



fig.1 Jean-Paul Riopelle, *Hommage à Rosa Luxemburg*, 1993.
L'exposition *Oeuvres vivres* à la Galerie Michel Tétrault Art
International. (Photo: Robert Mailloux, *La Presse*)

RIOPELLE ET LA QUÊTE LUDIQUE DE L'AUTRE

Cette étude a pour objet le personnage même de Jean-Paul Riopelle, et l'attitude particulière qu'il affiche face à l'activité artistique. C'est à travers une analyse de son œuvre, des entrevues qu'il a accordées et des éléments biographiques, que nous tenterons de détecter les récurrences quant aux fonctionnements de l'artiste dans le processus créatif, en relation avec le phénomène du primitivisme. Cette tendance, qui s'inscrivait d'abord dans le sillage de la vision évolutionniste et des philosophies romantiques, s'est manifestée de plusieurs façons au cours des siècles, mais se réalise généralement à travers la représentation de l'Autre, à la fois étranger et miroir inversé en qui l'artiste trouve son propre reflet. Cette quête de l'Autre, qui s'avère en fait une quête détournée de sa propre identité vers des réalités étrangères, aurait poussé certains artistes comme Picasso, Vlaminck, Matisse ou Nolde, à s'intéresser aux arts dits tribaux. Récupérés des colonies, ces derniers leur offraient l'exotisme souhaité, dans le but d'un profond bouleversement des valeurs. C'est pourquoi le primitivisme occupe une place non négligeable dans l'histoire de l'art moderne. Certains artistes, comme Gauguin, seront enclins à une certaine «nostalgie des origines», tandis que d'autres, comme Jackson Pollock, Barnett Newman ou Joseph Beuys, manifesteront un intérêt marqué pour les domaines anthropologique, religieux, mythologique et psychanalytique, lesquels leur permettront de s'approprier des modes de pensée, d'attitude et de structure des cultures non-occidentales. Toutefois, la tendance peut également sous-entendre, outre une évidente exploitation culturelle de ces réalités, une croyance en la supériorité de ces cultures dites traditionnelles, qui prendrait la forme d'une idéalisation de leur mode de vie, de leur dimension hautement spiritualisée et de leur unité sociale. La tendance recouvre donc différents fonctionnements et attitudes, et n'est nullement réductible à des influences ou des choix définis et immuables. Au contraire, il semble qu'elle ait connu de constantes transformations au cours des périodes et des enjeux artistiques qui se sont succédés depuis le XIX^e siècle. Par conséquent, cette attitude implique de nombreux fantasmes, certaines méprises et manipulations de éléments de ces cultures, ce qui nécessite une approche critique ainsi que plusieurs remises en question des visions en cours.

Parallèlement, le virage interdisciplinaire dans lequel s'engage progressivement l'histoire de l'art offre le développement de nouveaux points de vue, à la fois sur les œuvres et sur les artistes, et permet de rattacher ceux-ci à des fonction-

nements sociaux et culturels en vigueur en dehors des contextes occidentaux ou traditionnels. De plus, il permet de mieux comprendre certains phénomènes artistiques marginaux, ambivalents, difficilement cernables ou explicables. Toutefois, cette approche, qui implique des liens effectués entre des phénomènes artistiques et des données anthropologiques, nécessite une mise en garde face à l'écueil des rapprochements entre des réalités issues d'univers opposés. Pourtant, on découvre que certains phénomènes semblent de sources communes, si on considère les fonctions premières de l'art.

Aussi, les principaux défis de ce type d'approche interdisciplinaire en développement seront de définir une épistémologie propre aux phénomènes en place, d'éviter une vision dichotomique ainsi qu'un réductionnisme sociologique, en considérant plutôt les particularités des phénomènes selon leur contexte.

