

Riopelle

Les fins des commencements

Riopelle, Musée des beaux-arts de Montréal, jusqu'au 19 janvier 1991

Monique Brunet-Weinmann

Volume 36, numéro 145, décembre 1991, hiver 1992

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/53680ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Brunet-Weinmann, M. (1991). Riopelle : les fins des commencements / *Riopelle*, Musée des beaux-arts de Montréal, jusqu'au 19 janvier 1991. *Vie des arts*, 36(145), 30–37.

RIOPELLE

LES FINS DES COMMENCEMENTS

Monique Brunet-Weinmann

■
Saison Riopelle

en effet.

Après l'exposition

de Montmagny consacrée

aux oeuvres récentes,

voici la grande rétrospective

tant attendue

qui inaugure le nouveau

Musée des beaux-arts

de Montréal. L'événement

se termine le 19 janvier.

L'EXPÉRIENCE DES ORIGINES

Lors de sa conférence à la Place des Arts, en introduction à l'exposition *Jean-Paul Riopelle, Peinture 1946-1977* il y a de cela dix ans⁽¹⁾, Pierre Schneider avait « embarqué » son auditoire par une digression d'actualité à la veille de 1992 : « Si j'avais à donner un saint patron à la création artistique, je choisirais Christophe Colomb qui croyant découvrir l'Inde a découvert l'Amérique. Créer, c'est dévier ». Outre qu'elle fait de l'oeuvre et de la vie indissociables une seule et même aventure, une dérive assumée et recommencée, cette assignation à Colomb ancre la création artistique dans un mythe fondateur et une mythologie des origines. Elle fonctionne admirablement pour aborder l'oeuvre de Riopelle, vaste comme un continent, sylvestre, foisonnante et surtout pragmatiquement en prise sur l'expérience originelle. Prise directe si l'on veut, mais qui serait apprise par l'expérience physique, concrète, qui tantôt suit, tantôt précède la prescience imaginaire. Prise au sens originel où l'on prend dans sa main les instruments de l'expérience à (ap)prendre, les premiers outils qui harnachent le geste premier, qui éduquent l'enfant sauvage et le font passer de l'état de nature à la leçon de culture.

Chez le petit Jean-Paul dans sa deuxième année (il est né en 1923), dès le départ le geste premier est déviant par rapport à la norme, au maintien comme il faut, à l'apprentissage de la main qui tient : « Mon premier souvenir, c'est d'avoir été mis à la cave dans le noir avec les rats, dans ma chaise haute, pour avoir pris une petite cuiller de la main gauche⁽²⁾. » Souvenir traumatisant s'il en est, réactivé à chaque saisie d'un instrument, renforcé par l'apprentissage de l'écriture, revécu inconsciemment dans le geste initial du dessin ou de la peinture. A la suite de quoi, dans une de ses boutades en condensés de sens, Riopelle dira être resté toute sa vie gaucher des deux mains... Cette inhibition d'origine culturelle est surdéterminée quelques années plus tard de manière méta-physique, par le premier souvenir d'activité artistique tout aussi ineffaçable, Riopelle a huit ans : « Pour dessiner dehors, je m'étais construit une sorte d'atelier sous une tente dans la cour de la maison. J'avais accroché là une ampoule électrique. Il s'est mis à pleuvoir très fort. En touchant l'ampoule, j'ai reçu une formidable décharge. L'électrochoc de l'art, quoi⁽³⁾ ! »



Poussière de soleil, 1953,
Huile sur toile, 270 x 345 cm,
Coll. particulière.



Nature bien morte, 1942,
Huile sur toile, 42 x 61 cm.

