

Riopelle, l'*ekphrasis* et l'invisibilité

François-Marc Gagnon

Volume 51, numéro 2, 2015

Toucher des yeux. Nouvelles poétiques de l'*ekphrasis*

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1031229ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1031229ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Gagnon, F.-M. (2015). Riopelle, l'*ekphrasis* et l'invisibilité. *Études françaises*, 51(2), 69–86. <https://doi.org/10.7202/1031229ar>

Résumé de l'article

Cet article interroge ce qu'il advient de l'*ekphrasis* quand les peintres, comme c'est le cas de ceux qui furent influencés par l'automatisme, nient toute intention au départ de l'oeuvre, laquelle se trouve ainsi non préconçue. En introduisant le hasard et un facteur d'invisibilité (grâce à l'usage exclusif de la spatule pour peindre), Riopelle met pour ainsi dire l'*ekphrasis* en échec. N'obéissant à aucun programme iconographique préalable, l'oeuvre s'affirme par ses seules qualités plastiques.

Riopelle, l'*ekphrasis* et l'invisibilité

FRANÇOIS-MARC GAGNON

On s'accorde généralement pour voir dans la description du bouclier d'Achille forgé par Héphestos qu'on peut lire au Chant XVIII de l'*Iliade* d'Homère la plus célèbre *ekphrasis* de l'Antiquité classique. Cette description infiniment détaillée – elle s'étend sur cent trente-neuf vers – est prolixe sur les sujets traités par le dieu du feu, sur ses objectifs, sur ses fins, et prétend nous faire voir par des mots tous les sujets traités sur ce bouclier. Dans ce cas précis, l'ambition prêtée à Héphestos semble bien dépasser toute possibilité de traiter tant de sujets et de manière si détaillée sur la surface d'un bouclier, aussi grand soit-il. On comprend les nombreux refus de Jacques Derrida de s'aventurer sur cette voie, même quand il s'agit d'œuvres modernes, moins touffues dans leur iconographie que le bouclier d'Achille. S'interdisant de traiter de l'œuvre d'art en elle-même, Derrida suggérait qu'il valait mieux s'occuper du *parergon*, c'est-à-dire de « ce qui n'est pas intérieur ou intrinsèque [...], comme une partie intégrante [...], à la représentation totale de l'objet [...] mais qui lui appartient seulement de façon extrinsèque [...] comme un surplus, une addition, une adjonction [...], un supplément¹ », le *parergon* ainsi défini pouvant aller du cadre du tableau jusqu'à sa mise en marché et plus récemment jusqu'au « subjectile », la toile sur laquelle est peint le tableau. Ginette Michaud y voyait la

1. Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1978, p. 66.

volonté exprimée par Derrida de ne s'intéresser qu'à « ce [qui] reste² », à la *restance*, quand on a renoncé à parler de ce que le tableau représente, de ce qu'il peut signifier, de l'objectif du peintre en le faisant, de son contexte politique, social, historique...

Je voudrais suggérer une autre voie que celle de s'en tenir au *parergon* pour contourner l'*ekphrasis*, surtout quand il s'agit de tableaux contemporains, souvent abstraits, comme ceux que j'examinerai ici dans l'œuvre de Jean-Paul Riopelle. Il s'agirait de prendre le point de vue de la genèse de l'œuvre plutôt que celui de son aboutissement, les conditions de sa fabrication plutôt que son sujet, ou, si l'on veut, d'adopter le point de vue du peintre qui fait le tableau, plutôt que celui du spectateur qui le regarde. N'est-ce pas ce que Derrida suggérerait d'ailleurs lui-même dans sa conférence *À dessein, le dessin*, prononcée à l'École supérieure d'art du Havre, le 16 mai 1991, quand, s'excusant de son « incompétence », il révélait que l'un de ses motifs à venir parler à des étudiants en art était de pouvoir les entendre, eux, qui sont « du côté du dessin, alors que moi, constatait-il, je suis du côté où on ne voit pas et on ne dessine pas »³.

On pourrait montrer l'impact qu'entraîne ce point de vue, saisi à partir de la pratique picturale, sur l'*ekphrasis*, en se reportant une fois de plus à l'Antiquité. Je voudrais citer deux descriptions d'œuvres d'art où une place est faite aux moyens mis en œuvre pour traduire dans les faits l'intention de l'auteur. On verra aussitôt que cet intérêt pour les moyens utilisés pour produire l'œuvre se fait au détriment de sa description. L'*ekphrasis* tient en quelques mots, alors que celle des moyens prend toute la place.

On lit, en effet, dans Pline l'Ancien le récit d'une mésaventure qui serait arrivée à Protogène, un peintre grec du IV^e siècle avant J.-C. Ce peintre voulait représenter Ialysos, un héros éponyme d'une cité de l'île de Rhodes, en chasseur et, comme tout bon chasseur, il le voulait accompagné d'un chien, sur son tableau. Il semble en revanche que Protogène eut du mal avec l'image du chien. Voici ce que raconte Pline :

Il y a dans ce tableau un chien dont l'exécution est objet de curiosité, car cette effigie doit aussi au hasard, et pour une part égale, sa réalisation. L'artiste trouvait que, chez ce chien, il n'arrivait pas à rendre l'écume de

2. Ginette Michaud, *Jacques Derrida. L'art du contretemps*, Montréal, Éditions Nota bene, coll. « Nouveaux Essais Spirale », 2014, p. 212.