Paradoxe de fuite et d'identification à l'Autre

Depuis une vingtaine d'années, le cas de Riopelle ne cesse de susciter des questionnements quant aux choix effectués par le peintre dans l'élaboration d'une esthétique venant enfreindre certains paramètres de l'art occidental. Ainsi, l'artiste semble prendre plaisir à transgresser les limites de la définition même de l'art, usant d'une attitude, de techniques et de matériaux inusités. Toutefois, l'élément clé assurant la compréhension des motivations de l'artiste résiderait dans un comportement particulier à l'égard des éléments de la nature qui se serait manifesté dès les premières œuvres. C'est donc à travers l'analyse des attitudes récurrentes que nous tenterons de détecter les codes instaurés dans le processus créatif. Tout d'abord, malgré le fait que Riopelle adoptera dans ses débuts un certain automatisme du geste, à la manière de ce que le mouvement en question qualifiait d'«automatisme mécanique¹», l'artiste sent le besoin de garder techniquement le contrôle, tout en laissant les événements réaliser eux-mêmes un nouvel ordre, et ce, à partir de la notion de processus ininterrompu:

Au début, je signalais toujours ce que je faisais... Celui qui, dans notre esprit à nous, jeunes peintres de l'après-guerre, a inventé la non-signature, c'est l'américain Sam Francis. [...] Pour lui, en apposant sa signature au bas de la toile le peintre déformait inévitablement l'espace du tableau. [...] signer c'est mettre sur la toile un mot, le mot 'fin'. Quelle fin? Lorsque j'ai été amené à signer c'est parce que, comme pour les titres des œuvres, je me sentais pris au piège de l'identification pour moi-même de l'inscription dans la mémoire... En fait, la signature est une tricherie. Un tableau est une signature en soi. C'est la seule signature qui vaille².

D'abord, s'il est vrai que la signature dénature l'espace, devenant ainsi une forme qui parasite en quelque sorte la planéité, elle vient avant tout interrompre le processus, cet état de constante présence et de vie en progression dans la peinture. C'est dans ce sens que Riopelle parlera à maintes reprises de «piège».

L'œuvre aura alors un fonctionnement similaire à celui des *sandpaintings* ou peintures sur sable qu'utilisaient les Indiens Navahos dans le cadre de leurs cultes de guérison. À la fois images du monde et actualisations de présences divines, les œuvres se voyaient détruites à la fin du rituel. Le processus acquerrait ainsi une importance centrale, devenant intemporel, échappant à la permanence de l'objet et assurant du même coup une efficacité au geste. De la même manière, Riopelle évite l'acte de clore le processus, et l'œuvre devient ainsi une éternelle présence ouverte. D'ailleurs, cette vision rejoint l'anecdote qu'il relatera souvent, où Ozias Leduc, celui qu'il considérera comme son ascendant artistique et maître légitime, peignait le même tableau, changeant l'aspect de la nature selon les saisons, ajoutant des couleurs à l'automne, des fleurs au printemps, etc., selon un processus constant³.

À partir de cette vision, Riopelle percevra la nature comme la transcription d'une réalité transcendée, en constante progression et échappant à toute tentative de la piéger ou de l'arrêter. L'attitude de déjouer l'Autre, d'échapper à son emprise, en déstabilisant sans cesse ses attentes, semble être le symptôme premier du sens de son travail, et se manifestera aussi bien dans son œuvre que dans ses attitudes. En fait, pour lui, la peinture, la nature, et la chasse répondent aux mêmes règles. Certains auteurs ont d'abord relié ses œuvres à thème animalier à des éléments totémiques. Si le totémisme est par définition une identification d'un individu ou d'un groupe à des plantes ou des animaux, il renvoie à certains types de rapports de l'homme à la nature. Toutefois, l'identification à un animal fonctionne ici comme une métaphore qui est plus qu'une figure de style. Elle est une conceptualisation représentant la façon dont nous vivons notre relation au monde. L'animal, qui incarne l'Autre chez Riopelle, possède donc des qualités qu'il cherche à s'approprier. Aussi, le mot *totem*, qui signifie «il est de ma parenté», définit le lien génétique, et suit la croyance en une relation surnaturelle avec des êtres non humains. La parenté de sang est ainsi remplacée par la parenté totémique⁴. De plus, ces liens sont liés à l'esprit, échappant ainsi à un lieu fixe. Cette réalité se traduirait peut-être, chez Riopelle, par le fait qu'ayant quitté sa famille pour s'installer à Paris en 1948, il se créera un rapport symbolique, incarné d'abord par le hibou qu'il a peint dès le début, puis par l'oie quelques années plus tard. Ce système de parenté, spirituel et social représente également un choix alternatif aux institutions religieuses et sociales de l'époque.