Les deux expériences sont à étudier en parallèle. Elles sont toutes deux relatives à la main, au toucher, au corps tout entier impliqué dans une peinture comme celle de Riopelle, comme source et instrument de la dépense, du «potlach» énergétique. Génératrices de vertige et d'angoisse primitive, elles sont associées aux perceptions visuelles du noir et de la lumière, à la cyclicité des régimes diurne et nocturne des images. Or celle-ci définit la mesure du temps, obsession existentielle de Riopelle qui trouve son *topo* salvateur dans le Grand Nord de Thulé où le futur n'existe pas, et sa manifestation symptomatique dans la série en noir et blanc des *Icebergs* de 1977. Elles recouvrent deux temporalités diamétralement opposées, deux épreuves du temps, l'une intense mais instantanée, l'autre diffuse mais interminable. Leur alternance rythme le mode de production de l'artiste, les crises orgiaques de création dionysiaque succédant à de longues latences saturniennes de jachère. Enfin elles lient pour toujours dans la mémoire le dessin-écriture-peinture à l'angoisse de la mort. Mais dessiner, peindre de façon effrénée sera aussi son antidote jusqu'à l'achèvement de l'oeuvre en cours, et l'achèvement de la suivante, et ainsi de suite.

Il est révélateur qu'un premier tableau de Riopelle, de 1942, s'intitule *Nature bien morte*. L'adverbe sort l'objectif de la

locution figée pour insister sur l'idée de la mort. La composition juxtapose autour d'un crâne des objets allégoriques qui dénoncent la vanité de la culture : livres, trompette (de la renommée?), palette et pinceaux, métronome. Cette somptueuse «Vanité» associe la peinture, la mort et le rythme du temps. Elle rappelle, le crâne en plus justement, les natures mortes de signes culturels symboliques des arts peintes par Ozias Leduc, que Riopelle admire.

Ce que Merleau-Ponty écrivait en 1948 à propos de Cézanne est valable pour Riopelle : «Il est certain que la vie n'explique pas l'oeuvre, mais certain aussi qu'elles communiquent. La vérité est que *cette oeuvre à faire exigeait cette vie*. Dès son début, la vie de Cézanne ne trouvait d'équilibre qu'en s'appuyant à l'oeuvre encore future, elle en était le projet, et l'oeuvre s'y annonçait par des signes prémonitoires que nous aurions tort de prendre pour des causes, mais qui font de l'oeuvre et de la vie une seule aventure⁽¹⁾.» Les deux anecdotes précédentes s'éclairent aujourd'hui rétrospectivement comme des indices révélateurs, comme des noeuds psycho-thématiques que l'oeuvre dans sa complexité va tenter de dénouer, de filer, de tisser en réseaux de signes plastiques et de symboles polysémiques. Comment ne pas penser ici que les *écritures* illisibles,

les sémiographies⁽⁵⁾ à l'encre noire et à l'aquarelle sur papier de 1946-47 seront suivies par des toiles où des *fils* blancs tirés à même le tube, c'est-à-dire *sans instrument médiateur*, s'organiseront en *écheveaux* de filaments blancs multipliés, organisant dans *Défilé* (1950) un réseau d'irradiation décentré dans le coin inférieur gauche du tableau ? Tel le coup de dé mallarméen qui n'abolit ni le hasard ni la liberté - et on sait l'importance capitale de ces notions pour Breton comme pour Riopelle, de même que pour les esthétiques surréaliste et automatiste⁽⁶⁾ - les expériences originelles déterminent les motifs qui vont motiver l'oeuvre et donner sa fatalité tragique à l'acte de créer. Tout à la fois, elle génère l'oeuvre et se sublime dans l'oeuvre.

Je rapporte ici un extrait de nos entretiens.

- «En somme, vous pensez que c'est toujours un constat d'échec pour le peintre ? Toujours le sentiment que vous n'avez pas fait ce que vous aspiriez à faire ?

