un fond d'empâtements épais. Les lignes animent la surface, faisant parfois écho au format rectangulaire ou carré de la toile, et parfois non. Dans *Sans titre (Composition #2)*, par exemple, elles introduisent une oblique qui évoque une inclinaison de la surface vers la gauche. Chacun des tableaux de cette année-là (1951) est exceptionnel, et celui-ci ne fait pas exception.

On ne peut aborder ce tableau de Riopelle sans expliquer sa position concernant ce qui se passe à New York à l'époque. En effet, un conflit surgit entre Paris et New York lors de l'exposition « *Véhémenances confrontées* »

organisée par le critique d'art français Michel Tapié de Celeyran à la Galerie Nina Dausset dans la capitale française.

Dans cette exposition se trouvaient deux tableaux provenant de la collection d'Alfonso A. Ossorio : *Number 8* (1950) de Jackson Pollock, une composition typique de *dripping* sur la totalité de la surface avec de la peinture aluminium, et *Untitled (Woman, Wind and Window)* (1950) de Willem de Kooning, une œuvre plutôt figurative. Sur le feuillet publié par Tapié pour l'occasion, les œuvres de Riopelle, Pollock et Wols sont qualifiées d'« amorphes ». Très admiré dans l'Europe de l'après-guerre, notamment par le peintre Georges Mathieu, Wols (pseudonyme d'Alfred Otto Wolfgang Schulze, 1913-1951) est moins connu en Amérique, mais le fait que Riopelle et Pollock aient été réunis dans la même catégorie est significatif.

Comme bon nombre de critiques d'art français de l'époque, Tapié avait de la difficulté avec le concept de composition all-over, où il n'y a pas de hiérarchie entre les éléments et ni de points de focalisation sur la surface peinte pour attirer l'œil dans une direction ou une autre. Pour cette raison, il faisait le reproche que l'on ne pouvait pas savoir pourquoi le tableau s'arrêtait là où il s'arrêtait. Il aurait pu s'étendre au-delà de la périphérie de la toile, dans toutes les directions, sans trop nuire à l'effet général. Comme l'a rapporté le critique Clement Greenberg dans lors d'une entrevue réalisée en décembre 1983 par Deborah Solomon à propos de la murale de Pollock de 1944 : « Les gens disaient que ça continuait comme du papier peint amélioré. »¹

D'après Tapié, Riopelle et Pollock s'étaient complètement débarrassés de la forme. En fait, il ne voyait pas qu'ils se débarrassaient, chacun à sa manière, de la composition ordonnée et hiérarchisée qui était si courante dans la peinture européenne de l'époque. Dans leurs œuvres, Wols, Mathieu et Pierre Soulages conservaient l'opposition entre le centre et la périphérie, entre les formes et le fond, et présentaient des formes qui se détachaient d'un arrière-plan qui s'enfonçait derrière elles. Pour souligner cette absence de composition, il serait même plus juste de parler de « construction » all-over dans le cas de Pollock et Riopelle et de ce point de vue, le titre du tableau présenté ici (*Composition #2*) serait un contresens. D'ailleurs, dans son catalogue raisonné, Yseult Riopelle le désigne judicieusement comme *Sans titre*.

Nous soupçonnons que le titre *Composition #2* a été donné par une galerie où le tableau a été exposé. À l'époque, la composition pouvait être considérée comme un équivalent de l'abstraction. Même Greenberg parlait de composition all-over. Il semble plus logique de ne pas qualifier de composition un tableau qui vise à échapper à toute forme de composition. C'est le cas des œuvres de Riopelle et de Pollock, sauf que contrairement à Pollock, Riopelle conserve la dichotomie entre les lignes et les taches de couleur, et crée une surface animée extrêmement délicate qui semble emportée par le vent au lieu de simplement tacher la toile.

Il faut retourner à ses encres et aquarelles de 1946-1947 pour trouver dans l'œuvre de Riopelle des exemples semblables d'équilibre délicat entre la couleur et la ligne. À l'époque, on comparait les traits noirs à une toile d'araignée sur un fond de couleur vive. On remarque aussi dans ses peintures de 1951 des lignes blanches et jaunes sur un fond plus sombre et l'effet, bien que similaire, gagne en densité, en complexité et en puissance.

Nous remercions feu François-Marc Gagnon, de l'Institut d'études en art canadien Gail et Stephen A. Jarislowsky de l'Université Concordia, qui a rédigé l'essai ci-dessus en 2008.

1. Deborah Solomon, *Jackson Pollock: A Biography* (New York: Simon & Schuster, 1987), 153.

ESSAI DE MICHEL MARTIN

Membre du groupe avant-gardiste montréalais, les Automatistes, et cosignataire de leur manifeste Refus global, en 1948, Jean Paul Riopelle s'installe en permanence à Paris, avec sa famille, à la fin de cette année, après y avoir fait un séjour déterminant en 1947. Durant cette période d'après-guerre, le jeune artiste évolue principalement dans la mouvance surréaliste, auprès d'André Breton et des artistes et écrivains fréquentant notamment le cénacle de ce dernier. Paradoxalement, Riopelle va, tout de même, prendre ses distances face à l'imagerie poétique surréaliste, à la faveur d'une pratique abstraite reposant essentiellement sur la force expressive inhérente à la qualité de la matière, combinée à la spontanéité du geste, inspirée de ses recherches basées sur l'écriture automatiste, suivant la volonté d'annihiler tout référent réaliste utopique. L'expérience ne laisse place à aucun compromis.

