

Entretien avec Riopelle Les artistes sont-ils révolutionnaires?

Lise Gauvin

Volume 39, Number 161, Winter 1995

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53398ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Gauvin, L. (1995). Entretien avec Riopelle : les artistes sont-ils révolutionnaires?
Vie des arts, 39(161), 12–20.



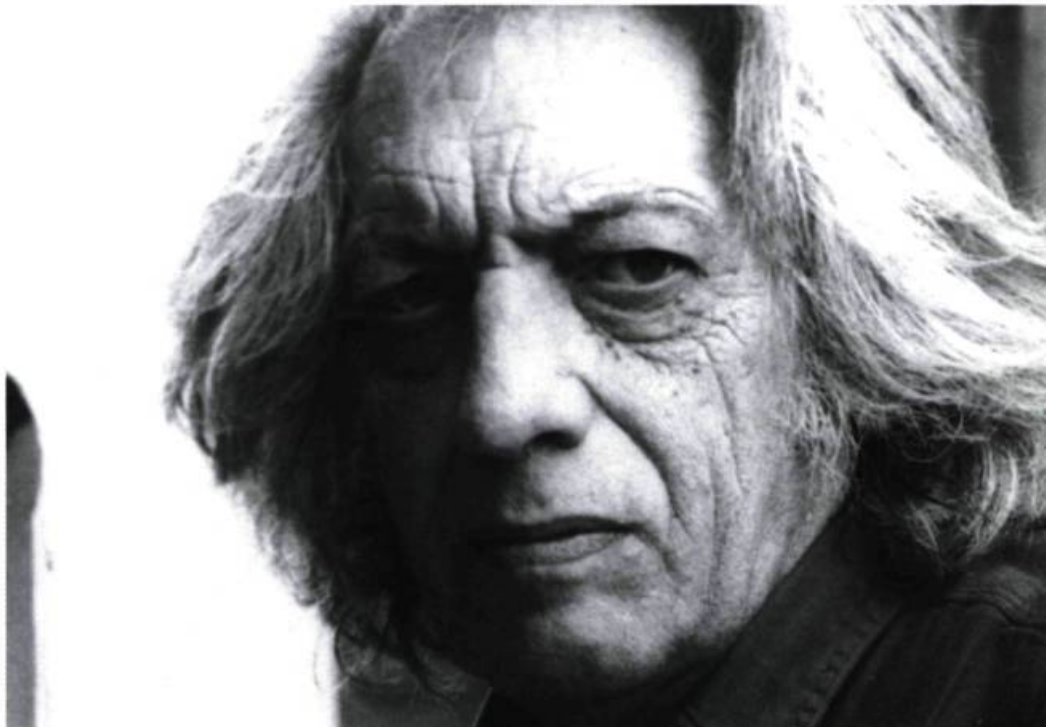
ENTRETIEN AVEC RIOPELLE

LES ARTISTES SONT-ILS RÉVOLUTIONNAIRES ?

Lise Gauvin*

Nous avons rencontré Riopelle à son atelier de Sainte-Marguerite-du-lac-Masson, au nord de Montréal, par une froide journée d'hivers. Cet atelier, construit sur le modèle d'une grange traditionnelle dont les murs auraient été remplacés par des fenêtres, laisse largement entrer la lumière, à tel point qu'on a l'impression d'être au centre du paysage, à la fois**

à l'intérieur et à l'extérieur de ce lieu parfaitement intégré à une nature encore à demi-sauvage. Le long des fenêtres, des géraniums amoureuxment entretenus font songer à l'été. Dehors tout est blanc. Au loin, des pistes de motoneiges apparaissent sur le lac gelé. Nous nous installons dans des fauteuils disposés en rond devant la grande cheminée aux motifs de hibou. Juste au-dessus de nous, à l'étage où le peintre travaille, les murs sont couverts de tableaux représentant des oies sauvages. L'hospitalité de Riopelle est légendaire; il s'assure d'abord que nous ne manquons de rien puis accepte d'évoquer certains de ses souvenirs et son itinéraire. 1988 marquant le 40^e anniversaire de Refus global, le manifeste automatiste de 1948, une bonne partie de l'entretien portera sur l'époque entourant ce manifeste, alors que Riopelle a à peine 25 ans.



LG — Un jour vous avez déclaré que la peinture c'est une maladie qui s'attrape et qui est incurable. Est-ce que vous vous souvenez du début de cette maladie?

R — Cela a commencé parce que, j'ai l'impression que mon père dessinait beaucoup. À l'école, j'étais toujours premier en dessin — mais c'était toujours mon père qui faisait le cheval, la tête de sainte Catherine, quand c'était la Sainte-Catherine. J'avais de très bonnes notes! J'ai encore ces calepins. Mon père y a beaucoup participé parce qu'il adorait dessiner.

LG — Il était, je crois, menuisier, constructeur ?

R — Oui, un peu tout cela.

LG — Bâtitteur de maisons?

R — Oui. C'est ce qu'il a fait, dans un monde très particulier. Tous ces types qui étaient originaires du terroir étaient venus à

la ville pour essayer de réchapper un peu la vie. Il n'y avait plus rien à faire dans des endroits qui n'étaient pas désertiques mais presque... C'était au moment des crises énormes de 1929 ou avant. Des gens sont partis d'ici pour essayer de survivre aux États-Unis ou sont allés crever de faim dans le Nord. C'est à ce moment-là que toute cette population s'est installée dans la ville. Comme mon père était assez habile — même très habile —, il faisait de la menuiserie et prenait en même temps des cours au Monument national, le soir. Il n'y avait pas d'école d'architecture à cette époque. Il est devenu architecte, mais il ne l'a jamais cru. Il était « spécialiste » des escaliers. Tous les problèmes d'escalier dans Montréal, c'est lui qui les a résolus. Après, il s'est mis à faire lui-même ses propres constructions. C'est à ce moment-là, qu'il s'est dit: « Bon, je suis quelqu'un dans la vie ». Il avait assez d'argent

pour vivre jusqu'à la fin de l'année, sans crever de faim, en aidant les gens autour qui étaient ses locataires. Il disait: «Moi je suis un bourgeois». Alors, finalement, comme profession il écrivait: bourgeois. C'est assez beau d'ailleurs. Il a toujours signé profession: bourgeois.