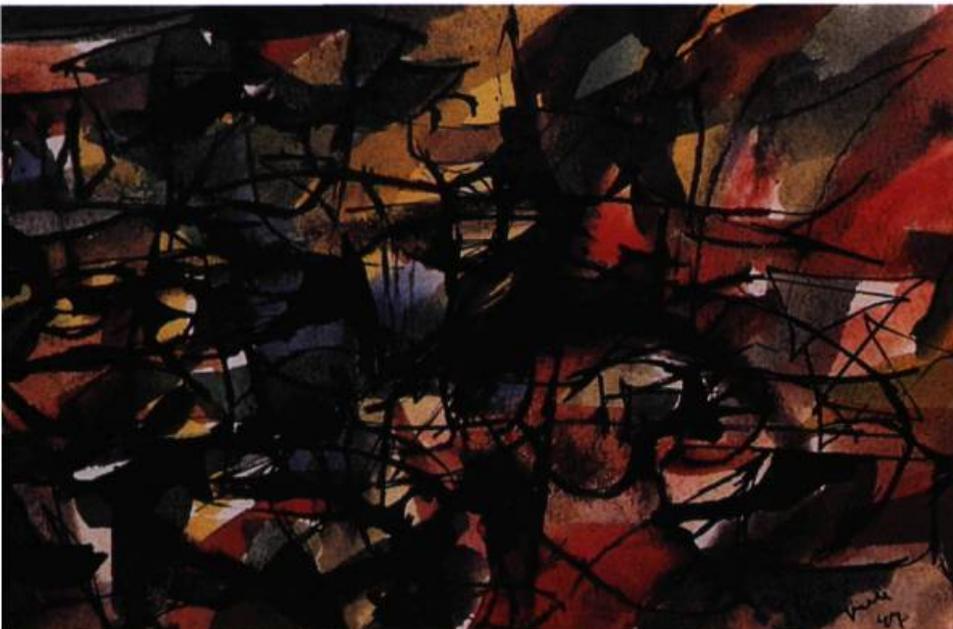
- Oui... sinon, on ne ferait plus rien d'autre après.

- Sans commune mesure avec le stress créateur, c'est une angoisse fondamentale qui vous meut, qui vous motive ?

Riopelle ne contredit pas, silence, réflexion, fumée. Le regard et le ton de la voix deviennent graves :



Sans titre, 1946,
Aquarelle sur papier,
29,2 x 44,5 cm.



Sans titre, 1947,
Aquarelle sur papier,
15,5 x 23,7 cm,
Coll. particulière.

- C'est un peu une maladie de peindre. Un type décide un jour avec ou sans moyen qu'il va peindre, et il va peindre toute sa vie...»

Merleau-Ponty écrit encore: «l'oeuvre révèle un sens métaphysique de la maladie,(...) la maladie cesse alors d'être un fait absurde et un destin quand elle affronte avec conséquence un de ses paradoxes, le phénomène d'expression⁽⁷⁾...». Ce «sens métaphysique» de l'oeuvre annule provisoirement «la maladie», l'anxiété du temps et de la mort, dans un provisoire qui ne dure que par son recommencement. Mais pour

Riopelle, il n'annule pas pour autant l'absurde. Il concluait notre entretien en me disant: «Il ne faut pas être découragé. L'art c'est l'absurde».

La troisième expérience initiatrice a lieu en 1940 à Saint-Fabien où Riopelle peint des paysages dans la tradition réaliste. «Un jour, je me suis mis à peindre un trou d'eau abandonné par la marée descendante. Ça bougeait là-dedans, ça grouillait. Il y avait des poissons, des coquillages, des remous. Mon tableau était plein, empâté. Quand je l'ai montré à des amis, ils m'ont dit: - Ah! mais c'est non figuratif: - Pas du tout, leur ai-je répondu,

j'ai peint exactement ce que j'ai vu⁽⁸⁾.» Cette «épreuve du trou d'eau» lui montre pragmatiquement la nature abstraite de la Nature, de la réalité concrète. Elle démontre «qu'une peinture vraie était possible sans qu'il soit fait appel au système⁽⁹⁾ de la perspective (classique ou sphérique), sans qu'elle figure la représentation du réel. Cette révélation est confirmée par l'expérience de l'espace en perspective aérienne quand, cadet aviateur, il s'entraîne dans le Bas-du-fleuve. Cette vue d'avion des forêts, lacs, glaces, villes, couchants, se retrouve dans les tableaux des années 50.



Composition, 1952.
Huile sur toile, 114,3 x 193 cm.

L'ÉCOLE DU MEUBLE : «L'HONNÊTÉTÉ, LA DISTINCTION ET LA COMPÉTENCE»

Suite à ces rites de passage, à deux années d'études à l'École Polytechnique de Montréal, à des cours d'architecture par correspondance et à quelques apparitions à l'École des Beaux-Arts, la véritable formation commence en 1943 quand Riopelle entre à l'École du Meuble. Il s'agit véritablement d'un apprentissage, dans une école qui a pour vocation de former les artisans des métiers du bois, compris dans un sens noble et ambitieux, car «Faire un meuble, c'est en somme l'exécution d'une architecture réduite⁽¹⁰⁾». Ambition de concilier la «mêtis», l'habileté professionnelle, et la «tekhnê» de l'artiste, ce qui suppose pour l'artisan une solide formation artistique. On sait que Borduas enseigne à l'École du Meuble depuis l'automne 1937. Il y est entré en même temps que l'architecte Marcel Parizeau et l'historien d'art Maurice Gagnon.

