



Lot 208 Jean Paul Riopelle

AUTO CAS OC QMG RCA SCA
1923 – 2002 Canadien

Verts ombreuses

huile sur toile

signé et daté 1949 et au verso signé, inscrit « N° 6 » et « Cat. 4 » et diversement et étampé deux fois indistinctement

45 3/4 x 35 po, 116.2 x 88.9 cm

ESTIMATION: 2 500 000 \$ - 3 500 000 \$

Dans la foulée de l'héritage automatiste tel que hautement célébré par la parution du manifeste *Refus global* qu'il a cosigné, à Montréal en 1948, Jean Paul Riopelle s'installe peu après, en permanence, à Paris où il y retrouve des repères esthétiques auprès du mouvement surréaliste, plus particulièrement, à travers les échanges privilégiés qu'il entretient avec André Breton et son entourage. C'est dans ce contexte favorable que le jeune peintre canadien va tenir sa première exposition individuelle, *Riopelle à la Dragonne*, à la Galerie Nina Dausset, au printemps 1949.

« Toutes les rosaces de cathédrales volent joyeusement en éclats. L'air est sur le point de fleurir. L'amour a tout poncé de sa pierre de foudre. »

La qualité du délire poétique de cet extrait tiré des passages d'un entretien entre André Breton, sa femme, Éliisa, et Benjamin Péret, sous le titre *Aparté*, publié dans la plaquette accompagnant l'exposition, traduit de manière grandiloquente le phénomène qui anime Breton face à la personnalité de Riopelle et à l'avènement de sa production récente. Ainsi pressenti comme l'éclosion d'une nouvelle force vive, l'art de Riopelle atteint en effet un niveau de maturité précoce distinctif, réaffirmant sans équivoque le parti pris automatiste du rejet des acquis sclérosants de l'académisme, à la faveur d'un mode d'expression devant impérativement échapper à toute contrainte d'ordre purement rationnel.

En ce sens, *Verts ombreuses*, peint la même année, témoigne de belle façon de l'aspiration de l'artiste à l'atteinte du « hasard total », parce que favorable au retour à la nature, non pas en ce qu'elle paraît, mais en tant que principe fondateur à la source de la qualité expressive du geste créateur. Riopelle opère donc, ici, en pleine matière sur deux plans distincts. Un premier d'une densité paradoxalement proche de l'insondable, une impression générale particulièrement tributaire de la «sombreur» des tonalités de la pâte que le peintre applique généreusement à l'étendue de la toile par le biais de subtils passages chromatiques, à la fois contrastés et harmonieux lorsqu'ainsi appliqués au couteau et à la spatule. Puis un second suggéré par un autre niveau d'intervention, lorsque Riopelle appose en surface une vaste nuée blanchâtre formée de la combinaison de taches et de tracés plus ou moins opaques appliqués ici et là, comme à la volée, à l'aide de l'outil, paraissant toutefois emmaillés au coeur des élans de jets, plus ou moins filamenteux, projetés librement à même le tube de peinture. De l'ombre surgit la lumière. Riopelle exploite, ici, efficacement le pouvoir du blanc dans l'ordonnance de l'ensemble de la composition, à la faveur de la détermination d'un espace et, par conséquent, de l'évocation d'une certaine profondeur de champs.