LG — *Est-ce que ce n'est pas lui qui vous a encouragé aussi au début? En vous offrant la possibilité d'avoir un premier professeur de dessin, Henri Bisson, grâce auquel vous alliez faire, semble-t-il, l'école «bissonnière»?*

R — Oui, c'était le cas. Le problème c'est que, à ce moment-là, il ne savait pas que j'étais aussi enthousiaste que lui pour dessiner et peindre. Il ne peignait pas mais il dessinait vraiment beaucoup. Henri Bisson était sorti des Beaux-Arts, avec Curteau. Curteau était premier et Henri Bisson était deuxième. Ils sont devenus professeurs dans les écoles catholiques de l'époque et ils donnaient les cours de dessin pour l'ensemble des élèves. Mais ce n'était pas assez pour les occuper à temps plein, ils devaient aussi enseigner d'autres matières. Mon ami Bisson était professeur de mathématiques. Moi, j'étais passionné: je voulais faire du dessin et peindre. Je prenais des cours, chez lui, en fin de semaine, le samedi et le dimanche; tous les samedis pour écouter l'opéra de New-York en direct à la radio. On faisait des reproductions de tableaux, on faisait des natures mortes, on faisait du modèle vivant. Le dimanche on allait travailler d'après nature, à moins que ce ne soit en plein hiver. Tout cela m'intéressait passablement. Je parlais et je n'allais pas à la messe. Comme ça, j'avais la paix du dimanche avec mon ami Bisson, qui est resté mon professeur longtemps, très longtemps et qui était un merveilleux personnage. Il est resté méconnu mais il avait sûrement beaucoup de talent. Il était devenu sculpteur à la fin. Je l'aimais beaucoup. En tout cas, on s'est promenés dans la nature.

LG — *Le dimanche était donc réservé aux excursions à l'extérieur?*

R — Quand il ne faisait pas trop froid. Moi souvent, après, je continuais, même en faisant du ski, à m'installer sur les pentes de ski et à peindre. C'est comme cela que sont mes souvenirs de cette époque. C'était très étrange parce qu'on arrivait à l'idée qu'il ne fallait pas truquer. Alors évidemment, les tableaux des impressionnistes, ça n'avait aucun sens, ni pour lui ni pour moi; on disait: «Ils truquent. Ce sont des gens qui ne font pas ce qu'ils voient». À un moment donné, on est arrivé à faire tellement ce qu'on voyait que jamais mon professeur ne faisait une correction. Il peignait d'un côté et moi je peignais de l'autre. Il adorait peindre, il adorait faire sa sculpture. Il n'avait pas de temps à perdre avec moi. Alors, on peignait chacun de son côté mais on aurait pu échanger un tableau: personne n'aurait pu savoir qui avait fait l'un

et qui avait fait l'autre. On était imbus de la même chose, ce qui était très étrange. Il arrive un moment où la copie exacte de la nature fait que l'œil du spectateur ne peut pas le concevoir. Un reflet dans un verre — comme celui-là par exemple —, si je le peins exactement, personne ne va dire que c'est vrai. On va dire: «C'est exagéré», parce que les gens ne savent pas regarder. Ça nous a mené à un blocage épouvantable. On voulait copier la nature, avec le reflet et le verre et tout... On avait l'air d'imbéciles qui ne savent pas faire un verre de vin rouge. Un verre de vin rouge dépend de ce qui l'entoure. Alors, on est restés dans une impasse par rapport à cela. À ce moment-là, j'aimais beaucoup les mathématiques, grâce toujours à ce dénommé Bisson, et mon père a dit: «Il ne va pas se lancer dans la peinture». C'est comme ça que j'ai fait Polytechnique.

LG — *Combien de temps?*

R — Deux ans. Mais avant j'avais fait le Mont St-Louis dans le même esprit, c'est-à-dire afin d'accéder à Polytechnique. Donc ça fait pas mal d'années, mais, manque de chance, j'ai toujours continué à peindre pendant que je faisais et le Mont St-Louis et Polytechnique, au grand désespoir de ma famille qui voulait toujours que je sois ingénieur. Voyant que je ne voulais pas être ingénieur, on a décidé que, peut-être, je pourrais être architecte. À ce moment-là, j'ai pris des cours par correspondance, des États-Unis. Comme ça j'avais la paix. Tous les soirs, je faisais ma «correspondance» mais je peignais en même temps. C'est comme ça que cela a débuté: vers quelque chose que je ne pouvais m'empêcher de faire. Comme vous disiez tout à l'heure, j'avais attrapé une maladie qui ne se guérit pas. Il y a peut-être quelque chose qui pourrait me guérir. Peut-être la psychanalyse pourrait y arriver... Malheureusement mes amis psychanalistes me trouvent trop fou pour me traiter!

LG — *Après avoir quitté Polytechnique et avant d'arriver à l'École du meuble, est-ce que vous vous inscrivez à d'autres cours?*

R — D'abord j'ai fait les Beaux-Arts, mais le problème des Beaux-Arts, c'est qu'il y avait un dénommé Maillard qui était directeur depuis je ne sais combien d'années. Maillard était un vieux professeur qui venait de France et qui était, lui, anti-contemporain. Alors, évidemment, ils étaient un peu inquiets de mon comportement. Je faisais du fusain et au lieu d'effacer, je prenais mon chiffon, comme Matisse: j'avais vu des dessins de Matisse. Aux Beaux-Arts, ils ne comprenaient rien à ça, mais vraiment rien. Alors j'ai suivi des cours du soir pendant un mois ou deux, puis finalement ce n'était plus possible. Ils visaient à une espèce de modernisme qui ne m'intéressait absolument pas. J'ai quitté les Beaux-Arts pour aller à l'École du meuble.

LG — *Où il y avait une plus grande ouverture?*

R — Il y avait un cours d'histoire de l'art par Maurice Gagnon qui était un type qui au moins avait une documentation qu'il connaissait. Il y avait Parizeau qui était un très bon architecte et qui avait fait toutes ses études en France pendant onze ans. Il me disait: «Si vous voulez faire du paysage, il y a des toits à Montréal, vous n'avez pas besoin de faire les toits de Chartres». Et puis, il y avait Borduas. Borduas donnait ses cours mais cela se passait surtout dans son bureau. Comme lieu d'amitiés, cela a donné une espèce de monde qui n'existait sûrement pas dans les milieux académiques.