De plus, l'animal sera perçu comme un égal en qui il se retrouve⁵. Lorsque Riopelle rencontre Henri Bisson, son premier professeur de dessin avec qui il aime par-dessus tout passer ses fins de semaine à peindre, échappant ainsi aux célébrations dominicales et au milieu familial⁶, il découvre que l'homme, en plus d'être un peintre de tradition académique, est aussi bricoleur et chasseur⁷. L'automne, Bisson chasse le chevreuil, la perdrix et le lièvre. Puis, l'homme abat un jour un hibou à la chasse, l'empaille, et le pose sur le piano. Riopelle se passionnera pour

l'animal et le peindra par la suite, à maintes reprises. L'œuvre *Hibou premier* (1939), dont le titre a toutefois été choisi après coup, entamera la série qui témoigne d'un profond animisme. En 1969, Riopelle découvre, chez un brocanteur, un animal empaillé qui lui rappelle celui de Bisson. C'est à partir de ce moment qu'il entame sa longue série des *Hiboux*. On assiste alors à une sorte d'animisme pictural⁸ où les œuvres présentent à la fois une projection du sujet et une confrontation avec l'Autre. Ainsi, le sujet des tableaux sera le peintre lui-même s'identifiant à l'animal totémique, selon le processus d'identification que l'on retrouve à la chasse. La nature se fait donc icône, c'est-à-dire présente dans la peinture comme l'étaient, à Byzance, Dieu et l'image de Dieu.

Aussi, on remarque d'abord qu'il s'associe régulièrement aux activités de la chasse et de la pêche, en tant qu'entreprise d'identification, de capture de l'Autre dans un territoire qui n'est pas le sien. L'attitude qui sous-tend ces activités se manifestera de manière picturale, mais aussi littérale à travers son discours. D'abord, le fonctionnement artistique sera assimilé à celui du chasseur s'identifiant à sa proie, cet ancêtre totémique et élément symbolique originel qui constitue le pouvoir. Riopelle développera alors une relation dichotomique avec l'Autre. D'une part, il tente de le maîtriser, et d'autre part, il veut s'y assimiler, s'y identifier. Dans une entrevue, Gilbert Érouart notera ce paradoxe: «Breton a dit à peu près ceci: 'Les toiles de Riopelle, c'est l'art d'un trappeur supérieur. Des pièges pour des pièges. C'est une fois ces pièges piégés que l'on peut atteindre un vrai degré de liberté [...]'. En guise de réponse, Riopelle lui offrira alors une métaphore:

Quand pour la première fois le tout jeune indien tombe à l'eau, les autres le laissent se débrouiller. En général, il ne se noie pas. Il se met à nager. [...] Il imitera le poisson, sera dans l'eau aussi bon que lui. En voiture, c'est pareil. Il faut pouvoir être à la place du moteur pour savoir vraiment conduire. En peinture, idem: il faut être à la place du tableau pendant qu'il pousse. L'indien n'a plus besoin de piège: il est piège...⁹.

Aussi, il advient généralement une sorte de complicité lors des rites stratégiques où l'animal et le chasseur réalisent une curieuse communication symbiotique. Eveline Lot-Falck tente d'expliquer le phénomène:

[...] la mort de l'animal dépend, au moins partiellement, de l'animal lui-même. Pour être tué, il faut qu'il ait, au préalable, donné son consentement, qu'il soit pour ainsi dire rendu complice de son propre meurtre. Le chasseur ménage donc le gibier, au même titre que les maîtres, soucieux d'établir avec lui des relations aussi bonnes que possible¹⁰.