3. Jacques Derrida, *À dessein, le dessin*, suivi de *Derrida à l'improviste* par Ginette Michaud, Le Havre, Franciscopolis Éditions, 2013, p. 10.

l'animal haletant, alors que tous les autres détails le satisfaisaient, ce qui était fort difficile. En fait ce qui lui déplaisait c'était l'habileté technique elle-même : il ne pouvait en atténuer l'effet, bien qu'elle lui semblât excessive et trop éloignée de la vérité : l'écume avait l'air d'être peinte et non naturellement issue de la gueule. L'esprit inquiet et tourmenté, voulant obtenir dans sa peinture le vrai et non le vraisemblable, il avait bien souvent effacé, avait changé de pinceau, sans arriver en aucune manière à se contenter. Finalement il se mit en colère contre cet art trop perceptible et lança son éponge contre la partie du tableau qui ne lui plaisait pas. Or l'éponge remplaça les couleurs effacées de la façon qu'il avait souhaitée dans son souci de bien faire. C'est ainsi que, dans cette peinture, la chance (*fortuna*) produisit l'effet de la nature⁴.

Bien que difficile à croire, cette histoire d'éponge revient ensuite dans les *Hypotyposes pyrrhoniennes* de Sextus Empiricus, un penseur sceptique du II^e siècle de notre ère, cette fois à propos d'Apelle, le peintre le plus célèbre de l'Antiquité, rival de Protogène.

Un jour, peignant un cheval, et voulant représenter sur son tableau l'écume du cheval, il y renonça furieux, et jeta sur sa peinture l'éponge avec laquelle il essuyait ses pinceaux : ce qui eut pour effet de laisser une trace de couleur imitant l'écume du cheval⁵.

On peut donc parler une fois encore d'un effet obtenu par hasard. Ce qui est intéressant cette fois-ci, c'est l'utilisation de cette histoire par un philosophe sceptique. L'histoire d'Apelle illustre une réflexion sur l'ataraxie, cette paix intérieure à laquelle arrive comme par hasard le philosophe, après avoir beaucoup peiné à trouver la vérité et constaté que toutes les opinions se valent et qu'il n'y a plus à chercher. « En somme, il est arrivé au sceptique ce qui, dit-on, est arrivé au peintre Apelle⁶ », annonce Sextus, avant le passage sur Apelle que je viens de citer.

On le voit : l'*ekphrasis*, même minimale comme ici, décrivant le tableau, entend refléter l'intention du peintre : Protogène voulant peindre l'écume dans la gueule de son chien, Apelle voulant en faire autant avec celle de son cheval. Par contre, l'intervention de l'éponge

4. Pline l'Ancien, *Histoire naturelle* xxxv. *La peinture*, trad. fr. Jean-Michel Croisille, Paris, Les Belles Lettres, 1997, p. 91.

5. Thomas Bénatouïl, *Le scepticisme*, Paris, GF Flammarion, 1997, p. 156-157, citant Sextus Empiricus, *Hypotyposes pyrrhoniennes*, I, 25-30. Cf. aussi Jean-Paul Dumont, *Les sceptiques grecs. Textes choisis*, Paris, VUF, coll. « Bibliothèque classique de philosophie », 1966, p. 13-14.

6. Thomas Bénatouïl, *Le scepticisme*, p. 156.

semble échapper à cette intention, puisque son résultat n'était pas voulu au départ, mais simplement accepté à l'arrivée, si l'on peut dire, comme un heureux effet du hasard.

C'est d'ailleurs sous ce dernier rapport que cette histoire d'éponge ressurgit à la Renaissance, cette fois attribuée à nul autre que Sandro Botticelli. C'est Léonard de Vinci qui rapporte l'anecdote, mettant en scène son célèbre contemporain. Il était question de l'« universalité » de la peinture, c'est-à-dire de sa capacité de tout représenter, y compris le paysage, ce dont Botticelli ne semblait pas convaincu.

La peinture ne vise pas à l'universalité, avançait Léonard, qui n'aime pas également toutes les choses du domaine de la peinture, qui n'aime pas le paysage, comme notre Botticelli, qui dit que cette étude est vaine et qu'en jetant une éponge imbibée de couleurs⁷ différentes sur un mur, on y ferait une tache où se verrait un beau paysage. Il a raison : dans une telle tache on doit voir de bizarres inventions ; je veux dire que celui qui voudra regarder attentivement cette tache y verra des têtes humaines, divers animaux, une bataille, des rochers, la mer, des nuages, des bosquets, autre chose encore ; c'est comme le tintement des cloches, qui fait entendre ce qu'on imagine. Bien que cette maculature puisse te suggérer des idées, elle ne t'enseignera pas à terminer aucune partie, et ce peintre susdit fait de très mauvais paysages. Pour être universel et plaire aux différents goûts, il faut que dans une même composition se trouvent des parties sombres et d'autres de douce pénombre. Ce n'est pas à mépriser à mon sens, si tu te souviens quels aspects, certaines fois, tu t'es arrêté à contempler aux taches des murs⁸, dans la cendre du foyer, dans les nuages ou les ruisseaux : et si tu les considères attentivement, tu y découvriras des inventions très admirables, dont le génie du peintre peut tirer parti, pour composer des batailles d'animaux et d'hommes, des paysages ou des monstres, des diables et autres choses fantastiques qui te feront honneur. Dans ces choses confuses, le génie s'éveille à de nouvelles inventions, mais il faut savoir bien faire tous les membres que l'on ignore, comme les parties des animaux et les aspects du paysage, rochers et végétations⁹.

7. Dans la vieille traduction publiée à Paris, chez de Déterville, en 1796 sous le titre : *Traité de la peinture par Léonard de Vinci. Nouvelle édition augmentée de la Vie de l'Auteur*, on lisait qu'« il ne falloir que jeter contre un mur une palette remplie de diverses couleurs, et que le mélange bizarre de ces couleurs représenteroit infailliblement un paysage ». Ce faux sens nous coupait des références de la tradition rapportant l'anecdote de peintres exaspérés de ne pas arriver à représenter l'écume à la gueule des chiens enragés ou des chevaux de course et qui y avaient réussi en jetant par dépit une éponge chargée de couleurs sur leur tableau.