LG — *L'École du meuble était considérée comme une école marginale, jusqu'à un certain point, par rapport à l'establishment artistique?*

R — C'est encore beaucoup plus compliqué que cela. C'était une école située rue Sherbrooke. Ça servait à tout. C'était un centre d'art: il y avait une forge, de la gravure, de la litho, de la peinture. Tout cela était dirigé par Jean-Marie Gauvreau, qui a fondé l'École du meuble avec la collaboration de quelques personnes dont Borduas, Gagnon, Parizeau, Payeur. Par la suite, l'École du meuble est devenue un lieu qui était surtout orienté vers la fonction de l'ébénisterie mais au départ, elle avait bien d'autres buts. Dans le domaine de l'histoire de l'art, ça se passait bien plus là qu'aux Beaux-Arts eux-mêmes. Je me souviens d'avoir assisté aux Beaux-Arts à une conférence, faite par je ne sais plus qui, sur l'art de Cézanne. Alors je demande à celui qui nous projetait des diapositives des œuvres de Cézanne: «Quelle a été l'évolution de Cézanne?» Et le professeur nous regarde et dit: «Il a fait des pommes toute sa vie». Il n'en savait pas plus long. Ça montre le climat quand même... C'est quand même étrange dans une école comme les Beaux-Arts. Cézanne a fait des pommes toute sa vie... Moi je veux bien...

LG — *On a l'impression qu'à l'École du meuble, l'esprit qui régnait était une conception de l'art lié à la maîtrise de certaines techniques et puis, d'autre part, une ouverture vers ce que les professeurs et les étudiants appelaient l'art vivant ou l'art contemporain.*

R — Bien sûr. Il y a une influence très ancienne qui explique cela. Borduas avait eu comme maître Ozias Leduc et Ozias Leduc est un peintre religieux. Mais il y a aussi en Europe, à cette époque-là, l'art sacré, dont l'origine est Maurice Denis. Alors ils sont tous allés travailler en Europe sous l'influence de Maurice Denis, de Vallières, de Rouault; c'était l'école de l'art sacré en France. Cela a créé un climat qui a eu une forte évolution grâce aux influences de ces peintres et à celle des Nabis.



LG — *Est-ce que vous avez connu Leduc?*

R — Très bien. Je l'aimais beaucoup. C'était vraiment un personnage inouï et d'un humour hors pair. C'est l'humour qui primait chez lui. La table qu'il avait était en chêne; c'était lui qui avait planté le chêne. Il m'a dit: «Je l'ai peinte. J'ai mis du rouge, c'est de la brique que j'ai pilée.» Et un jour, je me suis présenté — on allait toujours là pour d'autres raisons aussi, il y avait chez Petit à côté, un pomiculteur fabricant de cidre —, un jour Ozias Leduc me dit: «Je vais vous montrer ce que j'ai fait.» Il tourne sur son chevalet une feuille sur laquelle il avait fait un trait longitudinal, un seul trait avec une courbe, puis il nous regarde et nous dit: «Est-ce que c'est ça l'art abstrait?» Qu'est-ce qu'on peut dire? Lui dire que c'est pas ça l'art abstrait, c'est nous qui étions dans le trou parce qu'il aurait dit: «Ça, c'est de l'art abstrait.» Lui dire: «C'est de l'art abstrait», il aurait dit: «Vous avez vu, y a qu'un trait.» Ça c'est tout à fait Ozias Leduc. Son humour, son style, son monde. C'était un merveilleux personnage.

LG — *Il y avait aussi, dans les années 40 à Montréal, une attention particulière à l'art contemporain, par des conférences, des expositions.*

R — Ça, c'est pendant la guerre. C'est encore l'influence de l'art sacré. Le Père Couturier vivait à New-York et faisait l'émission radiophonique La Voix de l'Amérique. Il y avait Léger aussi à New-York à cette époque-là. Ils sont venus à Montréal et ils ont promu une espèce d'art qui était fonction des suites de l'art sacré, en incluant des peintres contemporains. C'est comme ça que se sont créées les influences, y compris celles de beaucoup d'artistes, comme Lyman. Cette approche de l'art était très française et décollait des années, je dirais, 1930-1939. Donc cela décollait de l'art sacré, mais de l'art sacré peut-être avant l'art sacré. C'était une conception assez... on pourrait dire montparnassienne. À côté de ça, il y a des solitaires comme Morris et d'autres comme Clarence Gagnon qui ne sont pas entrés dans ces circuits-là, qui étaient en général des paysagistes qui ne se souciaient pas tellement d'autre chose. Morris était un ami intime de Matisse; ils vivaient ensemble au Maroc.

LG — *Vous parliez tout à l'heure de La Voix de l'Amérique. Est-ce que vous receviez les émissions faites à New-York par les écrivains, les intellectuels français?*

R — Oui. Ça a été les premières «introductions» au Canada et on attendait ça avec impatience. À ce moment-là, on tombe dans les éléments du surréalisme. C'était Breton qui était à La Voix de l'Amérique, Duthuit, Denis

de Rougemont. C'est une influence qui nous a pénétrés mais avec beaucoup de retard.

LG — *Pendant la guerre.*

R — Pendant la guerre. Puis Breton est venu au Canada. Il a écrit Arcane 17 et il est reparti aux États-Unis.

LG — *C'était une autre filiation que celle de l'art sacré.*

R — Complètement.

LG — *Est-ce que justement le dilemme de Borduas n'a pas été de concilier ou d'essayer de concilier, jusqu'à un certain point, ces deux influences?*

R — Borduas avait beaucoup d'espoir dans les êtres, quelles que soient les conditions de l'être. Il fréquentait beaucoup de gens de différents milieux dont les Dominicains. Il n'était pas croyant mais il disait: «Ces gens-là sont intelligents et on peut avoir des relations avec eux.» Il les a eues pendant assez longtemps, puis après il s'est découragé. C'est pour ça qu'il est parti vers les États-Unis, puis après en Europe parce qu'il a été déçu par la majorité des gens. Par presque tous, y compris ses partisans, parce qu'il voyait autrement.