Riopelle abonde dans le même sens, lorsqu'il affirme: «Quand tu vas à la chasse, tu tires. Mais tu le sais d'avance [...] si tu as touché. Et bien où est l'instinct? Où est le rapport? L'oiseau qui vole, tu tires, même le chien il part quand tu as touché l'animal et, si tu ne l'as pas touché, il ne part pas¹¹». Ou encore: «Tu

veux chasser l'original? Il faut être l'original. Tout le monde ne l'est pas¹²!». Il insiste donc sur le fait que, peu importe l'outil, la technique, l'important est l'attitude, le processus métaphorique, l'obsession de communication avec la bête et l'instinct de compétition qui est, pour lui, le moteur de la vie. De plus, la tactique d'identification ou d'imitation des habitudes de l'original ressemble à l'attitude qu'il adopte lui-même avec les journalistes. Il prend leur place, veut poser lui-même les questions, comme dans cette entrevue avec Gilbert Érouart: «Je pose les questions et tu réponds à ma place... Non?». La connaissance des habitudes de la bête, se mettre à la place de son modèle, le manger des yeux pour le capturer, sont ses manières de piéger l'Autre, et cette relation se joue sous forme de lutte perpétuelle avec ceux qu'il côtoie.

Cette attitude particulière se manifestera tout d'abord par une décision progressive, chez lui, de cesser tout discours concernant l'art, et ce, à peu près au moment de sa rencontre avec Georges Duthuit, au début des années cinquante, période correspondant au début d'un certain déclin de l'auto-réflexivité de l'activité artistique. Il parlera alors de jeux — de billard, de drapeau, de ficelle —, de chasse, de pêche et de leurs rituels, de la nature, de voitures de course et de leurs performances mécaniques, détruisant petit à petit la perception que l'on se fait spontanément de l'artiste. Il affirmera notamment qu'entre Borduas et lui, il était question plus souvent de chasse et de pêche que de propos artistiques, comme il l'affirme en relatant la période des années 1944-1945 où ils se retrouvaient ensemble à Saint-Hilaire: «Contrairement à ce que les gens pensent, cette année-là, nous l'avons passée à pêcher. Nous pêchions tous les jours. Borduas pêchait très bien, c'est toujours lui qui rapportait le plus de poissons. Nous n'avons jamais parlé peinture, sauf en fin de semaine, quand les autres arrivaient¹³».

Mais on se rend vite compte qu'il parle d'art de manière détournée, car pour lui, il n'est pas dissociable de la vie elle-même, et c'est pourquoi il n'y a pas de contradiction dans son discours. Ainsi, son vocabulaire pour décrire le fonctionnement artistique sera souvent rattaché à celui des enjeux de la chasse et il semble vivre l'art comme il vit le sport, la chasse ou la pêche, c'est-à-dire à l'aide d'enjeux stratégiques de camouflage ou d'imitation, notamment lorsqu'il affirme: «La nature reste une énigme: on ne la perçoit jamais dans sa totalité. Elle est comme moi, toujours en train de partir¹⁴». Aussi, celui qui s'aventure à vouloir attirer l'artiste dans le domaine artistique se voit aussitôt tiré vers un autre univers, comme Marcel Bélangier qui se verra pris au piège, en suggérant à l'artiste une interprétation de son comportement: «Est-ce que le geste ce n'est pas finalement une façon d'indiquer votre distance par rapport au verbal, par rapport à tous les discours sur la peinture?». Et Riopelle de s'esquiver: «Mais alors je m'arrête de parler. Venez, je vous invite à la pêche¹⁵».