8. Notre Déterville parle plutôt de « muraille couverte de poussière ».

9. Léonard de Vinci, *Traité de la peinture, traduit intégralement pour la première fois en français sur le Codex Vaticanus (Urbinas), 1270. Complété par de nombreux fragments tirés des manuscrits du maître, ordonné méthodiquement et accompagné de commentaires de Péladan*,

À en croire Léonard, Botticelli avait simplement transposé ces histoires de chien ou de cheval au paysage. Mais une fois de plus, « la chance (*fortuna*) » ou, si l'on veut, le hasard fait son apparition. L'acharnement technique ne donne rien, la solution est trouvée par hasard et de manière inattendue. Alors que Botticelli entendait bien, par cette allusion à l'utilisation de l'éponge déjà présente chez les Anciens, dis-créditer le paysage qui, produit de cette façon, échappait à l'intention de l'auteur, Léonard, au contraire, était prêt à défendre le hasard comme une source d'*inventio*. Les « taches des murs » deviennent des écrans de projection où l'artiste pourra trouver « des inventions très admirables, dont [son] génie [...] peut tirer parti¹⁰ ». On aura reconnu l'un des *precetti* célèbres de Léonard.

Je ne ferai point difficulté de mettre ici parmi les préceptes que je donne, une nouvelle manière d'inventer ; c'est peu de chose en apparence, et peut-être passera-t-elle pour ridicule ; néanmoins elle peut beaucoup servir à ouvrir l'esprit et à le rendre fécond en inventions. Voici ce que c'est... Si vous regardez quelque vieille muraille couverte de poussière, ou les figures bizarres de certaines pierres, vous y verrez des choses fort semblables à ce qui entre dans la composition des tableaux, comme des paysages, des batailles, des nuages, des attitudes hardies, des airs de tête extraordinaires, des draperies et beaucoup d'autres choses pareilles. Cet amas de tant d'objets est d'un grand secours à l'esprit ; il lui fournit quantité de dessins, et des sujets tout nouveaux¹¹.

Non seulement le hasard n'est pas exclu par Léonard du processus créateur (*inventio*) mais il est sollicité par le peintre et proposé à ses élèves. On sait combien cela avait intéressé Breton et les surréalistes.

Paris, Delagrave, dixième édition, 1934, p. 66-67. C'est l'édition, pour le dire en passant, que connaissait Borduas.

10. Comme le dit Borduas, citant Léonard (*Paul-Émile Borduas. Écrits I*, André-G. Bourassa, Jean Fisette et Gilles Lapointe (éds), Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », 1987, p. 306).

11. Version de Pierre-Marie Gault de Saint-Germain, 1803, chap. xvi, p. 22-23 ; toute semblable à la version de Deterville, à l'exception des commentaires que se permet ce Gault de Saint-Germain. Aux suggestions de Léonard, il se permet d'ajouter « les nuages ramassés, le foyer des cheminées, les taches des vieilles murailles... » comme autant de phénomènes où l'on peut trouver « des effets et des formes qui rappellent une infinité d'objets ». L'édition de la « Pléiade » des *Œuvres complètes* de Breton signale en note (Marguerite Bonnet, Étienne-Alain Hubert et José Pierre (éds), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 1532) que ce dernier ne s'était pas donné la peine de remonter directement au texte (fût-il dans des versions anciennes comme celle de ce Gault de Saint-Germain, ou la première de Raphaël Trichet du Fresne en 1651), mais avait repris la formulation du comte Le Goarant de Tromenlin, occultiste fameux dans une lettre au Dr Charles Guilbert publiée dans la revue *Esculape* en 1913.

Un célèbre paragraphe de « Château étoilé », qui allait faire partie du chapitre v de *L'amour fou*, en témoigne éloquemment¹².

La leçon de Léonard, engageant ses élèves à copier leurs tableaux sur ce qu'ils verraient se peindre – de remarquablement coordonné et de propre à chacun d'eux – en considérant longuement un vieux mur, est loin d'être comprise. Tout le passage de la subjectivité à l'objectivité y est implicitement résolu et la portée de cette résolution dépasse de beaucoup en intérêt humain celle d'une technique, quand cette technique serait celle de l'inspiration même¹³.

Breton ne semble pas s'être inquiété outre mesure de l'idée que le peintre n'aurait qu'à copier ses visions, alors qu'il exclut formellement que les grands poètes comme Rimbaud ou Lautréamont puissent simplement recopier ce qu'ils ont pensé dans leur tête avant d'écrire leurs poèmes ! Breton rejetait l'idée du « prétendu pouvoir visionnaire du poète ».

Non, Lautréamont, Rimbaud n'ont pas vu, n'ont pas joué *a priori* de ce qu'ils décrivaient, ce qui équivaut à dire qu'ils ne décrivaient pas, ils se bornaient dans les coulisses sombres de l'être à entendre parler indistinctement et, durant qu'ils écrivaient, sans mieux comprendre que nous la première fois que nous les lisons, de certains travaux accomplis et accomplissables. L'« illumination » vient *ensuite*¹⁴.

Alors, pourquoi les peintres auraient-ils eu à copier leurs visions ? À s'en tenir aux suggestions de Léonard telles que rapportées par Breton, l'idée a du sens. Après une phase de contemplation des taches sur le vieux mur, ou plutôt de projection de contenus figuratifs sur les taches informes du vieux mur, il ne restait au peintre qu'à exécuter sur un support – papier ou toile – le fruit de ses visions. Toutefois, rarement les peintres surréalistes auxquels Breton pensait, ni à vrai dire Léonard lui-même, procédèrent de cette manière. Ils furent tentés d'abord de refaire eux-mêmes des équivalents du vieux mur et de considérer leur support maculé de quelques taches ou de traits comme leur écran de projections. Si certains d'entre eux tels André Masson ou Oscar Dominguez étaient partis d'un réseau de lignes ou de quelques taches obtenues par décalcomanie, d'autres comme Max Ernst utilisaient

12. Paru séparément dans la revue *Minotaure*, vol. III, n° 8, 15 juin 1936, où Bordaues le lira, sous le titre « Le château étoilé ».