LG — *Au moment où le manifeste est paru vous aviez déjà séjourné en France, vous étiez en contact avec plusieurs milieux français et même américains. Est-ce que vous avez participé à l'écriture même du manifeste Refus global?*

R — C'est un peu compliqué à décrire parce que cela se déroule sur quelques années. L'origine de cela, c'est un manifeste surréaliste qui était un manifeste anti-communiste, à l'époque, parce que Breton était trotskiste. Les communistes de l'époque essayaient d'amadouer les surréalistes pour faire une dissidence. Il y avait à ce moment-là surtout Eluard et Aragon, que Breton a éliminés (peut-être qu'ils sont restés ses amis, on n'en sait rien). Alors pour éliminer cette conception des staliniens de l'époque sur l'art, il y avait eu un manifeste, qui n'a pas été fait par Breton mais par Pastoreau, un de mes amis — on l'a écrit ensemble, quoi — et ce manifeste que Breton a signé, tout le monde a pensé que c'était lui qui l'avait fait. Je l'ai envoyé à Borduas et aux amis. Ils ont dit: «on signe.» J'ai dit: «Mais vous lui donnez beaucoup trop d'importance; ce sont des choses locales. C'est entre des revues (Risque et d'autres...). C'est déjà fait, c'est déjà signé. Cela a paru trois fois dans les journaux. J'ai dit: «Depuis 1919-1920, on n'a jamais vu des surréalistes s'entendre entre eux. Faisons, nous, un manifeste pour nous.» Et c'est là que Borduas a écrit Refus global. Il s'est passé pas mal d'années avant que Refus global ne soit édité. Ce

fut le début de l'affaire. Il doit y avoir bien des gens qui ont d'autres versions.

LG — *Il a été écrit surtout par Borduas?*

R — Le manifeste lui-même a été écrit par Borduas.

LG — *Est-ce qu'il ne voulait pas, en même temps, prendre position par rapport aux surréalistes?*

R — Ce sont des détails un peu «cuisine intérieure». Comment on présente les gens, comment on les fait manœuvrer les uns contre les autres, c'est difficile à dire... La position de Borduas envers Breton s'est sûrement immunisée mais par des influences extérieures qui sont, comme toujours trop compliquées... C'est toujours comme ça dans les milieux fermés. Ce sont de petits groupes et dans les grands, ça doit se passer de la même façon.

En juillet 1947, Riopelle participe à la 6^e exposition internationale du surréalisme à la galerie Maeght de Paris. Invité à y participer, Borduas de son côté préfère s'abstenir. Trois jours avant l'ouverture de l'exposition paraît en France un manifeste surréaliste, Rupture inaugurale, auquel Riopelle vient de faire allusion et qu'il fera circuler parmi le groupe de Montréal. Celui-ci a déjà fait une exposition collective en février et le nom d'automatistes s'impose de plus en plus. Du 20 juin au 13 juillet 1947 a lieu également à Paris une exposition intitulée automatisme à la galerie du Luxembourg, rue Gay-Lussac. Une cinquantaine d'oeuvres québécoises y figurent.



Nature bien morte, 1942
Huile sur toile
42 x 61 cm
1942.002H.
Catalogues raisonnés Yseult Riopelle

Exposition ESTAMPES 1966-1995

de Jean-Paul Riopelle

Du 25 janvier au 25 février 1996

Centre d'exposition de Rouyn Noranda

Du 28 février au 23 mars 1996

Galerie Simon Blais,

4521, rue Clark Montréal

Du 12 novembre au 20 décembre une

exposition regroupant 59 œuvres de

Riopelle a été organisée au Centre d'art

Ozias Leduc (1090, chemin de la

Montagne à Saint-Hilaire)

LG — Au juste, qu'est-ce que l'automatisme ?

R — Borduas n'avait pas l'intention du tout de parler d'automatisme autrement que comme d'un procédé de pénétration dans l'œuvre, d'inspiration; en littérature ce mot était employé depuis longtemps. Un type comme Cravan employait ça en 1900 quand il était boxeur. Un des grands écrivains, c'est Cravan; il faisait de l'automatisme. Moi j'avais ramené des tableaux de mes amis au Canada et je les avais présentés à Pierre Lœb qui n'avait pas l'air trop intéressé. Finalement, j'ai réussi à organiser l'exposition avec Fernand Leduc à la galerie Gay-Lussac. Mais la directrice de la galerie, qui était un personnage d'une famille célèbre de marchands de tableaux, un peu en dissidence avec le reste de la famille, avait décidé, pour donner un côté moins local à cette petite galerie à côté du Luxembourg de demander à Degand d'écrire quelques lignes pour présenter l'exposition. Degand avait écrit: «Ces automatistes canadiens». C'était la seule raison pour laquelle le mot «automatiste» était passé. Auparavant, on avait parlé de l'automatisme mais c'était plutôt l'automatisme littéraire.

Le critique Léon Degand avait écrit: «Automatisme? Plus exactement soumission avantageuse aux sollicitations de la spontanéité, de l'indiscipline picturale, du basard technique, du romantisme du pinceau, des débordements du lyrisme; telle est la règle d'or que découvrirent sans maître et loin des foules, mais non sans lucidité, ces Canadiens nouveaux.»

La partie du manifeste de 1948 intitulée *Commentaire sur les mots courants* donne de l'automatisme la définition suivante:

«Automatisme: un des moyens suggérés par André Breton pour l'étude du mouvement de la pensée. On distingue trois modes d'automatisme: mécanique, psychique, surrationalnel.

Automatisme mécanique: produit par des moyens strictement physiques: plissage, grattage, frottement, dépôt, fumage, gravitation, rotation, etc.

Automatisme psychique: en peinture, a surtout utilisé la mémoire.

Mémoire onirique (Dali); mémoire d'une légère hallucination (Tanguy, Dali); mémoire des basards de toutes espèces (Duchamp), etc.

Automatisme surrationalnel: complète indépendance morale vis-à-vis de l'objet produit; il est laissé intact, repris en partie ou détruit selon le sentiment qu'il déclenche; quasi impossibilité de reprise partielle. Désir de comprendre le contenu une fois l'objet terminé. Ses espoirs: une connaissance aiguisée du contenu psychologique de toute forme, de l'univers humain fait de l'univers tout court.»

(*Refus global, Mithra Mythe, 1948*)

LG — Comment avez-vous trouvé l'éditeur pour le manifeste *Refus global*? Et pourquoi ce nom, Mithra Mythe ?

R — L'éditeur, c'était Maurice Perron, un grand ami à nous. On a appelé la maison d'édition Mithra Mythe parce que Mithra était un prophète avant Jésus-Christ.

LG — Est-ce que vous aviez prévu le scandale que ça pouvait faire ?

R — Oui. Parce que tout le monde, entre nous, savait que la société n'allait pas nous appuyer du tout. Tout le monde a perdu son job et puis ça a fini là. C'est arrivé à ce moment-là à cause de l'attitude anti-conventionnelle de ce groupe. C'est ça qui a créé le scandale, s'il y a eu scandale. Maintenant on parle encore de ça. Il y en a encore qui sont contre. Comme si ça avait été une révolution. C'en était peut-être une: c'était une révolution intérieure.