D'autre part, Riopelle explore, dans la série des *Laves émaillées*, une nouvelle iconographie constituée de filets de pêche, de chaînes, de clous et autres objets

trouvés qu'il reproduit en négatif, et sur lesquels il peint des animaux tirés d'un bestiaire aux lignes enfantines. L'œuvre inaugure ainsi métaphoriquement des moyens de piéger l'Autre. Aussi, l'artiste considérerait la pêche à la ligne comme un art à part entière, qui en prend le même sens: «Toute ma vie j'ai pêché, et quand j'étais enfant je pêchais avec un fil sans hameçon. Je lançais une pierre au bout d'un fil. C'est le geste qui compte, c'est une certaine perfection du geste, un certain accord avec le monde et ça va très loin. J'ai un ami pêcheur qui parle aux poissons. Je voudrais être comme lui en peinture¹⁶».

Riopelle avoue que l'univers sous-marin est apte à conserver un mystère qui l'attire, puisqu'on retrouve une césure entre l'environnement du pêcheur et celui du poisson. Seule la communication reste possible, comme cet exemple que l'artiste donnera au sujet des Japonais qui pêchent avec un fil sans hameçon, «juste pour méditer¹⁷». Parler aux poissons ou nager avec eux reste donc une manière d'atteindre l'animisme, la confrontation avec l'Autre et son environnement.

La recherche d'un ordre nouveau

L'idée de collectionner les mouches artificielles fabriquées par son ami Paul Marier, ancien champion canadien de pêche à la mouche et passé maître dans la fabrication de celles-ci, inaugure ici une taxonomie personnelle. L'artiste amasse et répertorie les mouches de Marier, en leur donnant un nom. Certaines reprennent des appellations classiques, tandis qu'à d'autres sont attribués les noms de personnes de son entourage¹⁸. Les spécimens sont alors disposés dans un coffret de bois copié et adapté par Maurice Perron à partir d'un meuble ancien dont on se servait pour classer des documents administratifs. Ils seront accompagnés de gravures renfermant des traces de «mouchages» réalisés par Marier directement sur le papier¹⁹. Le meuble conservera de cette manière sa fonction première de dispositif de classement, en renfermant une série croissante suivant un ordre donné, une syntaxe inusitée à partir de sa propre vision des éléments. Riopelle s'approprie donc l'idée de fabrication des mouches, en se créant une image de la nature à partir d'un système créé de toutes pièces. Quant aux insectes, sortes de caméléons servant à piéger le poisson, ils font allusion à la stratégie de captation de l'Autre.

Dans le même ordre d'idées, l'artiste amassera toute une collection de chaises miniatures, bricolées à partir de bouchons de vin mousseux et des tiges de métal qui les maintiennent autour du goulot²⁰. Comme le soulignait Lévi-Strauss, le modèle réduit offre la possibilité de représenter symboliquement les éléments de l'univers. De plus, comme la majorité des œuvres d'art, il a pour but d'incarner, vu son échelle, un semblant de contrôle sur cet univers, tout comme le permettait le symbolisme cosmique des édifices sacrés²¹. Les chaises miniatures, comme les éléments utilitaires du quotidien ou naturels que Riopelle utilisera dans ses dernières périodes picturales, relie de cette manière celui-ci à la définition de l'artiste telle que l'entendait Lévi-Strauss, soit un être hybride «entre le bricoleur

et le savant» qui procèdent chacun à leur façon à une recherche d'organisation et de classification des éléments. Aussi, le bricoleur s'inscrit dans un fonctionnement selon lequel le matériau donne naissance lui-même au concept, contrairement au processus artistique généralement en vigueur dans la tradition occidentale depuis la Renaissance qui donne priorité à l'idée, au projet, au détriment des possibilités matérielles²². Procédant par adaptation des éléments et par associations formelles, l'imaginaire se met alors au service d'un ensemble clos constitué de matériaux hétéroclites ou de résidus. Le bricoleur crée alors, à partir des possibilités matérielles limitées, des possibilités syntaxiques illimitées, comme le fait le poète²³. Le pouvoir d'invention permet ainsi une mutation de l'identité formelle, ainsi que la création d'un nouveau système de représentation.