13. André Breton, *L'amour fou*, Paris, Gallimard, 2010 [1937], p. 125-126.

14. André Breton, « Le message automatique », dans *Point du jour*, Paris, Gallimard, 1970, p. 179. C'est André Breton qui souligne.

dans un collage les formes prélevées par frottage à même un plancher de bois usé. Il leur était donc possible, comme aux poètes qui les découvraient en les écrivant, de révéler leurs visions en les *peignant*. Chez les peintres aussi, l'«illumination» ne pouvait venir qu'après (comme au moment de la titraison de l'œuvre, par exemple). C'est bien ce qui se passera chez tous les peintres qui tenteront d'annexer le hasard dans le processus de leur création.

Or l'idée de faire un tableau où le hasard jouerait un tel rôle n'était pas sans conséquence pour l'*ekphrasis*. Comment décrire un tableau qui ne procédait pas d'une intention préalable? Comment même connaître la raison qui décidait le peintre à le «finir» à tel ou tel moment de son élaboration? Comme le disait David Hume, «la probabilité qui se fonde sur le hasard et celle qui est tirée de causes» tient au fait que «le hasard n'est, en lui-même, rien de réel et n'est, à proprement parler, que la négation d'une cause, [...] et il appartient à son essence qu'il laisse l'imagination parfaitement indifférente pour ce qui est d'envisager l'existence ou la non-existence de l'objet considéré comme contingent»¹⁵.

Cet état d'indifférence décrit par Hume correspond tout à fait à ce que l'automatisme appelait la non-préconception de l'œuvre, sa contingence radicale donnée au départ, son absence de finalité précise et donc sa non-intentionnalité foncière, si je puis m'exprimer ainsi. L'automatisme se trouvait à prendre le contre-pied d'une conception de la peinture que l'on pourrait qualifier de théologale et qui, elle, ne renonçait pas à la précision, ni à se donner une fin ni à se «fixer des rendez-vous précis» avec le sujet à traiter. Je dis «théologal» parce que le modèle de la création picturale a longtemps été calqué sur le modèle de Dieu créant le monde, n'ayant pu agir comme une cause (efficiente) qu'en vue d'une finalité précise (cause finale) et non au hasard, ce qui n'aurait pu aboutir à l'harmonie et la beauté du monde loisible à tous de constater, aux dires des défenseurs de cette conception.

En réalité, la vraie alternative à cette conception finaliste de la création artistique aurait pu être le darwinisme. Dans *On the Origin of Species* (1859), Charles Darwin n'emploie pas le mot «*evolution*» – tout au plus mentionne-t-il certaines caractéristiques qui ont «*evolved*». Il y est encore moins question de progrès dans la suite des espèces les unes

15. David Hume, *L'entendement. Traité de la nature humaine. Livre I et appendice*, trad. fr. Philippe Baranger et Philippe Saltel, présentation de Ph. Saltel, Paris, GF Flammarion, 1995, p. 194.

après les autres. Darwin parle plutôt de « *descent with modifications* » entre les espèces. Il s'agissait donc d'une « évolution » sans but défini d'avance, sans direction clairement établie, sans « *missing links* » et donc entièrement non préconçue. Mais à l'époque où naît le surréalisme, le darwinisme est en perte de vitesse. Pour que la sélection naturelle, véritable moteur de l'« évolution », puisse fonctionner, il fallait que les organismes produisent des variations constantes sur lesquelles elle pouvait agir, en éliminant les moins adaptées et en conservant les autres. Or, à l'époque de Darwin, on ignorait quelle était la source de ces variations. Ce n'est que lorsque la génétique fera son apparition et qu'on pourra réconcilier ses données avec l'évolution, vers la fin des années 1930, que le darwinisme refera surface. Dans l'intervalle, c'est Lamarck qui eut la faveur des scientifiques¹⁶. Il faut dire aussi que, bien qu'ayant reçu une formation médicale, Breton n'était pas très attiré par les sciences. Le témoignage de Léonard valait infiniment plus à ses yeux.

Si, comme l'ensemble de l'univers, le tableau n'a pas de cause finale, il n'y a pas d'intention qui préside à son élaboration et l'*ekphrasis*, qui s'était donnée pour mission de révéler cette intention devient sans objet. Tout l'automatisme est là. Ce n'est pas par hasard qu'au milieu du manifeste automatiste québécois, *Refus global* (1948), Paul-Émile Borduas s'écrie : « Refus de toute *intention*, arme néfaste de la *raison*. À bas toutes deux, au second rang¹⁷ ! »

Certes, on pourrait bien, le tableau fini, même abstrait, tenter de le décrire, mais cette description ne pourra pas renvoyer à l'intention de l'auteur et ne pourra s'en tenir qu'à un résultat. On trouve même dans les papiers de Borduas des hésitations sur les titres à donner à certaines œuvres, correspondant de la part du peintre à des lectures possibles de l'œuvre, comme par exemple *Le danseur*, un tableau de 1947, qui s'intitule aussi dans ses papiers *Réunion matinale*. Ces hésitations sont bien le signe d'une mise en question des vertus de l'*ekphrasis*, et donc du dicible à propos des œuvres d'art.