LG — Une révolution intérieure ?

R — Mais bien sûr. On n'allait pas mettre le drapeau devant. On n'allait pas marcher sur le parlement, non...

LG — D'après Bruno Cormier, qui a signé le manifeste, c'était un «renouveau de l'entendement du monde».

R — C'est peut-être vrai mais sur le plan individuel et non pas sur le plan collectif; on n'y croyait pas au plan collectif. C'était pour chacun. Peut-être que les révolutions se font comme ça. Les grands prophètes, on n'en connaît pas beaucoup.

LG — Ce n'était pas lié à un projet politique particulier ?

R — Pas du tout. Je ne pense pas. Pas pour moi en tout cas. Cela a été tenté par des groupuscules qui étaient avec nous, qui étaient à l'époque des communistes. Même ici, il y avait un député communiste, au Canada. Mais si on recevait par la poste un journal publié par le parti communiste, on n'avait pas le droit de le lire. À cause de la loi du cadenas. Il y avait parmi nous des gens qui avaient des tendances très communistes. Qui d'ailleurs n'ont pas signé *Refus global* parce qu'ils connaissaient très bien notre position anti-communiste dans l'affaire. Ils n'ont pas signé. Ils sont rares ceux qui ont signé. Tu n'as qu'à regarder les signatures. Tu verras. C'est pas l'ensemble des intellectuels dissidents. Ils sont disparus au dernier moment et en vitesse...

LG — Il y en a qui ont été sollicités...

R — Bien sûr. C'est là que Borduas a été complètement déçu en voyant des gens dont il croyait fermement qu'ils allaient participer... Parce qu'ils étaient sous une influence ou trop catholique ou trop communiste.

LG — Il avait prévu, lui, Borduas un plus grand nombre de signatures ?

R — C'est évident. Il croyait que plusieurs marcheraient à fond en disant: «on part pour

une autre cause.» L'autre cause s'est limitée à ceux qui étaient ses amis personnels ou qui y croyaient.

LG — *On ne s'entendait pas toujours sur la « responsabilité entière » qui était revendiquée?*

R — C'est que dans l'histoire il n'y avait plus d'espoir. On restait des isolés. Qui est-ce qui pouvait appuyer les signataires de Refus global? Strictement personne. Ni à gauche, ni à droite, ni ailleurs. Les gens aiment toujours à survivre; même s'ils n'y croient pas, ils sont toujours vers quelque chose... vers un moyen de diffusion quelconque. Chez nous, il n'y avait plus personne; tout le monde était parti.

LG — *Borduas a raison quand il dit qu'il est né trop tôt dans un pays trop jeune; c'était trop tôt, avant le temps...*

R — Pensez-vous que ce serait différent aujourd'hui?

LG — *Il n'y a jamais vraiment de place pour la revendication des artistes, cette révolution intérieure?*

R — Est-ce que les artistes sont révolutionnaires?

Rappelons seulement qu'au moment où Refus global paraît comment ce qu'on a appelé « les litanies de l'intolérance ». Tous les jours des articles, et ce jusqu'à une centaine, dénoncent le manifeste dans les journaux. À titre d'exemple, celui du Père Hyacinthe-Marie Robillard, adversaire passionné de l'automatisme. « En un pays comme le nôtre, écrit-il, où tout est à faire du point de vue artistique, esthétique, je trouve regrettable que de jeunes travailleurs, sans doute bien intentionnés, se soient engagés d'emblée sur une voie si dangereuse, si désastreuse, si vaine. »

On peut également lire dans Le Petit Journal du 15 août 1948: « Les automatistes rejettent la raison et son arme infâme, l'intention, pour se laisser guider exclusivement par l'instinct ou le désir automatiste. C'est un idéal épicurien, qui emprunte à l'anarchisme mais qui étonnera complaisamment ceux qui n'ont pas encore maîtrisé leur adolescence ».

LG - *Après Refus global, vous retournez à Paris une fois de plus, et cette fois-ci on a l'impression que c'est pour un bon bout de temps. Qui rencontrez-vous à Paris qui vous aurait particulièrement marqué?*

R — La plus grande influence pour moi, c'est Artaud. Ce n'est pas un type que j'ai beaucoup fréquenté. C'était très difficile, mais c'est quand même lui qui a écrit à ce moment-là Van Gogh ou le suicide de la société. S'il y a un écrit fantastique sur l'art, c'est le sien. J'ai vécu dans le milieu autour d'Artaud que

Breton n'aimait pas du tout. Artaud était très gênant. Il était à Rodez, sortait de Rodez sous l'influence de sa famille, se convertissait au catholicisme à peu près six fois par an ou trois fois, quand il sortait... Alors Breton ne pouvait supporter cette idée; Artaud était un illuminé total.

LG — *Il a écrit pourtant Pour en finir avec le jugement de Dieu?*

R — Oui. Mais ça c'était durant une période, et six mois après il était dans une autre. C'était difficile pour un groupe qui disait avoir une pensée commune d'avoir la présence d'un type comme Artaud. Ça devenait très gênant. Un type qui se contredisait complètement, tout le temps. Quand il y a eu tous les problèmes avec Artaud, je l'ai toujours défendu. Et Artaud quand il prenait la scène, c'était un acteur, un grand acteur! Quand il donnait une conférence au Vieux-Colombier, on se demandait: qu'est-ce qu'il va dire ce soir-là? Probablement cracher sur les gens, cracher sur les micros, s'il y en avait, les projecteurs, montrant ses dessins qui étaient influencés par Masson. Et les gens étaient vraiment inquiets. Ça a bardé. On se demande si une société est capable de suivre un personnage comme ça. On en a fait un surhomme; en fait, il était un sur-acteur.

