

Mitchell et Riopelle : affinités et confrontations

Gilles Lapointe

Number 263, Winter 2018

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/89597ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Lapointe, G. (2018). Review of [Mitchell et Riopelle : affinités et confrontations]. *Spirale*, (263), 50–55.

Mitchell et Riopelle : affinités et confrontations

Par Gilles Lapointe

MITCHELL/RIOPELLE. NOTHING IN MODERATION/UN COUPLE DANS LA DÉMESURE

de Michel Martin, Kenneth Brummel et Yves Michaud

Éditions du Musée national des beaux-arts du Québec/Éditions 5 Continents, 2017, 205 p.

Ce projet était d'emblée séduisant : réunir à Québec les tableaux de la peintre américaine Joan Mitchell (1925-1992) et du Québécois Jean-Paul Riopelle (1923-2002), ces artistes qui ont partagé pendant près d'un quart de siècle intimité amoureuse et travail. Affirmer que les amateurs d'art attendaient depuis longtemps cette exposition tient de l'euphémisme. Toutefois, la difficulté de rassembler dans un même lieu un ensemble d'œuvres représentatives de l'évolution respective de ces deux peintres, ainsi que les efforts à fournir pour convaincre les institutions muséales et les collectionneurs de prêter leurs précieux tableaux pour une période prolongée auront longtemps tempéré l'ardeur des plus entreprenants. Il aura donc fallu l'admirable ténacité du commissaire Michel Martin et l'appui concerté de trois institutions (le Musée national des beaux-arts du Québec, le Musée des beaux-arts de l'Ontario et le Fonds Hélène et Édouard Leclerc pour

la Culture) pour mener à bien pareille entreprise dont le titre, *Mitchell/Riopelle. Nothing in Moderation/Un couple dans la démesure*, traduit bien l'ampleur. Ceux qui ont eu la chance de visiter l'exposition dans les salles du pavillon Lassonde n'auront certes pas été déçus, car cette manifestation d'envergure a largement tenu ses promesses.

« Véhémences confrontées »

Le pavillon, à proximité du parc des Champs-de-Bataille, dont le nom augurait la confrontation attendue entre ces deux artistes « à l'apogée de leurs carrières respectives, et en pleine maîtrise de leur art », semblait le lieu idéal pour abriter ce que la publicité un brin racoleuse a voulu présenter au public comme un choc amoureux et esthétique entre « *amants, complices et rivaux* », n'hésitant pas à les situer dans la lignée sulfureuse des couples d'artistes célèbres tels Auguste Rodin

et Camille Claudel, Frida Kahlo et Diego Rivera, ou encore Jackson Pollock et Lee Krasner. Fort heureusement, c'est moins à « *une histoire d'amour passionnée de création entre deux artistes en pleine ascension* », ainsi que le suggère le communiqué qui accompagne le volumineux catalogue, qu'à un véritable dialogue entre leurs œuvres respectives qu'était convié le spectateur.

C'est sans doute beaucoup demander à un catalogue d'exposition, même lorsqu'il prend la forme d'un livre illustré comme c'est le cas ici, de faire revivre la visite en salle, surtout lorsque celle-ci a bénéficié d'un accrochage réussi où les tableaux des deux artistes ont été particulièrement mis en valeur. Sur les cimaises, les polyptyques grands formats de Joan Mitchell, dont certains empruntés au Musée Guggenheim de New York, et ceux de Riopelle, dont quelques-uns provenaient du Centre Georges-



Page précédente

Sans titre, 1961, Joan Mitchell
Huile sur toile, 228,9 × 206,1 cm.
Joan Mitchell Foundation, New York
© Estate of Joan Mitchell.
Photo : Joan Mitchell Foundation, New York

Joan Mitchell et Jean-Paul Riopelle à Chicago,
vers 1959, Archives de la Joan Mitchell Foundation, New York.
Œuvre représentée à l'arrière-plan : Jean-Paul Riopelle, *Sans titre*,
vers 1957, huile sur toile, 60 x 73 cm, collection particulière
© Succession Jean-Paul Riopelle / SODRAC
Photo : anonyme



Pompidou, conviaient en effet le spectateur à une puissante expérience esthétique, à la fois dynamique et équilibrée. En salle, le spectateur était guidé par les cartels, aussi précis que judicieux, du commissaire invité Michel Martin. Une telle réussite sur le plan du choix des œuvres et de leur mise en espace dans les salles du musée laissait présager un catalogue d'exposition exceptionnel. Si l'ouvrage comporte d'indéniables qualités, certains aspects du livre prêtent toutefois à discussion et méritent d'être examinés de plus près. Ainsi, quelques détails surprennent, notamment la notice de la page couverture de *Refus global*, qui est attribuée à Riopelle et Pierre Gauvreau : comment expliquer l'effacement ici

du nom du poète Claude Gauvreau, qui est bien l'auteur du texte qui figure sur la couverture du célèbre manifeste automatiste ? Avec sa mise en page un peu rigide et la qualité inégale de ses planches – plusieurs jeux de matière, si importants pour l'appréciation des tableaux, sont aplatis par une photographie parfois terne –, le catalogue donne parfois l'impression d'avoir été réalisé il y a quelques décennies. S'il perdra rapidement sa fraîcheur, il est néanmoins un outil de référence utile grâce aux travaux éclairés de Michel Martin et d'Yves Michaud, qui ouvrent d'intéressantes pistes de réflexion et établissent une chronologie détaillée et abondamment illustrée.

Regards croisés sur l'œuvre

Dans son étude fouillée, qui apporte plusieurs éléments neufs à la connaissance des deux artistes, Michel Martin adopte un point de vue critique appelé par le titre de l'exposition, soit la recherche des effets de « *résonance, de dissonance, de distance ou de convergence* » qui existent entre les pratiques de Mitchell et de Riopelle. Il rappelle que, de leur vivant, les peintres se sont montrés « *réfractaires à toute référence directe à la présence de l'autre dans le discours sur leur œuvre* », tenant ainsi à préserver jalousement l'indépendance de leurs trajectoires respectives. Étant donné la forte personnalité de ces artistes, le commissaire fait l'hypothèse que

Giolata, 1959, Joan Mitchell
Huile sur toile, 258,4 × 481,7 cm (triptyque), Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, DC. Don de Joseph H. Hirshhorn, 1966 (66.3581)
© Estate of Joan Mitchell.
Photo : HMSG, Smithsonian Institution, Washington, DC, Cathy Carver

Page suivante
La Ville, 1949, Jean-Paul Riopelle
Huile sur toile, 100 × 81 cm.
Collection particulière
© Succession Jean-Paul Riopelle / SODRAC (2017).
Photo : Christine Guest



leur évolution n'a pas échappé « au contexte singulier de leur relation ». Si la méthode critique qui consiste à montrer les liens entre les démarches créatrices de Mitchell et de Riopelle paraît à première vue pertinente, une telle comparaison n'est pas pour autant une entreprise facile à mener à bon port.

Pour étayer sa démonstration, Michel Martin cite des extraits de la correspondance entre les deux artistes. Le 10 janvier 1956, à court d'inspiration, Riopelle délaisse l'huile et opte, sous l'influence de Mitchell, pour la gouache : « Je suis à l'atelier où je viens de tenter de travailler la gouache ; je ne sais pas si c'a marché mais je suis plus content puisque après

tout, ces grandes gouaches de 3 feet x 3 ressemblent à des tableaux de toi, mon amour [sic]. » La réciproque est tout aussi vraie, et les effets d'une interaction et de nombreux points de rencontre d'ordre esthétique entre les deux peintres apparaissent, notamment dans l'usage du couteau, outil que privilégie Riopelle : « Hier soir, j'ai réalisé huit œuvres sur papier (un type de papier rigide), certaines très grises et foncées, influencées par quelqu'un que je connais très bien à Paris – qui emploie la peinture au couteau », écrit Mitchell.

D'autres faits semblables sont aussi rapportés, tel le rituel impromptu au cours duquel les deux peintres échangent des propositions pour

titrer leurs tableaux respectifs. Certains d'entre eux, dont *Maple Leaf Forever* (1968) ou *Sylvie's Sunday* (1976), tableau qui rend hommage à la fille cadette de Riopelle, sont à l'évidence fondés sur l'intimité des rapports qui unissent Joan Mitchell aux Riopelle. Quelques titres reflètent les tensions qui s'installent progressivement au sein du couple, et il est sans doute très juste de suggérer, ainsi que le fait l'auteur, qu'un tableau comme *Chasse interdite* (1973), vaste huile sur toile réalisée après l'installation de l'Américaine à Vétheuil, en France, « prend la force d'un désaveu directement adressé à Riopelle, dont la passion pour la chasse n'est nullement partagée par Mitchell, le titre de l'œuvre mettant ainsi en lumière un



de leurs grands différends ». On voit que lorsque Riopelle amorce en 1977, à la suite de sa découverte de l'île de Baffin, un important virage avec sa série des *Icebergs*, Mitchell, non moins proluxe, réalise promptement l'importante suite des *Tilleuls*, « une production comparable sur le plan quantitatif » – et qualitatif, serions-nous tenté d'ajouter – « à celle des *Icebergs de Riopelle* », explique Michel Martin. L'évolution fulgurante, dans les années 1970, du vocabulaire plastique de Mitchell, que montrent sans ambiguïté plusieurs polyptyques de l'exposition, fait comprendre que les nouvelles directions qu'emprunte l'artiste exercent à la longue une profonde influence sur Riopelle, dont la peinture fait encore appel à des procédés formels mis en place 20 ans plus tôt.

« Le miracle fragile de la contemplation »

Dans son étude, où il prend la mesure du temps qui a passé depuis la disparition des deux artistes, l'historien de l'art Yves Michaud rappelle, pour sa part, l'importance de mettre de côté les contingences sociologiques, les récits et les contextes « faits d'informations plus ou moins précises ou plus ou moins exactes sur l'époque, les lieux, les formes, les styles auxquels elles se rattachent », voire les déformations que les artistes ont eux-mêmes contribué à mettre en circulation. Pour Michaud, il faut, au contraire, aborder leurs peintures respectives dans toute leur densité et leurs vastes champs de signification, car c'est rien moins qu'« un "match" Paris New York en miniature » qui se joue entre eux. Riopelle et Mitchell appartiennent à leur époque, au petit monde de l'art parisien où la vie est brûlée avec ardeur : « [C]'est un monde existentialiste – libre, sans entraves, sans responsabilité, tourné vers le projet et la dépense. » L'autodérision et l'humour n'en sont pas exclus, comme on le voit, par exemple, dans une photographie où Riopelle tient un sac de voyage sur lequel apparaissent en capitales les lettres « GDB » (en référence à l'une de ses voitures, surnommée « Gueule de bois »).

Comme le souligne excellemment Michaud, il s'agit pour Mitchell, de façon plus vitale, « de peindre le sentiment des choses ». Tout l'intérêt du texte provient du biais particulier par lequel Michaud aborde son sujet, montrant que si les deux artistes travaillent à partir d'un ensemble de conventions formelles parfois communes, la nature de ces échanges reste profondément « complémentaire », et que c'est cette complémentarité même qui ne peut manquer de générer, à la longue, des antagonismes. Ainsi, selon son analyse, là où Joan Mitchell est hypersensible, Riopelle est hyperinstinctif. Les points de divergence entre eux sont également nombreux (l'utilisation de la matière pigmentaire et des propriétés volumétriques du relief, ainsi que la place accordée aux hasards, aux accidents de la surface, aux effusions gestuelles, etc.). Certes, l'opposition que trace ici Yves Michaud entre une Joan Mitchell « lettrée », qui apporte à Riopelle l'intellectualisme et le jeu des relations mondaines qu'il recherche, et un Riopelle qui comble la jeune artiste, parfois brutalement, en l'exposant à « cette sensualité instinctive qui lui faisait défaut » pourra sembler à certains manquer de nuance ou ne pas être complètement dénuée de misogynie. Il n'empêche que la complémentarité entre ces deux artistes qui est mise au jour par Michaud est juste, et il y a fort à parier, ainsi qu'il l'affirme, que le lyrisme instinctif de Riopelle a joué un rôle déterminant « dans l'évolution picturale de l'expressionnisme new-yorkais de Joan Mitchell ». Mais précisément parce qu'il ne veut pas « dépasser son instinct », parce qu'il lui faut « revenir à sa terre et ses sensations d'origine – celles de la nature canadienne avec ses animaux, sa végétation, ses neiges et ses ruissellements », Riopelle ne peut pas suivre Mitchell, qui fait un pas de plus en ne cherchant pas « à reproduire la nature, mais [à] en exprimer les effets sur sa sensibilité » et à peindre « le sentiment des choses ».

« Toutes les Rosa sont mortes »

Depuis l'installation *Hommage à Rosa Luxemburg* (1992) et sa segmen-

tation en trois parties dans le couloir souterrain qui relie le pavillon Lassonde à l'ancienne partie du musée, la critique n'a pas manqué de décrier le sort peu enviable réservé à cette fresque majeure de Riopelle. Reléguée dans un lieu de passage qui ne favorise guère l'attention du spectateur alors qu'elle est l'œuvre maîtresse de Riopelle, dédiée à la compagne de celui-ci, elle représente la part pour ainsi dire « refoulée » de l'exposition – et c'est bien dommage. Au sujet de cette œuvre, Michel Martin rappelle fort à propos que le rose aura été tout du long la couleur emblématique de l'amour entre Mitchell et Riopelle. Au début de leur relation, Joan Mitchell aurait en effet écrit : « *La vie en rose commence* » – une allusion explicite à la célèbre chanson d'Édith Piaf –, et lorsque Riopelle la quitte, en 1979, pour la jeune peintre Hollis Jeffcoat, elle peint *La vie en rose*, un polyptyque aux accents dramatiques « *au bas duquel s'amoncellent des masses et des signes noirâtres et bleutés, alors que tout baigne dans une atmosphère rosée, légèrement trouble, un peu comme une veille d'orage* ». De son côté, Riopelle s'est amusé au fil du temps à surnommer ironiquement sa compagne « Rosa Malheur », en référence à la peintre animalière Rosa Bonheur, pour finalement évoquer, à travers la figure de la militante révolutionnaire Rosa Luxembourg, celle qui a été sa maîtresse artistique.

À la fin, dit un vieil adage, toute rose perd son odeur. « *Aujourd'hui, il n'y a plus de Rosa Malheur. Il n'y a même plus de Rosa Bonheur. Toutes les Rosa sont mortes* », aurait confié Riopelle à Gilbert Érouart lors du décès de Joan Mitchell, en 1992. Si l'exposition du Musée national des beaux-arts du Québec montre que la peinture de Riopelle n'a rien perdu de son lustre, notre compréhension de l'œuvre de Mitchell en sort singulièrement grandie. Comme le suggérait déjà la photographie choisie pour la couverture du catalogue où Mitchell domine la scène, cette exposition contribue à nous la faire mieux connaître et confirme un remarquable art du dialogue entre ces deux artistes. ■