Qu'en est-il de Jean-Paul Riopelle en pareil contexte ? Tout d'abord, le moins que l'on puisse dire est que Riopelle se montrera un chaud partisan du hasard en peinture. Il retient déjà ce mot lors de sa première exposition parisienne. Du 23 mars au 23 avril 1949, Riopelle

16. Je résume Henry Gee, *The Accidental Species: Misunderstandings of Human Evolution*, Chicago, The University of Chicago Press, 2013 (Kindle Edition, p. 759-767).

17. Paul-Émile Borduas, *Écrits 1*, p. 342. C'est Paul-Émile Borduas qui souligne.

exposait en solo à La Dragonne, galerie Nina Dausset, située au 19, rue du Dragon, dans le VI^e arrondissement, à Paris. Cette galerie venait tout juste d'ouvrir ses portes l'année précédente. C'est à cette occasion, pour le dire en passant, qu'André et Élixa Breton, ainsi que le poète Benjamin Péret, commirent un court texte intitulé « Aparté » dans lequel Riopelle fut décrit comme un « trappeur supérieur¹⁸ », appellation qui lui restera collée à la peau durant ses premières années en France. Georges Duthuit la reprendra.

L'exposition ne passa pas inaperçue. Elle fut remarquée par deux critiques connus, Pierre Descargues et Charles Estienne. Curieusement, l'un et l'autre mettent sur le compte du « hasard » les résultats obtenus par Riopelle. Descargues écrit que « Riopelle est l'artiste du hasard heureux¹⁹ » et il donne la décalcomanie pratiquée par l'artiste comme la preuve de ce qu'il avance : « faites quelques taches de couleur et d'encre sur un papier, pliez en quatre et ouvrez ensuite la fleur du mystère ». Quand ensuite, Descargues se demande comment Riopelle évoluera à partir de là, il fait une remarque qui en dit long, je crois, sur sa conception du hasard : « La précision et le raffinement de la technique ne compensent jamais l'imprécis de l'esprit. »²⁰ C'est que, en effet, le hasard pourrait bien se définir comme cet « imprécis de l'esprit ». Charles Estienne, de son côté, attribue aussi à son goût pour le « hasard » les « curieux résultats » obtenus par le peintre. Mais c'est pour le mettre en garde. « Un de ces jours, Riopelle découvrira peut-être que la poésie de la peinture ne consiste pas à attendre le hasard ou en profiter, mais à lui fixer des rendez-vous précis²¹. » Les deux critiques s'entendaient donc sur ce sujet.

Riopelle ne devait pas laisser passer ces remarques quelque peu condescendantes. C'est à l'occasion de sa participation, du 8 au 31 mars 1951, à l'exposition organisée par le peintre Georges Mathieu et le critique Michel Tapié, toujours à la galerie Nina Dausset, sous le titre de *Véhémences confrontées* que ce thème du hasard reviendra sous la plume de Riopelle. On connaît maintenant, grâce au *Catalogue raisonné*, l'œuvre de Riopelle présentée lors de cette exposition.

18. Par Breton. J'ai reproduit le texte en entier d'« Aparté » dans ma *Chronique du mouvement automatiste québécois 1941-1954*, Montréal, Lanctôt éditeur, 1998, p. 598-599.

19. P[ierre] D[escargues], « Riopelle », *Arts*, 1^{er} avril 1949, p. 6.

20. C[harles] E[stienne], « Tour d'expositions », *Combat*, 6 avril 1949, p. 4.

21. *Ibid.*



Jean-Paul Riopelle, *Sans titre*, 1949-1950, huile sur toile, 35 cm × 27 cm.
© 2015 Succession Jean-Paul Riopelle/SODRAC.

Riopelle avait donc présenté à *Véhémences confrontées* un tableau très chargé de matière, apparemment fait avec de la peinture directement sortie du tube, sans l'usage du pinceau ou de la spatule, ce qui encouragea Mathieu à le classer avec Pollock dans la catégorie des « Amorphiques », comme un peintre qui accorde la primauté à la matière. Il va sans dire que cette catégorisation est discutable chez ces deux peintres. Elle est au moins indicatrice de l'ouverture de Mathieu à la peinture de Riopelle, puisqu'il le rapproche de Pollock dont il avait appris à apprécier l'œuvre.

Par ailleurs, Mathieu avait fait préparer une « grande affiche » qui devait accompagner l'exposition : « [...] la présentation, disait-il, sous

la forme d'une grande affiche, sur papier couché portant des textes en rouge au recto et les reproductions des œuvres et les graphiques en noir au verso²². Ces textes exposaient les « différentes prises de position des peintres participants ». Riopelle s'était plié à ce genre d'exercice et cela nous a valu l'un de ses rares textes publiés. Après un rapide survol de l'évolution de la peinture moderne (impressionnisme, fauvisme, cubisme, abstraction, surréalisme), Riopelle en arrivait à l'automatisme.

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 arêtes du pistolet) en a fait un « isme » systématique²³.

Éclairons tout de suite cette histoire de « pistolet » ! Il ne s'agit pas d'une arme, mais d'un instrument à dessiner des courbes, souvent employé par les architectes. On comprend mieux le sens de la remarque de Riopelle : à faire le geste inconsciemment, le peintre risque d'en voir répéter le résultat aussi sûrement que l'architecte répétant la même courbe avec son « pistolet ». Au lieu de donner sa chance à l'invention, cet « automatisme » se révèle exactement le contraire. Il est devenu une recette, un « "isme" systématique ». C'est dans ce contexte que Riopelle introduit la notion de « hasard total » dont, justement, l'automatisme serait la « restriction », contredisant sa prétention à l'« ouverture totale ». On voit que les conseils des critiques Descargues et Estienne sur les dangers de l'imprécision n'avaient pas beaucoup impressionné Riopelle. Non seulement il n'entendait pas renoncer au hasard mais il voulait même s'y enfoncer davantage. Au simple hasard il opposait maintenant le « hasard total » ! Riopelle poursuivait en effet :

Seul peut être fécond un hasard total (3) – 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.