LG — *Vous avez connu aussi Breton, qui a préfacé une de vos premières expositions. Comment avez-vous perçu ce personnage qu'était André Breton?*

R — S'il y a un homme que j'ai connu qui avait une vision de la peinture, c'était André Breton. Il ne pouvait pas l'exprimer devant son petit milieu du mercredi mais en dehors de ça, c'est lui qui a fait acheter, dans les collections françaises, les plus beaux tableaux. Il ne s'en vantait pas. Il n'allait pas dire aux surréalistes: « J'ai fait acheter un Courbet, j'ai fait acheter un Matisse. » Les Courges de Matisse qui sont à Grenoble, c'est Breton qui les a fait acheter. S'il avait dit ça aux surréalistes à l'époque, les surréalistes auraient dit: « Il est fou le patron! » Mais c'est bien lui qui les a fait acheter. C'est comme ça qu'on s'est connu. Ça a été absolument étrange. Un jour, je vais chez lui, toujours attaqué par le chien qui était un skye-terrier et qui me mordait les



De haut en bas
Aquarelle et encre, 1946
31 x 44,5cm
1946.044P.
Catalogues raisonnés Yseult Ricpelle

Aquarelle et encre, 1949
55,5 x 75 cm
1949.000P.
Catalogues raisonnés Yseult Ricpelle

Huile sur toile, 1950
22 x 27 cm
1950.026H.
Catalogues raisonnés Yseult Ricpelle

Huile sur toile, 1952
114,5 x 195 cm
1952.015H.
Catalogues raisonnés Yseult Ricpelle



fesses tout le temps (c'est pour ça que j'ai eu des skye-terriers après) et il me dit: «Viens dans ma chambre, tu vas voir.» Il y avait un grand Picasso au pied du lit et il me dit: «J'adore ça.» C'est Picasso qui lui avait donné un tableau. Il me dit: «Tu penses, ce n'est pas demain que je vais montrer ça aux autres surréalistes», parce qu'il fallait être anti-Picasso chez les surréalistes: Picasso était communiste. En fait, Breton et moi, on s'adorait.

LG — *Il trouvait dans votre art, «l'art d'un trappeur supérieur». Il disait que c'était des pièges, mais des pièges pour les pièges. Des pièges piégés. C'est très intéressant.*

R — J'aime beaucoup l'expression. C'est très bien comme expression. Ça c'était Breton. En tout cas, moi, j'ai eu droit à l'étiquette «surréaliste».

LG — *Si on en vient aux étiquettes, vous avez eu droit à plusieurs étiquettes. Vous avez été étiqueté automatiste, surréaliste: vous avez fait partie à un moment donné de l'abstraction lyrique, puis de l'action painting. Jusqu'à quel point vous reconnaissez-vous dans ces mouvements.*

R — Non, moi je ne me reconnais plus qu'un seul mouvement: c'est le dépressionnisme! (rires) Ça finit par un «isme» aussi. C'est aussi triste qu'avant.

LG — *C'est un mouvement récent?*

R — C'est un mouvement qui, je pense, n'est pas récent du tout! (rires)

LG — *Je sais que le mot abstraction, par exemple, vous fait un peu sursauter.*

R — Parce que, si vous ouvrez le dictionnaire, vous verrez que le mot «abstrait» veut dire: venir de. Alors où est l'abstraction si ça vient de quelque chose dans l'esprit? Ou alors on détruit le dictionnaire et on emploie «abstrait» au sens de contemporain. En disant abstrait, on veut dire qu'il n'y a pas d'image; si c'est «venir de» ça ne peut pas être vraiment abstrait. Je ne connais personne qui est vraiment abstrait. Il n'y a aucune raison.

LG — *Il y a toujours quelque part une figuration?*

R — Oui. Il y a quelques poètes qui croient que ça vient de nulle part et que ça va nulle part. Alors pourquoi le font-ils? Ça n'a aucun sens. Mondrian, par exemple, comble de l'abstractionnisme, qui a fait des tableaux merveilleux, même abstraits, était inconnu total jusqu'à ce qu'un de ses amis de New-York prenne ça en mains en disant: «C'est ça de la peinture.» Mondrian avait quand même fait quelques pots de fleurs et quelques beaux paysages avant. En France, qu'est-ce qu'on disait de Mondrian devant ces tableaux? «Des barreaux de prison.» Évidemment un jour, à cause — c'est le cas pour tous les autres peintres — d'influences extérieures, Mondrian est reconnu. Qu'est-ce qu'on raconte sur les œuvres de Mondrian? «C'est des paysages de Hollande vus des airs.»

LG — *Parmi les gens qui vous ont marqué, qui ont eu une assez grande influence sur vous, est-ce qu'il n'y a pas Georges Dutbuit?*

R — Georges, c'est un cas particulier. C'était un de mes grands amis. C'est probablement mon premier supporter, mais lui s'intéressait à une chose, c'était Byzance. Comme j'aime beaucoup le côté byzantin des choses, on s'est entendu tout de suite. C'était aussi celui qui a permis à Matisse d'être connu, qui a été le promoteur de Matisse.

LG — *Et Matisse, c'est un autre peintre qui a été important pour vous?*

R — Oui, on s'est bien connus mais ça n'a rien à voir avec le côté art alors que nous, à distance, on a toujours l'impression que c'est une espèce de montage total. En fait, ça se passait toujours dans un bistrot.

LG — *Même si vous avez vécu en plein cœur de l'agitation parisienne, on a l'impression que la complicité essentielle vous la gardez davantage avec les bêtes, avec la nature, et avec les grandes gestes primitives.*

R — Avec la nature, je ne sais pas; je pense qu'avec la nature, on ne peut pas faire grand chose... quelques arpents de neige, comme on a ici... Mais la nature pour moi, c'est essentiel.

LG — *Est-ce qu'il n'y a pas eu une influence assez déterminante sur votre œuvre, en plus de celle des autres artistes, d'un*

Saint Anthon, 1954
Huile sur toile
248 x 388 cm
1954.025H.
Catalogues raisonnés Yveult Riopelle

personnage assez fabuleux, légendaire, qui s'appelait Grey Owl. Vous avez connu ce personnage-là ?

R — Oui. Mais je pense que Grey Owl, ce n'est pas une légende puisqu'il y a des gens qui savent qui il est. Donc c'est bien d'avoir aperçu quelqu'un comme Grey Owl qui était un grand personnage. D'ailleurs, il n'est pas tout seul, il y en a eu d'autres. Des types comme Jack Rabbit que j'ai mieux connu. Je l'ai vu encore il y a deux ans. Grey Owl, c'est quand même ma jeunesse; j'adorais penser à Grey Owl mais des types comme Jack Rabbit, c'est phénoménal.

LG — *Comment verriez-vous l'évolution dans votre peinture ?*

R — J'ai toujours fait la même chose. Il n'y a pas d'évolution.

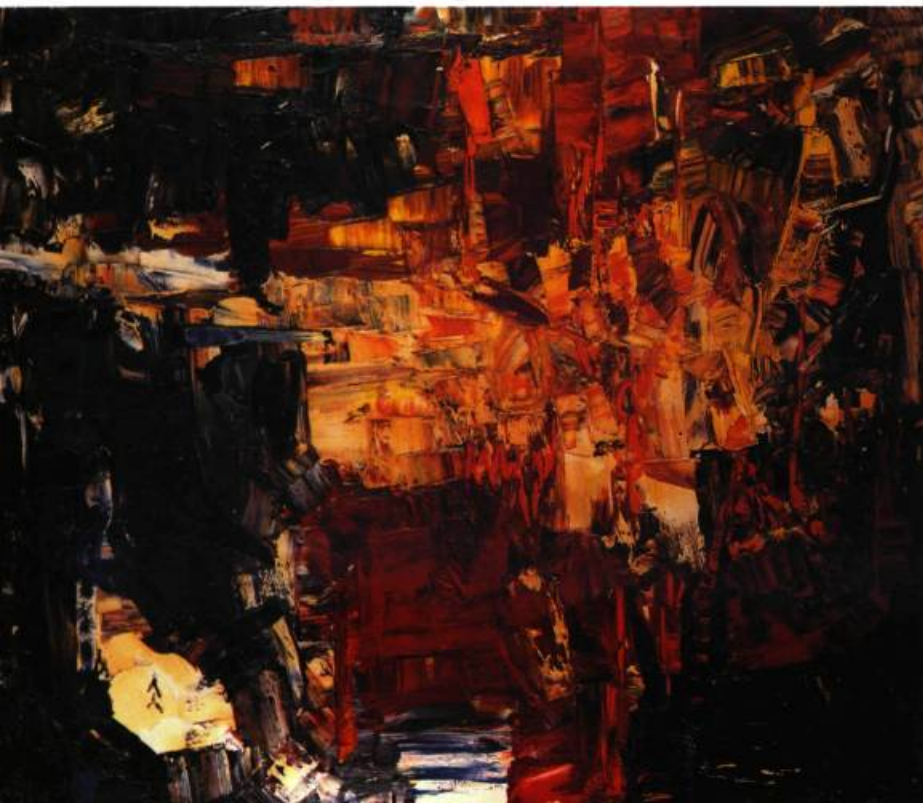
LG — *Et cette chose est ?*

R — Je ne sais pas. Si je le savais je n'en ferais plus.

LG — *À un moment donné, on voit apparaître des hiboux, des oiseaux, il y a tout un bestiaire qui surgit.*

R — Il faut bien que je prenne quelque chose quelque part. J'adore les hiboux; ce n'est pas pour ça que j'en ai fait autant. C'est parce que ça se passait comme ça... La légende du hibou, je n'y ai jamais pensé.

Huile sur toile, 1960
132,7 x 152,4 cm
1960.057H.
Catalogues raisonnés Yveult Riopelle



Hibou snow flake, 1970
Huile sur toile
100 x 72,5 cm
1970.050H.
Catalogues raisonnés Yveult Riopelle



À propos de cet art, Pierre Schneider signe un article dans L'Express intitulé Riopelle, peintre au présent dans lequel il écrit: «Riopelle, dont l'œuvre s'est épanouie à Paris à partir de 1947, n'est pas seulement le premier artiste canadien à avoir atteint la notoriété internationale. Il a fait dire à la peinture des choses qu'elle n'avait jamais dites. Figurative ou abstraite, elle était jusqu'alors restée anthropocentrique; elle donnait à lire des figures inscrites sur un fond, mettait l'image en perspective culturelle sinon optique. Elle fournissait au spectateur, pour qu'il s'y retrouve, des points de repère, des plans écbelonnés, un horizon, bref, ces distances, ces creux, qui sont le propre de l'homme défricteur. Mais si l'homme aime le vide, la nature en a horreur. Et dans les tableaux de Riopelle, c'est la nature qui parle. Tableaux pleins à craquer, à déborder, sans fissures, sans proches ni lointains, sans horizon. Énormes comme les sèves primitives, robustes et subtils comme des Courbet libérés du filtre de l'image réaliste.

Art abstrait? Ultra-concret plutôt. En franchissant le mur des conventions, du rationnel, Riopelle active cette part de nous qui vit naturellement.»

Texte écrit à l'occasion de la rétrospective Riopelle tenue au Centre Georges Pompidou à l'automne 1981.

LG — *Quels sont vos projets aujourd'hui? Recréer des nouveaux lieux pour faire revivre les métiers d'art ?*

R — Ça, c'est une ambition un peu folle.

LG — *Pourquoi ?*

R — Je me demande s'il y a encore des matériaux pour faire des métiers. Qu'est-ce qu'on va faire? Les écrivains et ces gens-là peuvent très bien fonctionner avec une machine à écrire ou écrire à la main, et pourquoi pas? Mais là, c'est une transcription. En art plastique, si tu n'as pas les matériaux, tu n'as rien.