Formé dès le départ selon la pédagogie et dans l'esprit de Borduas, Riopelle a pu faire l'économie du désapprentissage et de la déformation académiques, d'autant qu'il s'était déjà libéré du présupposé figuratif. Il a par contre appris à assumer sa propre liberté, pour découvrir avec le temps qu'être libre, c'est une autre façon d'être coincé, plus personnelle, plus intense». L'atelier qu'il a construit sur le modèle ancestral des granges canadiennes ; son

oeuvre pour qui tous les moyens sont bons pour les fins de l'art à condition de les connaître avant de les transgresser : gravure, sculpture, céramique, fabrication des mouches à pêche ; sa manière de travailler avec des compagnons dont il admire la compétence : fondeur, céramiste, imprimeur, guides de chasse et de pêche - cette honnêteté hérite de la conception pré-renaissante de l'artiste-artisan respectueux du travail, du savoir-faire, des techniques, des matériaux, des recettes de fabrication, désireux de les transmettre et si possible d'en inventer de nouvelles. Elle est fidèle à la devise de l'École rappelée ci-dessus et essentielle à la compréhension de la pratique et de la conception artistiques de Riopelle, depuis les débuts jusqu'à ses réalisations les plus récentes.

Son rêve de créer une Fondation n'est pas mort, il se passionne toujours pour l'idée, même si les «fondations se sont écroulées avant d'être sorties de terre. On cherche d'autres bases», d'autres sites après l'échec de sa localisation à Catarqui et dans la «prison des Plaines» intégrée au Musée du Québec. Utopie, au sens originel de «sans lieu»? Rêve passionné né de la frustration de l'artiste de se voir dépossédé des matériaux de l'artisan par des fabrications commerciales qui toujours rognent sur la qualité et réduisent le choix comme une peau de chagrin. Chagrin vrai : on ne trouve plus de pastel au miel, de colle de

peau, de blanc de plomb, de «pinceaux en poils de blaireau sur manche de bois collés comme il faut sous le métal». Dans tout Montréal, pas de papier report à lithographie pour le Testament qu'il veut entreprendre en écho à celui de Giacometti. La peinture à l'huile n'est plus ce qu'elle était : les blancs tournent au jaune et la gamme des couleurs rétrécit. Impossible de trouver 200 feuilles de papier Arches 88 pour l'impression par Serge Lacroix d'une sérigraphie faite au bénéfice de l'équipe de bateau à glace de l'Île aux Grues. Il faudrait les importer de France par avion et attendre qu'elles arrivent. Il y en aura 150 sur Somerset anglais et 50 sur Arches français, «ça devient politique!»

«C'est sinistre! s'exclame Riopelle. La Fondation, ce serait pour essayer de sauver des matériaux et des méthodes de fabrication. Sauver des pratiques! En plus, je pense que le Québec pourrait faire la relation entre l'Amérique et l'Europe. C'est la seule chose qui compte : inviter des gens à venir y travailler pour transmettre leur métier à d'autres»: dans la pure tradition du compagnonnage. Un moment, Riopelle a songé à implanter «le rêve» à l'Île aux Oies où il a son atelier depuis un an, dans le fleuve, près de Saint-Jean-Port-Joli qui est déjà le bastion de la sculpture sur bois. Immédiatement, le club de chasse local s'est levé comme un seul homme : les artistes ne chasseraient pas les oies de l'île, mais ils font peur aux chasseurs.

SALUT, MONSIEUR RIOPELLE

La rétrospective du Musée des beaux-arts de Montréal (du 24 novembre au 19 janvier 1992) devrait nous faire saisir et suivre la cohérence de l'oeuvre dans ses multiples épiphanies et ses écarts, tant sur le plan de la symbolique individuelle (psycho-thématique) et collective (mythocritique) que sur le plan de la pratique, du «poïen». Elle fera comprendre qu'au-delà des méthodes et des matériaux, qui changent et s'adaptent (c'est leur fonction de moyens, de «media»), il n'y a pas de différence fondamentale, pas de «tournant», ni de «revirement» dans la production récente telle qu'exposée au Théâtre de l'Oie Blanche à Montmagny (du 15 septembre au 27 octobre 1991). L'exposition réalisée par Paquerette Villeneuve regroupait en duo deux «anciens» de l'École du Meuble, Jean-Paul Riopelle et Jean-Julien Bourgault, réconciliant ainsi par-delà la mort, dans l'héritage transmis, Paul-Émile Borduas et Jean-Marie Gauvreau, et faisant de leur confrontation impeccablement installée par Costa Alex, un événement postmoderne par l'esprit qui oblige à reposer la question de la définition et de la séparation historique entre l'art et l'artisanat.

Riopelle n'a «jamais été abstrait même au début», seulement un peu plus que le Monet de Giverny, ou Turner, ou Courbet ou Théodore Rousseau. Il s'est toujours inscrit dans le courant baroque de la peinture manifesté aujourd'hui à l'évidence dans l'éclat de l'or, de l'argent, des peintures métallisées qui, vaporisées à la bombe, confèrent aux tableaux une



Photo: Jean Beaujeu.

légèreté aérienne et des transparences de nuages, quand «le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige» (Baudelaire). Riopelle assiste quotidiennement au coucher du soleil sur la côte du Sud: il assiste le soleil dans sa mort quotidienne, car le rite exorcise l'horreur sacrée de la mort et de la vieillesse.

Depuis son *Hibou premier* (1939), l'oiseau est son animal totemique, mis en signe dans les Jeux de ficelle, incluant son avatar moderne: l'avion. Il convoque les outardes, oies blanches, éperviers, faisans, mouettes et cormorans à entrer dans son cortège, à convoler avec tous ceux qu'énumère Apollinaire dans *Zone*. Les plumes blanches à profusion, les ailes brisées en ascension rappellent les ciels baroques des Jugements et des Trônes, mais dans le chaos et le vol inversé de la chute. L'intensité tragique est insoutenable quand on devine le mouvement d'envol pris au piège des filets, des trappes et des rets, comme dans la suite M 101 - 102 - 103 ou dans le tableau intitulé par un tiers *Matinée au Cap Tourmente*. Ce titre touristique ne traduit pas la tension que le

RIOPELLE MON AMI

Champlain Charest*

En 1966, lors de mon premier voyage à Paris, j'ai fait la connaissance de Jean-Paul Riopelle grâce à l'amabilité d'un ami qui le connaissait depuis longtemps. J'avoue que le but de mon voyage était de rencontrer cet homme qui, compte tenu de ce qu'on racontait sur sa personnalité et sur l'envergure de son oeuvre, me semblait presque un personnage de la mythologie québécoise. Lors d'une précédente visite au Musée des beaux-arts de Montréal, j'avais été subjugué par *Abitibi*, et le désir de posséder une toile de Riopelle me hantait. Était-il déjà trop tard pour réaliser ce rêve?

Je le rencontrais, le jour de son anniversaire, dans son atelier de Vanves rempli de nombreuses toiles, des créations anciennes et récentes, qu'il nous montra. J'étais plus qu'heureux de faire la connaissance de cet homme au milieu de ses pinces et de ses tubes de couleurs. Il fallut naturellement terminer cette visite au bistro, il nous entraîna au Rosebud, un joli petit endroit à Montparnasse, centre de Paris, près de son marchand de toile et de couleur: Foinet. La soirée se passa à l'écouter raconter sa vie à Paris et à parler de chasse, de pêche, d'automobile, etc... Nous avions plusieurs folies en commun. Il se faisait tard, et en sortant du bistro un peu éméchés après un certain nombre de Black Velvet (champagne et bière brune), il m'invita à une partie de bras de fer. Nous nous installons donc, couchés en plein centre de la petite rue

* L'auteur est médecin,

chef du département de radio-

logie au Centre hospitalier

de Saint-Eustache, et propriétaire

d'un bistro où il s'est constitué

une des plus belles caves à vin

en Amérique. Il collectionne

les oeuvres de Jean-Paul Riopelle

et de bien d'autres artistes

contemporains.