22. Georges Mathieu, *De la révolte à la renaissance*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1972, p. 61-62.

23. J'ai reproduit le texte de Riopelle en entier dans ma *Chronique du mouvement automatiste québécois*, p. 738-739.

La note (3) poursuit la même pensée sur le hasard, mais par un biais inattendu : Riopelle cite Nietzsche !

« Et ce que vous appelez “hasard” c’est vous-même qui êtes ce qui vous arrive et vous est infligé. » Nietzsche²⁴.

C’est dire l’importance de cette notion de hasard, à propos de la peinture de Riopelle. En parlant de pistolet, de la main du peintre qui dessine involontairement, répétant « indéfiniment la même courbe », Riopelle pouvait prétendre avoir trouvé la cause cachée qui permettait à ses confrères automatistes de parler encore de non-préconception, d’action involontaire, sinon de hasard. La seule voie qui restait ouverte était de s’engager plus avant, dans le « hasard total », à un niveau dont les causes lui échapperaient encore plus, bien qu’on ne puisse plus ignorer leur existence, physiologique, physique, psychique... « trouée » de l’organicité du peintre et ouvrant sur le monde.

Comment concrètement cette promotion du hasard s’est-elle faite chez Riopelle ? On pourrait répondre succinctement à cette question en citant le titre d’une conférence prononcée par Jacques Derrida à Orta, en Italie, le 1^{er} juillet 2002 : « Penser à ne pas voir²⁵ ». C’est en effet en « pensant à ne pas voir » dans le processus même d’élaboration de l’œuvre que, d’une part, Riopelle introduisit la plus grande part de hasard et que, d’autre part, il mit en échec l’*ekphrasis*, ou le discours sur l’œuvre. On pourrait d’ailleurs se demander si cette prise de conscience des limites du dicible en peinture ne serait pas l’explication dernière, plutôt que la négligence ou la paresse, des innombrables *Sans titre, Peinture, Composition* qui abondent dans son œuvre et qui sont la croix des commentateurs cherchant à identifier correctement les œuvres ainsi titrées.

Cette part faite à l’invisibilité dans l’élaboration de ses premières œuvres « abstraites » apparaît très tôt dans son développement. On peut la rattacher à ses premières expériences de décalcomanie.

La décalcomanie est un procédé que nous devons au peintre surréaliste Oscar Dominguez, né dans l’île de Ténériffe aux Canaries, mais installé à Paris dès la fin des années vingt. En 1933, il avait fait la connais-

24. Il s’agit de la traduction d’un fragment publié après la mort de Nietzsche, mais datant du temps où il rédigeait *Zarathoustra* : « Und was ihr Zufall heisst – ihr selber seid das, was euch zufällt un auf euch fällt ! »

25. Cf. 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 (éds), Paris, Éditions de la Différence, coll. « Essais », n° 82, 2013, p. 56-78.

sance d'André Breton et de Paul Éluard, et s'était associé au groupe surréaliste l'année suivante. C'est peu après cette date qu'il inventa le procédé qualifié par André Breton de « décalcomanie sans objet préconçu » ou encore de « décalcomanie du désir » qu'il décrit ainsi :

Étendez au moyen d'un large pinceau de la gouache noire, plus ou moins diluée par places, sur une feuille de papier blanc satiné que vous recouvrez aussitôt d'une feuille semblable sur laquelle vous exercez du revers de la main une pression moyenne. Soulevez sans hâte par son bord supérieur cette seconde feuille à la manière dont on procède pour la décalcomanie, quitte à la réappliquer et à la soulever de nouveau jusqu'à séchage à peu près complet²⁶.

On a alors la surprise de voir les traces ou empreintes qu'elle a laissées et qui n'ont plus de rapport avec les taches posées au départ. On comprend qu'on puisse parler d'invisibilité à propos de ce procédé, puisqu'au moment où l'on pose la page maculée au recto sur la page vierge, on n'en voit que le verso et donc rien. On obtient ainsi une sorte de paysage imaginaire « inégalable par son pouvoir de suggestion », aux dires de Breton qui ajoute aussitôt : « c'est le vieux mur paranoïaque de da Vinci porté à la perfection »²⁷. La décalcomanie devenait un équivalent du vieux mur dont parlait Léonard.

Ce qui est intéressant, pour mon propos, est la part d'invisibilité qui entre dans le procédé. Pour un moment, le peintre ne voit pas ce qu'il va obtenir et le résultat est une surprise. Ce n'est peut-être pas par hasard si Breton a qualifié le procédé de « décalcomanie du désir ». Par définition, le désir, comme disait Descartes, souhaite « la présence du bien absent²⁸ ». Transposons : l'apparition de ce qui était caché devient la manifestation de l'invisible.

On retrouve aussi une part d'invisibilité dans la production des œuvres de la grande période de Riopelle, les fameuses « mosaïques » des années cinquante. Ces tableaux sont peints à la spatule. Il s'agit en effet d'une technique particulière d'application de la couleur très différente de celle du pinceau. Le pinceau cherche à définir la forme par un trait à la limite invisible, mais laissant au peintre, à cause de sa discrétion même, le contrôle continu de la forme qu'il est en train de

26. André Breton, « D'une décalcomanie sans objet préconçu (Décalcomanie du désir) », dans *Le surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965, p. 129.