Lorsque Riopelle inaugure les *Jeux de ficelles* en 1972, ceux-ci rejoignent par leur fonctionnement le même besoin de réorganisation. Le jeu inuit de l'*ayarak* consiste à nouer une ficelle autour des doigts, de manière à former, par leurs entrecroisements, des figures ou *ayaraussek* — bestiaire et autres éléments composant l'univers environnant — dont la signification et la syntaxe s'avèrent toutefois en mutation constante²⁴. Riopelle en adoptera le système, en créant sa propre iconographie.

Vers le territoire de l'Autre...

Suivant sa quête de langage alternatif, Riopelle récupérera, dans sa période récente, des formes d'expression associées à la fois au *low art* (ou art populaire) et aux œuvres préhistoriques, soit le graffiti et certaines techniques d'impression comme le pochoir réalisées à l'aide de bombes aérosols. On retrouvera ces derniers notamment dans l'œuvre *Hommage à Rosa Luxemburg*, 1993 (fig.1), dans la série des *Laves émaillées*, ainsi que dans l'œuvre qu'il réalisera en hommage à Maurice Richard, où il utilisera comme pochoirs des objets symboliques — bâton de hockey, raquettes, etc. — ainsi que leurs propres mains²⁵. Ces procédés picturaux, qui connaîtront un développement dans l'impression industrielle, font allusion d'une part à l'allégorie de la caverne, nous renvoyant ainsi aux origines de la peinture, et d'autre part, aux peintures rupestres que Riopelle aurait eu l'occasion de visiter en Espagne²⁶ et dont les processus se seraient probablement gravés dans son esprit. Par analogie technique et formelle, l'impression en positif rappelle notamment les traces de mains de la grotte française de La Baume-Latrone, tandis que le procédé en négatif — ou de réserve — ferait allusion à la grotte de Gargas dans les Hautes-Pyrénées, avec ses nombreuses traces réalisées par vaporisation de pigments sur des mains servant de pochoir, et dont une grande quantité présente des doigts mutilés. Plusieurs hypothèses ont été proposées concernant ces anomalies digitales²⁷. Celle que nous retiendrons, proposée en 1926 par Georges Henri Luquet et développée plus tard par André Leroi-Gourhan, suggère que la trace des phalanges manquantes soit le résultat d'une flexion des doigts d'une main dont le dos reposerait sur la paroi²⁸. Les doigts repliés évoqueraient de cette manière une sorte de

langage signé²⁹ semblable à celui des sourds-muets, et dont la signification nous serait demeurée inconnue. D'ailleurs, ce langage s'avère encore en vigueur chez certaines cultures, dont les Africains Bochimans qui l'utilisent comme code de chasse, associant un animal à une formule gestuelle³⁰. De plus, Leroi-Gourhan suggère une analogie entre la structure et la fonction des signes digitaux disposés suivant des séquences qui s'enchaînent en une syntaxe organisée, et celles des figures animales des grottes. Aussi, de la même manière que les trames horizontales des grottes illustrent une sorte de récit codé relatif à la présence de gibier et des moyens de le cerner, l'*Hommage à Rosa Luxemburg* se présente en séquences successives formant un mystérieux récit où des oiseaux semblent prendre tour à tour des rôles héroïques ou de victimes. Créée à la suite de l'annonce de la mort de l'artiste Joan Mitchell avec laquelle Riopelle a vécu de nombreuses années, l'œuvre se présente alors comme une catharsis de ses souvenirs. De plus, comme Ozias Leduc le réalisait pour la décoration des églises³¹, Riopelle travaillera à partir de toiles non tendues qu'il déroulera séquence par séquence, en temps successifs. D'ailleurs, l'œuvre semble s'inscrire d'une certaine manière en lien avec les peintures religieuses du maître de Saint-Hilaire, si on considère que Riopelle décrira sa production actuelle comme «de l'art sacré, mais de l'art sacré avant l'art sacré³²», renvoyant ainsi directement à une sorte d'animisme spirituel contenu dans l'art préhistorique. