

**Andréanne Roy, Jacques Des Rochers et Yseult Riopelle, dir.,
*Riopelle : À la rencontre des territoires nordiques et des
cultures autochtones*, Montréal, Musée des beaux-arts de
Montréal ; Milan, 5 Continents Éditions, cat. d'exposition, 2020,
285 pp. illustrations princip. en couleur
\$ 54.95 ISBN 9782891924283**

Anne-Élisabeth Vallée

Volume 47, numéro 1, 2022

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1091833ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1091833ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada)

ISSN

0315-9906 (imprimé)

1918-4778 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Vallée, A.-É. (2022). Compte rendu de [Andréanne Roy, Jacques Des Rochers et Yseult Riopelle, dir., *Riopelle : À la rencontre des territoires nordiques et des cultures autochtones*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal ; Milan, 5 Continents Éditions, cat. d'exposition, 2020, 285 pp. illustrations princip. en couleur \$ 54.95 ISBN 9782891924283]. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 47(1), 124–126. <https://doi.org/10.7202/1091833ar>

Tous droits réservés © UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada), 2022

Cet document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Andréanne Roy, Jacques Des Rochers et Yseult Riopelle, dir.

Riopelle: À la rencontre des territoires nordiques et des cultures autochtones

Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal; Milan, 5 Continents Éditions, cat. d'exposition, 2020

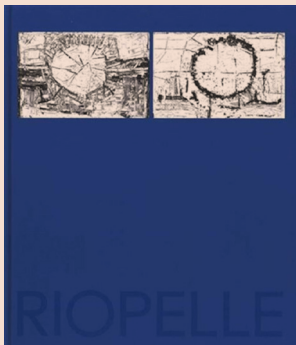
285 pp. illustrations princip. en couleur
\$ 54,95 ISBN 9782891924283.

Anne-Élisabeth Vallée

Mise sur pied par le Musée des beaux-arts de Montréal et présentée dans ses salles du 25 novembre 2020 au 12 septembre 2021, l'exposition *Riopelle: À la rencontre des territoires nordiques et des cultures autochtones* visait à renouveler le regard porté sur la production de Jean Paul Riopelle en mettant en évidence deux sources d'inspiration qui ont traversé sa carrière: la nordicité et l'autochtonie. Pour mener à bien ce projet d'envergure, Jacques Des Rochers, conservateur de l'art québécois et canadien avant 1945 au musée, s'est adjoint, à titre de co-commissaires, Andréanne Roy, historienne de l'art, et Yseult Riopelle, fille du célèbre artiste et experte de son œuvre.

Les trois commissaires ont également co-dirigé la publication de l'ambitieux catalogue qui accompagne l'exposition, auquel ont contribué pas moins de vingt-trois auteurs. Des spécialistes issus de disciplines telles que l'histoire de l'art, l'anthropologie, l'archéologie et la sociologie ont été invités à approfondir la relation de Riopelle avec la nordicité et l'autochtonie. Nombre d'entre eux proviennent de communautés autochtones, témoignant du souci des commissaires de donner la parole aux membres des Premières Nations et des Inuits afin de bénéficier de leur point de vue éclairé tant sur les arts autochtones que sur la production de Riopelle.

Jusqu'ici et malgré l'importante fortune critique de l'artiste et de son œuvre, les deux sources



d'inspiration mises en lumière dans l'exposition n'avaient jamais fait l'objet d'une étude à part entière, bien qu'elles aient été évoquées dans plusieurs ouvrages, que l'on songe en particulier au travail du sociologue de l'art et artiste wendat Guy Sioui Durand, qui participe au catalogue, et à celui de l'historienne de l'art Louise Vigneault, notamment dans *Espace artistique et modèle pionnier: Tom Thomson et Jean-Paul Riopelle* (2011). Il faut dire que chercheuses et chercheurs ont longtemps été préoccupés par la lecture formelle des œuvres du maître et par les discussions sur la place qui doit lui revenir au sein du mouvement automatiste, dans l'histoire de l'art du Québec et dans l'art moderne en général.

Pourtant, apprend-on dans le catalogue, la nordicité et l'autochtonie ont été au cœur de la pratique de Riopelle pendant la majeure partie de sa carrière. Apparaissant principalement dans les titres de ses tableaux abstraits dès la fin des années 1940, au moment où le jeune peintre s'installe à Paris et fréquente le cercle surréaliste, son intérêt pour ces deux thématiques culmine dans les années 1970, lorsque le maître renoue avec une certaine forme de figuration et multiplie les voyages de chasse et pêche dans le Nord du Québec et du Canada. L'ouvrage, tout comme l'exposition, a le mérite de mettre en valeur la production plus tardive de l'artiste, souvent occultée par sa période automatiste et ses dernières œuvres réalisées à la bombe aérosol.

D'entrée de jeu, l'essai signé par la spécialiste de l'art inuit Florence Duchemin-Pelletier remet en question l'idée selon laquelle l'attrait de Riopelle pour la nordicité et l'autochtonie découlerait de ses racines canadiennes. Comme elle en fait la démonstration éloquent, «son Nord, Riopelle le rencontre à Paris au contact des surréalistes et affiliés» (p. 44), notamment par l'entremise de Georges Duthuit, grand collectionneur d'art autochtone, et d'André Breton, qui voit en lui un «trappeur supérieur», titre qui lui collera à la peau et qui a sans doute contribué à stimuler, chez l'artiste canadien, un intérêt naissant pour les cultures autochtones avec lesquelles il partagerait déjà certaines affinités. Les recherches approfondies de Duchemin-Pelletier permettent de rendre compte de la manière dont Riopelle découvre l'art des Inuits et des sociétés de la côte Nord-Ouest du Pacifique à partir des collections parisiennes et des ouvrages tels que ceux de l'anthropologue québécois Marius Barbeau. Bien que l'auteur soutienne que l'expérience du Grand Nord sera l'occasion, pour l'artiste, de «mettre à l'épreuve ce qui a jusqu'alors façonné sa perception des arts autochtones» (p. 55), force est de constater, notamment dans la série des *Rois de Thulé*, que son rapport à ces formes d'art se fonde encore, dans les années 1970, sur un savoir livresque et des connaissances empiriques somme toute limitées de ces communautés.

Le même constat ressort du texte de Mari Kleist, archéologue de l'Arctique d'origine inuit, qui porte spécifiquement sur la série des *Rois de Thulé*. Comme l'avance l'auteur, Riopelle aurait amalgamé différentes sources d'inspiration puisées dans son imaginaire du Nord pour créer sa série, dont le titre réfère au livre de Jean Malaurie *Les derniers rois de Thulé* (1955) et qui se rapporte probablement aussi aux œuvres d'Henri Matisse illustrant *Une fête en Cimmérie* (1963) de Georges Duthuit. À ces références déjà identifiées par d'autres, Kleist

propose d'ajouter les visages gravés dans la pierre propres à la culture dorsétienne, qui partagent plusieurs caractéristiques formelles avec la série de Riopelle, dont un grand synthétisme, et que l'artiste aurait possiblement entrevus, ici encore, dans ses lectures et non pas lors de ses séjours dans l'Arctique.

Sa fascination pour les cultures autochtones du Nord n'en est pas moins sincère et se révèle dans plus d'une série créée dans les années 1970. L'anthropologue inuite Krista Ulujuk Zawadski en fait la démonstration en se penchant sur le thème des jeux de ficelles qui a inspiré plusieurs œuvres du maître. Encore une fois, l'artiste ne semble pas avoir été témoin de ces jeux lors de ses séjours dans le Nord, mais il les découvre plutôt dans le livre de l'anthropologue français Guy Mary-Rousselière intitulé *Les jeux de ficelle des Arviliguarmiut*. Il en ressort, selon l'auteure, des tableaux qui évoquent les motifs formés par les ficelles ou des improvisations à partir de ces jeux, mais qui passent sous silence le caractère social et performatif pourtant au cœur de ce passe-temps inuit.

Son expérience empirique de l'Arctique paraît, en contrepartie, avoir eu un réel impact sur une partie de sa production qui s'inscrit dans la tradition du paysage, comme le soulignent dans leurs essais respectifs l'historien de l'art François-Marc Gagnon et le spécialiste de l'imaginaire du Nord Daniel Chartier, en particulier dans sa série des *Icebergs* et dans le quadriptyque *Soleil de minuit (Quatuor en blanc)* qui orne la couverture du catalogue. Délaisant la couleur, Riopelle cherche à imprégner ces compositions en noir et blanc de l'atmosphère régnant dans le Grand Nord, là où «rien n'est net» et où «le ciel en revanche est noir, vraiment noir» (p. 180), pour reprendre les propos du peintre rapportés par Gagnon.

Doit-on en conclure que si Riopelle a su développer une connaissance empirique de la nordicité, il

n'avait au contraire qu'une compréhension parcellaire de l'autochtonie, qu'il appréhendait avant tout comme une source inépuisable d'inspiration formelle et iconographique? Le catalogue apporte, à cet égard, une réponse nuancée et propose une réflexion posée sur la question bien actuelle de l'appropriation culturelle.

Selon l'anthropologue Serge Bouchard, Riopelle n'aurait pas mérité le titre de «trappeur supérieur» que lui accole Breton, du moins pas au début de sa carrière, alors que le peintre n'est pas encore le chasseur expérimenté qu'il deviendra plus tard et qu'il est plutôt, à l'instar de l'ensemble de la société québécoise, «à peu près ignorant des peuples et des réalités nordiques du Québec» (p. 168). L'intérêt de l'artiste pour les cultures autochtones se manifeste, d'abord, dans les titres de plusieurs de ses œuvres, qui empruntent à la toponymie autochtone et semblent témoigner d'une sensibilité particulière envers les langues et l'imaginaire des Premières Nations et des Inuits. L'auteur soumet une hypothèse étonnante et originale: l'artiste aurait-il eu recours à un lexique autochtone pour trouver des titres à ses œuvres? Il fait remarquer que les titres autochtones d'une série d'œuvres sur papier datant de 1974 sont formés de mots commençant par la lettre k, et ceux de plusieurs huiles sur toile de 1975 et 1976 débutent par m.

Au cours des années 1970, constate Bouchard, les séjours de Riopelle dans le Grand Nord seront essentiellement motivés par sa passion pour la chasse et la pêche, même s'il introduit au même moment dans sa production un certain nombre de thèmes et de motifs associés aux Premiers Peuples. Comme le souligne l'auteur à juste titre, l'artiste ne recherche pas le contact avec les habitants des lieux qu'il visite et s'intéresse peu, en définitive, à leur mode de vie ou à leur condition sociale. Ainsi, peut-on en conclure, l'attrait

ressenti par Riopelle pour les cultures autochtones procéderait d'une autre logique, étrangère aux considérations politiques et même ethnographiques.

Dans son essai, Guy Sioui Durand, qui a bien connu Riopelle, fournit une piste de réflexion intéressante pour mieux comprendre le lien unissant l'artiste aux peuples autochtones. Selon l'auteur, il aurait existé entre eux une communauté de pensée basée sur un même rapport à la nature. En effet, l'artiste partagerait avec les Premiers Peuples une «culture ensauvagée de l'œil» (p. 101) qui se caractériserait par une observation attentive de la nature et une présence harmonieuse en son sein. Héritier des anciens coureurs des bois «socialisés aux usages coutumiers autochtones», le peintre aurait développé la même acuité visuelle et l'écoute patiente des animaux, qualités indispensables au chasseur et au pêcheur qui se manifesteraient également dans sa production, laquelle intégrerait les «gestes et mouvements de la nature» (p. 102).

Conscient de perpétuer, par cette lecture, la mythologie forgée autour de Riopelle et par lui—cet «aventurier des grands espaces canadiens» (p. 157), pour reprendre la formule d'Andréanne Roy—Sioui Durand compare l'artiste à la figure autochtone du *trickster*, analogie déjà suggérée ailleurs par Louise Vigneault. À l'instar de ce conteur de récits invraisemblables, cultivant l'ambiguïté et n'hésitant pas à leurrer ses interlocuteurs, Riopelle aurait composé ses œuvres telles des énigmes à résoudre, fournissant des indices tout en brouillant les pistes. Avec son intéressante analyse du groupe statuaire *La Joute*, l'auteur réussit à démontrer qu'au-delà de sa *persona* d'artiste-*trickster*, Riopelle avait bel et bien atteint une maîtrise plutôt fine et efficace de l'imaginaire autochtone.

Quant à la délicate et incontournable question de l'appropriation culturelle, qui interpellera le lecteur du catalogue comme le visiteur de l'exposition, elle est habilement

abordée par les historiennes de l'art Stacy A. Ernst et Ruth B. Phillips. Partageant le point de vue de Sioui Durand quant aux affinités profondes qui liaient Riopelle aux cultures autochtones, les deux auteures approchent avec bienveillance la démarche adoptée par l'artiste, dans un contexte qui précède de peu les premiers débats sur l'appropriation culturelle. La sincère admiration que Riopelle vouait aux Premiers Peuples ainsi que le caractère exploratoire de plusieurs de ses œuvres inspirées notamment de l'art autochtone de la côte Nord-Ouest permettent de croire, avec Ernst et Phillips, que l'artiste ne cherchait pas à s'approprier des cultures auxquelles il n'appartenait pas, mais qu'il souhaitait avant tout ouvrir un dialogue avec ces communautés dans le but d'explorer les possibilités esthétiques qui s'en dégageaient.

Le catalogue se conclut par un entretien réalisé entre la co-commissaire Roy et le D^r Champlain Charest, collectionneur et grand complice de Riopelle dans ses expéditions nordiques, puis par un texte de l'artiste et écrivain Marc Séguin, propriétaire de l'ancien atelier de Riopelle à l'Île-aux-Oies, qui apportent peu de nouvelles informations à la publication. D'une grande qualité graphique, l'ouvrage est richement illustré par la production de Riopelle, par des documents d'archives et par des œuvres des Premières Nations et des Inuits qui ont ou auraient pu avoir inspiré l'artiste. Y figure également le travail de quelques artistes autochtones contemporains, tels que Beau Dick, Shawn Hunt et Duane Linklater, également représentés dans l'exposition. Quelle interprétation doit-on faire de cette rencontre inusitée entre la production autochtone contemporaine et les œuvres de Riopelle? Les commissaires ont

laissé le soin au visiteur et au lecteur d'en tirer leurs propres conclusions. Dommage, car il aurait été intéressant de connaître le cheminement les ayant menés à cette proposition originale.

En somme, en tirant profit de l'expertise de chacun-e des auteur-es invité-es, le catalogue permet de jeter un éclairage neuf, pluriel et actuel sur la production de Riopelle et son rapport à la nordicité et surtout à l'autochtonie, qui apparaît tout compte fait aussi complexe et insaisissable que la personnalité de l'artiste-trickster. ¶

Anne-Élisabeth Vallée est chargée de cours au Département d'histoire de l'art de l'Université de Montréal.

—anne-elisabeth.vallee@umontreal.ca

1. Louise Vigneault, «Riopelle et la quête ludique de l'Autre», *The Journal of Canadian Art History/Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. xviii, n° 2, 1997, p. 104–111; Vigneault, *Espace artistique et modèle pionnier: Tom Thomson et Jean-Paul Riopelle*, Montréal, Hurtubise, 2011, p. 266.



MA Art and Architectural History



The MA in Art and Architectural History at Carleton is committed to the transnational study of multiple and entangled histories of art and architecture as well as self-critical interrogations of the disciplines.

The MA in Art and Architectural History encourages students to access the wealth of cultural resources in the National Capital Region. Our internship program, which places you on-site in national museums, galleries and other art and architectural related institutions, will prepare you for future careers in the cultural sector.

For more information: <https://carleton.ca/arthistory/graduate-studies/>