27. *Ibid.*

28. René Descartes, *Les passions de l'âme*, art. 86 ; cité par David Rabouin dans *Le désir*, Paris, GF Flammarion, 1997, p. 124.

peindre. Souvent dans les autoportraits des peintres du xvii^e siècle, en plus de la palette et du pinceau, on voit l'artiste tenir une baguette au bout arrondi qu'il pose sur la toile et sur laquelle il appuie sa main pour ne pas trembler quand il peint l'exacte limite entre son visage et le fond sur lequel il le détache. On serait tenté de reprendre ici ce que Derrida disait de l'invisibilité du trait :

[...] le trait en tant que tel, lui-même en tant que trait différentiel, n'existe pas, n'a pas de plein. [...] la différence pure, la diacriticité, ce qui fait que quelque chose peut se déterminer par opposition à autre chose : l'intervalle, l'espacement, ce qui sépare [...] en lui-même n'est rien, n'est ni intelligible ni sensible, et en tant qu'il n'est rien, il n'est pas présent, il renvoie toujours à autre chose et, par conséquent, n'étant pas présent, il ne donne pas à voir²⁹.

Quand, aux dires de René Viau³⁰, Riopelle aurait abandonné à partir de 1949 les pinceaux pour ne travailler qu'à la spatule, les conditions de l'acte de peindre deviennent tout autres. Pour peindre à la spatule, le peintre dépose d'abord sur la toile des paquets de couleurs sorties du tube ou préparées d'avance sur une palette ou sur un dessus de table. Il les écrase ensuite de la spatule. Il y a donc un moment où il ne voit plus ses couleurs ni comment elles vont se mêler sous la pression de sa main. La spatule refait en somme en petit l'effet propre à la décalcomanie. Elle cache ce qu'elle va ensuite révéler, quand le peintre soulèvera son instrument. On pourrait y voir une parfaite traduction de l'idée de la non-préconception de l'œuvre chère aux automatistes, atomisée pour ainsi dire à chaque coup de spatule, mais interprétée comme un « ne pas voir », une sorte d'aveuglement volontaire du peintre dans l'acte même de peindre. Il faut insister sur le fait que cette intégration du « ne pas voir » dans l'acte de peindre est propre à Riopelle et anticipait sur les critiques que Guido Molinari fera en 1951 et 1953 aux automatistes.

En novembre 1951, Molinari s'était en effet livré à des expériences d'écriture poétique à la noirceur. Il a raconté à David Burnett que, le jour suivant, il n'était plus capable de se relire. « Il ne restait que la qualité graphique du texte, la rythmique du geste d'écrire qui me fascinait³¹. » Comme si, en deçà des mots venus de l'inconscient, il fallait

29. Jacques Derrida, « À dessein, le dessin », dans *À dessein, le dessin*, p. 13.

30. René Viau, « Jamais deux fois le même tableau », *Vie des arts*, n° 187, 2002, p. 48.

31. David Burnett, *Guido Molinari: Works on Paper*, Kingston, Agnes Etherington Centre, Queen's University, 1981, p. 65.

postuler l'existence d'une couche plus profonde où le mental aurait été pure énergie psychique.

Ces expériences d'écriture à la noirceur avaient été suivies d'expériences de *peinture* à la noirceur. Bernard Teyssède a parfaitement décrit le procédé.

Dans le noir, les tons purs, giclés du tube, sont étalés à la spatule, soit par traînées continues, soit par à-coups en staccato (et parfois des grattages font réapparaître le fond). Tandis que de la main gauche, au contact du panneau, il s'assure qu'il est uniformément couvert. Le travail, cinq à dix minutes, précédé d'une mise en condition, qui entremêle surexcitation et fatigue, vers deux heures du matin, cesse dès que la frénésie du geste s'épuise. Alors l'artiste allume, et constate « atterré » l'émergence d'un objet inconnu, arbitraire, sans pouvoir le toucher ni le poursuivre³².

Puis, à l'École d'art du Musée, Molinari se livre à des expériences analogues en peignant des tableaux les yeux bandés. Il voulait démontrer qu'en gardant le contrôle visuel de leur production, les peintres automatistes n'atteignaient pas à la spontanéité et à la liberté dont ils se réclamaient. En revanche, en supprimant toute possibilité de contrôle visuel, Molinari était obligé de s'en remettre au seul pouvoir structurant de la main et du geste. Notons que dans ce cas la couleur n'a pas de fonction autre que de délimiter des aires d'intervention du peintre. Elle n'a certainement pas de fonction expressive particulière.

En utilisant la spatule pour peindre, Riopelle se trouvait donc à éviter de tomber sous la critique de Molinari. Il introduisait le « non-voir » dans la production même de ses tableaux et renonçait lui aussi au contrôle visuel, au moins dans un premier temps.

Dans ces conditions, l'artiste avait la surprise d'un mélange inattendu de couleurs, ou la déception d'une tache mal venue, ne s'intégrant pas au reste de l'ouvrage. Il pouvait toujours recommencer jusqu'à obtenir l'effet désiré. Riopelle s'est plaint que cela l'obligeait à peindre « épais ».

Quand je commence un tableau, j'espère toujours le faire en quelques gestes, à partir des premières couleurs posées n'importe où et n'importe comment ; mais ça ne marche jamais ; alors, j'en rajoute, j'en rajoute, sans

32. Bernard Teyssède, *Guido Molinari*, Paris, Centre culturel canadien, 1974-1975, p. 5. Plus récemment, du 3 au 5 décembre 2004, à la galerie de l'UQAM, on présentait une dizaine d'œuvres peintes ainsi à la noirceur, sous le titre *Molinari. Tourbillons abstraits*. Je reprends pour l'essentiel la description du procédé par Teyssède dans le catalogue de l'exposition.

m'en apercevoir ; je n'ai jamais voulu peindre épais, les tubes coûtent beaucoup trop cher ; mais il faut bien le faire, ce tableau ; quand je saurai mieux peindre, j'en mettrai moins épais³³.

Riopelle ne pouvait pas s'empêcher de peindre par couches superposées, car, autrement, il n'aurait pu contrôler l'effet d'ensemble du tableau. Son tableau cultivant le hasard au départ (« n'importe où et n'importe comment ») se termine comme un ensemble ordonné, contrôlé et convaincant. Le peintre doit se tenir constamment sur la brèche, ne pas retomber dans l'inconscience, dans l'habitude. Paradoxalement, chez Riopelle, hasard va avec conscience ; et hasard va avec contrôle (mais en séquence, car si on pouvait contrôler le hasard lui-même, il n'y aurait plus de hasard). L'inconnu, l'imprévisible, l'effet du « hasard » d'abord, la prise de conscience de la situation nouvelle ainsi créée ensuite et les décisions que cela entraîne, autrement dit, le « contrôle ». Et le même cycle se répète à chaque coup de spatule.



Jean-Paul Riopelle, *Cuivre nocturne*, 1953, huile sur toile, 65 cm × 91,5 cm.

© 2015 Succession Jean-Paul Riopelle/SODRAC.

33. Daniel Gagnon, *Riopelle grandeur nature*, Montréal, Fides, coll. « Approches », 1988, p. 41-42, qui reprend des propos de Riopelle cités par Guy Robert dans *Riopelle chasseur d'images*, Montréal, Édition France-Amérique, 1981, p. 272.

Dans les années quatre-vingts, Riopelle, qui s'était longtemps fait le défenseur de la peinture à l'huile, se mit à utiliser la bombe aérosol pour peindre. Pour ce faire, il lui fallait poser sur la toile, cette fois déroulée sur une table à l'horizontale, des objets aussi divers que possible – « grille[s] de métal, chaînes, végétaux, clous, oiseaux morts », oies et souris mortes, fougères, moules à mousse au saumon, fers à cheval... bref, à peu près tout ce qui lui tombait sous la main – et les asperger de couleur directement. Chose étonnante, une fois de plus, quelque chose masquait le résultat final, puisque l'aspersion colorée terminée, le peintre retirait l'objet, l'animal ou la plante, et en révélait la forme non par un contour, ou un « trait », mais par son absence. Encore cet élément de surprise, mais en envers pour ainsi dire, puisque l'objet posé sur la toile ne pouvait cacher son identité. Ce qu'on ne pouvait que deviner, c'est ce que donnerait son absence. J'ai marqué ailleurs³⁴ que Riopelle se trouvait à reprendre l'idée des impressions négatives de mains plus ou moins mutilées retrouvées dans les grottes préhistoriques de Gargas, par exemple. En appliquant ce système à son magistral *Hommage à Rosa Luxemburg* aujourd'hui exposé en permanence au Musée national des beaux-arts du Québec, et qui, on le sait, a été sa réaction à la nouvelle de la mort de sa compagne de vingt-cinq ans, la peintre américaine Joan Mitchell, Riopelle allait au-delà de l'intention propitiatoire et thérapeutique que l'on suppose à ces empreintes préhistoriques. L'absence dont il est ici question est celle-là même de la mort. Et le grand tableau de Riopelle ne peut être qu'une « réponse » à cette absence, dans le sens fort qu'Emmanuel Levinas donne à cette idée en parlant de « responsabilité de la mort d'autrui ».

La mort revient-elle, demande le philosophe, uniquement à nouer le nœud de l'intrigue de l'être? N'a-t-elle pas son sens éminent dans la mort des autres pour signifier dans un événement qui ne se réduit pas à son être? Dans cet être que nous sommes, ne se produit-il pas des « choses » où notre être ne compte pas premièrement? Et si l'humanité ne s'épuise pas au service de l'être, ma responsabilité pour autrui (dans son emphase: ma responsabilité pour la mort d'autrui, ma responsabilité en tant que survivant) ne s'élève-t-elle derrière la question: qu'est-ce qu'être? – derrière l'angoisse pour ma mort³⁵?

34. François-Marc Gagnon, « Impressions négatives », dans Michel Tétéreault *et al.*, *Riopelle. Œuvres vives*, Montréal, Éditions Michel Tétéreault International, 1993, p. 17-30.

35. Emmanuel Levinas, *La mort et le temps*, Paris, L'Herne, 1991, p. 65.

On pourrait dire qu'en apprenant la mort de Joan Mitchell, Riopelle s'est senti « responsable » de sa mort, au sens où il devait y répondre. Il ne pouvait le faire qu'en peintre. *L'Hommage à Rosa Luxemburg* a été cette réponse. On dit souvent que l'amour est plus fort que la mort.

On revient ainsi à l'amour « fort comme la mort ». Il ne s'agit pas d'une force qui puisse repousser la mort inscrite dans mon être. Mais ce n'est pas mon non-être qui est angoissant, mais celui de l'aimé ou de l'autre, plus aimé que mon être. Ce qu'on appelle d'un terme un peu frelaté amour est par excellence le fait que la mort de l'autre m'affecte plus que la mienne. L'amour de l'autre, c'est l'émotion de la mort de l'autre. C'est mon accueil d'autrui, et non l'angoisse de la mort qui m'attend, qui est la référence à la mort. Nous rencontrons la mort dans le visage d'autrui³⁶.

Quand il ne peut plus parler, pourrions-nous ajouter. On peut bien tenter de décrire les « scènes » de *L'Hommage à Rosa Luxemburg*, mais sans la caution de Riopelle qui n'en a rien dit, on risque d'errer et de tomber dans l'interprétation subjective. *L'ekphrasis* n'a plus sa raison d'être. Il ne nous reste que le tableau et quelques notes sur sa technique de production.

36. Emmanuel Levinas, *La mort et le temps*, p. 121.