Bréa, à 3 heures du matin, pour tirer au poignet... L'enjeu : «Si tu me renverses, je te donne un tableau». Et c'est comme cela que mon grand rêve se réalisa! Je repartis avec un tableau qu'il avait baptisé *La carte du Canada*, fait tout récemment.

J'étais fier de ma force physique mais j'ai toujours soupçonné qu'il m'avait laissé gagner puisqu'il n'avait rien exigé si je perdais. Ce fut le début d'une amitié qui dure toujours. Je suis retourné à Paris de nombreuses fois par la suite, revoir cet homme dont les idées et le talent à manipuler matière et couleurs me subjuguait. Il a changé ma vie car il a été pour moi l'homme le plus extraordinaire que j'aie rencontré. Alors que nous étions diamétralement opposés dans la vie quotidienne, les plaisirs de la chasse, de la pêche, des voyages, de la gastronomie nous réunissaient souvent et j'ai appris à connaître ses amis comme à fréquenter l'Art.

En 1976, il vint s'installer et construire un atelier à côté de ma maison de campagne. C'était une telle joie pour nous de le voir arriver à l'automne pour la chasse à l'oie blanche ou au caribou, ou pour la pêche à l'omble de l'Arctique avec les Esquimaux. Lorsqu'il arrivait, il nous insufflait une nouvelle vie. Le quotidien n'existait plus car Riopelle ne connaît pas le temps. Et nous vivions à son rythme. Nous essayions de partager ses rêves et de les matérialiser, car Riopelle ne connaît pas non plus l'argent. Nous partions à la pêche dans les fonds du fjord de Pangnirtung à quelques heures d'avion, car Riopelle ne connaît pas la distance. Il m'a fait acheter un avion à flotteurs pour pouvoir partir à la pêche lorsqu'il en avait le goût, car Riopelle ne connaît pas non plus les risques....(c'est moi qui pilotais!)

Il vivait à Sainte-Marguerite comme il vivait à Vétheuil, au milieu des gens du «coin», faisant siens tous leurs problèmes et les aidant. J'ai dû racheter un jour le vieux magasin général du village qui, à cause de l'âge avancé de son propriétaire, M. Lavigne, 84 ans, que

Riopelle rencontrait souvent quand il allait acheter chez lui des «peppermints à la cenne», devait être vendu. Le vieil homme pleurait sur son sort sur l'épaule du maître, à l'idée que son magasin serait démoli pour faire place à la construction d'un motel. Quelques jours après que Riopelle soit retourné en France, je reçois, chose inhabituelle, un coup de fil. «Ici, Riopelle. Champlain, on ne peut laisser arriver une chose pareille au père Lavigne. Propose-lui d'acheter son magasin pour qu'il puisse finir ses jours dans le calme». Une semaine plus tard, nous étions les heureux propriétaires du magasin général Lavigne à Sainte-Marguerite, car Riopelle ne connaît pas non plus les limites de ses largesses pour ceux qu'il aime.

C'est ainsi que Riopelle a vécu et qu'il vit encore. Un être resté jeune, plein de rêves, d'émotions, de créativité, d'une vision très juste de la société, très exigeant pour lui-même et ses amis. Il est doté d'une force psychique et physique qui nous étonne et surprend quotidiennement. Vivre à ses côtés, c'est oublier le temps et vivre intensément. Lorsqu'il nous quitte, on ressent presque cela comme une délivrance parce qu'il faut quand même bien continuer le travail quotidien, mais en même temps il nous manque, et on a toujours hâte qu'il revienne. C'est comme la chasse aux oies. L'arrivée à l'automne de ces beaux oiseaux, d'une région lointaine, nous ensorcelle. Puis on s'habitue et lorsqu'elles repartent, on est un peu contents de retomber dans la réalité; mais à peine s'éloignent-elles dans le ciel qu'on espère déjà leur retour le plus tôt possible. L'écrivain Daniel Gagnon a dit un jour à l'occasion de l'arrivée de Jean-Paul au Québec: «Tout son être se déploie comme les ailes de ses magnifiques oies ou de ses impressionnants hiboux. Son aura a tant d'ampleur qu'il envahit tout l'espace et qu'il nous émeut».

C'est peut-être ce qui a été écrit de plus beau et de plus vrai sur ce fou merveilleux.



Hommage à Calder, 1990.
Panneau central d'un polyptyque, 243 x 122 cm.
Techniques mixtes sur panneau.
Photo : Jacqueline Hyde.

regardeur éprouve devant le panneau horizontal superbe (122 x 243 cm) enlevé par l'émotion à l'idée qu'on assassinait des faisans tirés en volière.

Par contre, la vie triomphe dans la série des douze oeuvres en *Hommage à Calder* où le vol se prolonge au-delà des cadres en séquence cinématique, sur un ciel bleu pommelé de blanc. Le contour des oiseaux est cerné de lumière par le gel doré, ciselé avec délicatesse directement au tube sur des teintes pleines de subtilité et de fraîcheur. Quant au quintiptyque *Wou Ki salut!*, il pousse ses qualités à l'extrême oriental du raffinement, surtout pour le verso de ce panneau-paravent où les volées

de myriades d'oiseaux sont tracées en signes minuscules noirs qui se dissolvent en poussière de soleil sur le firmament. C'est la grâce pure, la sérénité, le libéré totale de la désincarnation.

Liberté de l'artiste qui en est arrivé là, à cet âge, à cette maîtrise, à cette maturité, et qui trouve une espèce de fraîcheur juvénile à liquider tout son passé, tout l'oeuvre antérieur - en apparence. D'où ces techniques mixtes, ce dessin par empreinte directe d'objets disposés sur le panneau de bois où le papier, placés horizontalement à la hauteur de la main qui actionne la bombe: filet chaîne, gant de caoutchouc,

feuilles, plumes, ailes, pattes et têtes d'oise dépecée en fragments, appelants, et jusqu'à des napperons de papier qui brodent la surface au pochoir.

En somme Riopelle est mûr pour s'initier à la copigraphie, comme le fit l'artiste allemand Hans Rustige à soixante-dix ans! Son procédé actuel de peinture horizontale par empreinte directe, y compris de la sporée de champignons; sa connaissance des techniques de l'estampe; son désir de peindre avec la lumière même feraient de lui un maître du genre. Il faudra installer des photocopieurs à la Fondation! □

(1) Conférence du 6 décembre 1981. L'exposition organisée pour le Centre Pompidou par Pierre Schneider avait été présentée au Musée du Québec du 9 décembre 1981 au 24 janvier 1982.

(2) Entrevues inédites. Les citations ultérieures sans références sont tirées de leur transcription.

(3) Cité par Pierre Schneider, catalogue de 1981, p. 85.

(4) Maurice Merleau-Ponty, *Sens et non-sens*, Ed. Nagel, Paris, 3^e édition, 1961, p. 34-35.

(5) Voir Monique Brunet-Weinmann, «Riopelle, l'élan d'Amérique», *Coloquio Artes*, Lisbonne, Fondation Gulbenkian, 2^e série, no 56, mars 1983, p. 5-15.

(6) Monique Brunet-Weinmann, «Riopelle: de quel Surréalisme s'agit-il?», in *Surréalisme périphérique*, Actes du colloque édité par Luis de Moura Sobral, Université de Montréal, 1984.

(7) Merleau-Ponty *op. cit.*, p. 35.

(8) Pierre Schneider, *op. cit.*, p. 12.

(9) *Id.* p. 13.

(10) Jean-Marie Gauvreau, «1930-1935», in *Technique - Revue industrielle*, Montréal, Vol. X no 9, (novembre 1935), p. 447.

Oiseau au vol inverse oiseau

Qui nidifie en l'air

À la limite où brille déjà ma mémoire

Baisse ta deuxième paupière

Ni à cause du soleil ni à cause de la terre

Mais pour ce feu oblongue dont l'intensité ira s'augmentant

Au point qu'il deviendra un jour l'unique lumière

(Apollinaire, *Cortège*)

Matinée au Cap Tourmente, 1990.
Technique mixte sur bois, 122 x 243 cm,
Coll. particulière.
Reproduction autorisée par Vis'Art Droits d'auteur inc.