LG — *Ils sont difficiles à trouver ?*

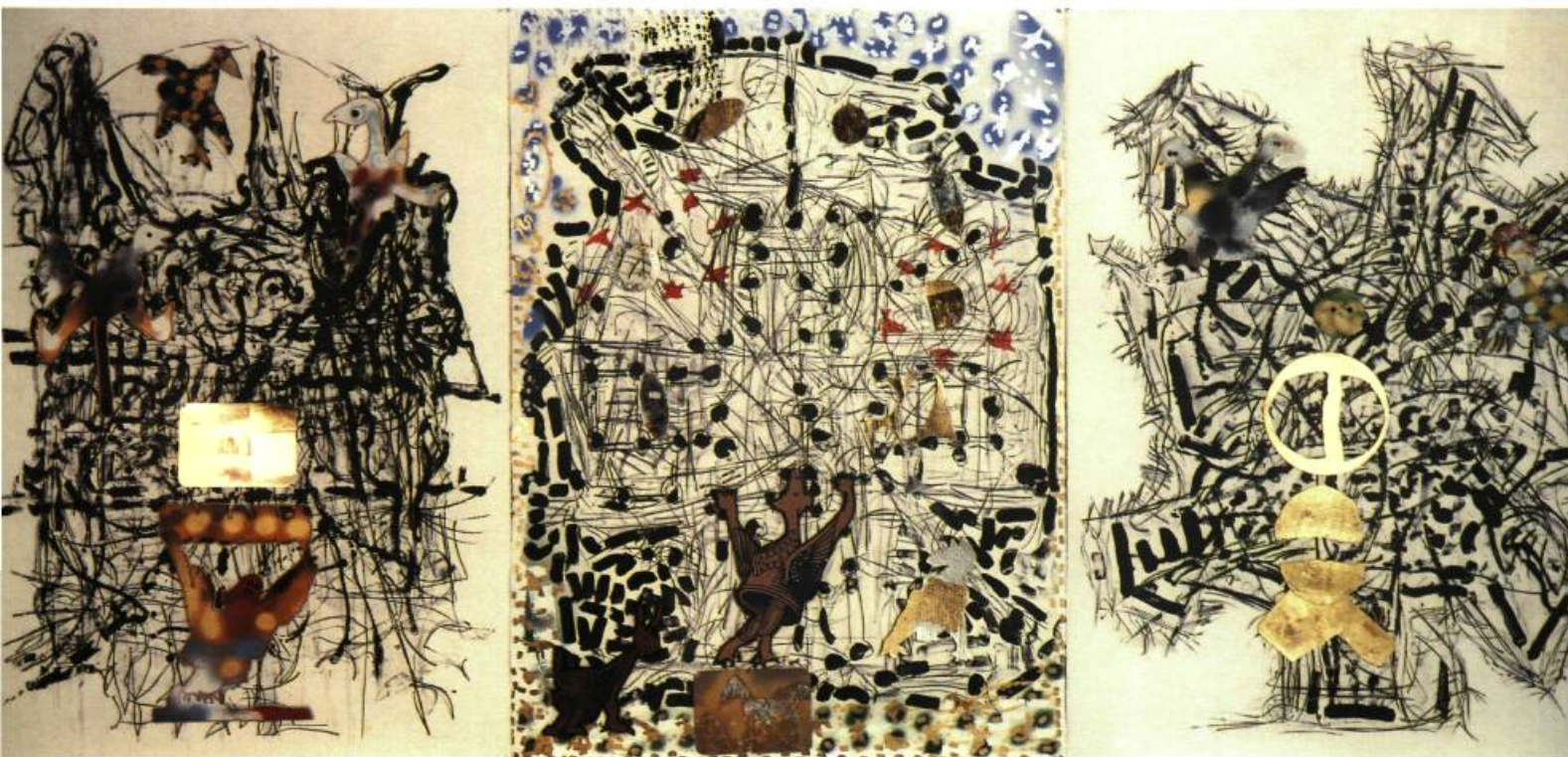
R — Ah! oui. On arrive même plus à les trouver nulle part. Mais il ne faut pas oublier que la civilisation continue de toute façon, avec ou sans ça. On en a vu d'autres.

LG — *Avec ou sans les peintres ?*

R — Probablement oui. Les miniaturistes ne pensaient pas qu'ils étaient peintres. Qu'est-ce qui est plus beau qu'une miniature de Clouet? Je pense qu'on va retourner à Byzance.

LG — *Mais si vous aviez justement quelques tableaux de peintres à apporter, vous choisiriez les tableaux de qui ?*

R — Ah, là là! C'est une proposition surréaliste. On se réunissait pour se dire: «Si vous partiez pour toujours, avec quoi partiriez-vous?» Bah... Pas un des miens, en tout cas, ça c'est sûr — je peux en faire d'autres. Mais je partirais probablement avec un Baugin et avec un Lorenzetti.



Technique mixte, 1989
159 x 116 x 3 cm
1989.104P.

Catalogues raisonnés Yseult Riopelle

LG — *C'est tout?*

R — Faudrait pas trop insister. Je pourrais en ajouter d'autres.

LG — *Quelques-uns?*

R — Probablement. Mais là on généralise. On peut ajouter Rembrandt, ce n'est pas dangereux. Mais moi, si je parlais avec un Rembrandt ça ne serait pas n'importe quel Rembrandt.

LG — *Un tableau?*

R — Un seul. Le portrait de son fils que je considère comme le Rembrandt. Mais on nomme toujours Rembrandt. C'est un peu triste. En fait, on devrait partir avec ce qu'on aime, un vrai, un faux, n'importe quoi, pourvu qu'on aime la chose puis après on verra bien...

LG — *Et à un jeune peintre qui commence aujourd'hui, qu'est-ce que vous conseillerez?*

R — De peindre. De toute façon, il ne s'arrêtera pas de peindre, s'il veut peindre. Il ne sera peut-être pas connu demain matin, peut-être pas demain, mais dans un siècle; si ça ne passe pas, tant pis, mais notre civilisation sera foutue. □

*Professeur de lettres, Département d'études françaises, Université de Montréal

**Février 1987

Lubin Baugin (Pithiviers v. 1610 — Paris 1663) peintre français, représentant d'un classicisme élégant et délicat.

Ambrogio Lorenzetti (Sienne 1285-1348?) et Pietro Lorenzetti (Sienne 1280-1348?) peintres religieux italiens.



NOTES BOGRAPHIQUES

1923: naissance à Montréal

1943: inscription à l'École du meuble; élève de Borduas

1947: s'installe à Paris; rencontre des surréalistes; première exposition personnelle à la galerie N. Dausset

1948: dessine la couverture du manifeste *Refus global* qu'il signe

1953: artiste de la galerie Pierre Loeb (Paris) exposition *Les jeunes artistes européens* au Musée Guggenheim (New York)

1954: représentant du Canada à la Biennale de Venise (Prix de l'Unesco)

1955: artiste de la galerie Pierre Matisse (New York) Biennale de Sao Paulo (mention honorable)

1960: Musée des beaux-arts de Montréal

1962: Musée des beaux-arts du Canada

1967: Musée du Québec

1970: Exposition à la Fondation Maeght (Saint-Paul de Vence, France)

1972: Exposition au Musée d'art moderne de la Ville de Paris conjointement avec le Centre culturel canadien de Paris

1991: Exposition rétrospective au Musée des beaux-arts de Montréal

Le nom de Jean-Paul Riopelle figure dans les grandes anthologies de l'art moderne; ses œuvres font partie de très nombreuses collections publiques et privées; le rayonnement de l'artiste est mondial. Sa fille, Yseult Riopelle, se préoccupe d'établir le catalogue raisonné des œuvres de Riopelle. Au travail depuis 1985, elle est parvenue à répertorier quelque 5000 pièces: peintures, sculptures, estampes, etc.