À ce propos, la qualité intrinsèque des oeuvres telle que *Verts ombreuses*, datant de cette période fondamentale pour la poursuite fulgurante de la carrière de Riopelle, a largement contribué à sa reconnaissance comme l'un des grands incontournables de l'abstraction lyrique en France. Rapidement, il voit son travail intégré au sein d'expositions-constats significatives quant à l'état de la pratique abstraite tant en Europe qu'en Amérique. La première, *Véhémenes confrontées*, aussi présentée à La Dragonne, en mars 1951, est particulièrement digne de mention en raison du parti pris tenu pour ce qu'il convient d'appeler l'art informel, en opposition au formalisme abstrait. Riopelle y voit son travail étroitement mis en rapports avec ceux d'artistes abstraits de premiers plans tels que Hans Hartung, Georges Matthieu, Otto Wols, parmi les européens, de même que les américains Willem De Kooning et Jackson Pollock, pour nommer que ceux-là. Le catalogue de l'exposition prétextant une forme de manifeste, plusieurs parmi les exposants acceptent alors d'y joindre un texte de leur cru. Riopelle, quant à lui, saisit d'ailleurs l'occasion pour affirmer que « seul peut être fécond un hasard total » permettant d'accéder à la pleine spontanéité, de manière à « laisser entrer toutes les chances de fuite cosmique. »

Un entendement de l'acte de peindre que, de toute évidence, Riopelle met en application dans *Verts ombreuses*, considérant notamment la part active accordée à l'effet d'omniprésence des jets et fines giclures, lesquels, par la dynamique de leurs projections en tous sens, font basculer l'ensemble de la composition vers un ailleurs essentiellement sensoriel échappant à tout référent de temps et de lieu. Cet état de fait, d'ordre purement pictural, résulte, au-delà des apparences, d'espaces-temps intenses de transferts d'énergie,

actions et réactions, à la faveur des déplacements aléatoires du peintre face à l'œuvre en développement. En cela, l'approche de Riopelle se démarque d'autres voies de la pratique de l'abstraction, dont l'«action painting» de l'expressionnisme abstrait américain, parce qu'à travers son processus explosif de création, il tend ultimement à faire ressortir avec force le souffle vitale inhérente au concept de nature qui l'habite en permanence.

Le 23 juin 1959, la galerie Arthur Tooth & Sons de Londres, en Angleterre, inaugure *Jean-Paul Riopelle : Paintings 1949-1959*, un regard rétrospectif sur le riche parcours récent de l'artiste. Inscrite et reproduite au catalogue, *Vers ombreuses* semble d'emblée s'imposer comme une assise jetant les bases du développement cohérent de l'art de Riopelle tel qu'il se développera au cours d'une décennie déterminante pour sa reconnaissance internationale. Il suffit de rappeler, à cet égard, l'impact critique phénoménal de la période des «mosaïques», tel un point culminant dans sa quête déjà brillamment amorcée d'une expression spontanée, libre de toute entrave. Il en va, d'ailleurs, tout autant pour l'importance de l'utilisation du blanc dans l'organicité de la composition, comme il est clairement démontré ici, et encore de manière davantage spectaculaire dans une série de grands «tableaux blancs» peints par Riopelle, en 1954-1955, lesquels inspirent si justement, ce commentaire de Pierre Schneider:

« Riopelle se donne sciemment de nouveaux obstacles. Il rejette la couleur et, pour créer la profondeur, s'attelle à la manière la moins « creusable » : le blanc. »¹

Sa rencontre à Paris, en 1955, avec Joan Mitchell, jeune peintre américaine, avec laquelle Riopelle va entretenir une relation de près de vingt-cinq années, et, par conséquent, la fréquentation étroite de son oeuvre, inspire aussi ce dernier dans la poursuite de ses considérations sur l'usage du blanc. À ce propos, les gouaches et huiles sur papier qu'il réalise entre 1956 et 1959, dont 3 d'entre elles figurent à la liste de l'exposition ci-haut mentionnée, marquent une part d'influence de l'art de Mitchell. À l'instar de celle-ci, le blanc, le plus souvent appliqué par larges taches, agit aussi comme facteur structurel dominant dans le rendu efficient de ses travaux de l'époque, dont la portée réflexive pourrait, d'une certaine façon, s'inscrire dans la prolongation cohérente de celle engagée préalablement dans *Vers ombreuses*.

¹Pierre Schneider, «Jean-Paul Riopelle», *L'Œil*, n° 18, juin 1956, p. 47.