Ses tableaux de la fin des années 1940 et du début de la décennie suivante, comme c'est le cas de ce *Sans titre*, 1951, résultent alors en un processus de disparition de l'image concrète au profit d'une plongée vertigineuse au cœur même de ce qui en justifie le véritable sens. Le peintre ne procède plus par retraits réflexifs par rapport à l'œuvre, comme c'était le cas pour la peinture académique, mais il la confronte dans sa réalité physique, engagé qu'il est dans un face à face avec le plan de la toile, renversant, tout de même, pour ce faire toute règle traditionnellement convenue. Par conséquent, l'ordre est désormais dicté par la seule cohésion intuitive entre l'acte, la manipulation de l'outil, la matière colorée et le signe.

Rapidement, la qualité de sa nouvelle pratique mérite à Riopelle des commentaires favorables non équivoques de la part de certains critiques qui le reconnaissent comme l'un des jeunes artistes les plus prometteurs de la génération associée au courant qu'il est convenu d'appeler en France, l'abstraction lyrique, un terme générique chapeautant différentes approches sensibles de l'abstraction, en opposition au géométrisme rationnel, tout en tentant de marquer le pas avec l'ascension notable de l'expressionnisme abstrait américain. C'est donc dans ce contexte que Riopelle est invité à participer à quelques expositions-constats explorant la diversité des voies. "extrêmes" de l'informel tel qu'empruntées tant en France, voire même aussi ailleurs en Europe, qu'aux États-Unis. Parmi ces démonstrations, Véhémences confrontées présentée à la Galerie Nina Dausset de Paris, l'année même de la production de ce *Sans titre* de Riopelle, est particulièrement significative puisque, en quelque sorte, elle prend force de manifeste alors que, outre l'essai de Michel Tapié, l'organisateur de l'événement, on retrouve aussi au catalogue des textes de plusieurs parmi les artistes participants. Donc, en plus d'y retrouver son travail aux côtés des œuvres de parisiens comme Bryen, Hartung, Mathieu et Wols, ou celles d'américains tels que de Koonjg et Pollock, pour ne nommer que ceux-là, Riopelle signe un texte éclairant quant au fondement de sa démarche; concluant en ces mots: «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 cosmique.»

"Toutes les chances de fuite cosmique", voilà bien ce qui motive, à priori, l'élan créateur de Riopelle lorsqu'il peint ce magnifique *Sans titre* en 1951. Au hasard des multiples applications brutes de la matière colorée à l'étendue de toile, à l'aide du couteau ou directement appliquée sur le support à même le tube, le geste du peintre s'anime tout en contrôlant l'ampleur de sa portée edificatrice. De cette manière, le tableau prend corps telle une parcelle de réalité purement picturale dont le fondement significatif semble profondément enfoui dans la mémoire expérimentale de l'artiste. Cette expérience ainsi transposée sur la toile suivant cette succession d'interventions plastiques, comme autant de réactions spontanées des unes par rapport aux autres, s'apparente à l'explosion lumineuse d'un magma de matières colorée dont le centre

d'activité est habilement cerné par les trajectoires des giclures et filaments blanchâtres, elles-mêmes entremêlées dans les mailles de fines lignes de couleurs rayonnant dans toutes les directions. Il en résulte, par conséquent, une dynamique structurelle imposant à la composition une forme de rythmique omniprésente laquelle, certes, complexifie le processus de perception, puisque l'œil du regardeur demeure constamment sollicité par une multitude de pulsions visuelles réparties sur l'ensemble de la surface peinte.

Il est important de noter ici qu'à la différence de Jackson Pollock, Riopelle utilise les giclures et/ou coulures de peinture, non pas comme finalité ou propos essentiel de l'œuvre, mais bien comme moyens, à l'égal des heurts contrastés entre les amas de couleurs ou les passages harmonieux de l'un à l'autre sous la pression glissée du couteau, pour atteindre, finalement, la pleine révélation de la qualité de l'espace paysagiste qui l'habite. Car, bien qu'il prête son concours à la majorité des manifestations de l'informel tel que compris par les tenants de l'"art autre", la pratique de Riopelle s'en démarque, le plus souvent, en raison de ce sentiment indéfectible qu'elle dégage quant au lien sensible que l'artiste conserve avec la nature, non pas sur la plan de sa représentation, mais bien davantage sur celui de sa portée affective inspirante. Le présent *Sans titre* en constitue de toute évidence, l'une des manifestations les plus éloquents.

« Les tableaux de Jean-Paul Riopelle s'imposent comme une broussaille de sensations encore indifférenciées, tournoient et se ramifient minutieusement, puissamment, sans floraison catégorique: ils ressemblent, certes, à quelque chose sans qu'on sache au juste quoi. Le peintre a-t-il lui aussi « tant regardé la nature, que la nature a disparu » ? De cette dernière nous éprouvons, à coup sûr, comme physiquement, la présence. » (Georges Duthuit)

Conservée successivement dans des collections privées de Montréal, cette huile sur toile de Riopelle, *Sans titre*, nous révèle finalement une composition parmi les plus lumineuses, fortes et efficaces de cette période charnière déterminante pour l'artiste. D'un format fort appréciable, elle recèle en effet, très justement les qualités des œuvres phares qui vont marquer l'amorce du cheminement de Riopelle vers sa célèbre suite dite des "mosaïques" réalisées quelques années plus tard, un ensemble qui, avec le recul, va largement contribuer à sa notoriété internationale.

Nous remercions Michel Martin d'avoir rédigé le texte ci-dessus. Martin était conservateur de l'art contemporain au Musée national des beaux-arts du Québec (1978 - 2008) et a été commissaire de l'exposition *Mitchell / Riopelle : un couple dans la démesure*, organisée par le Musée national des beaux-arts du Québec en 2017.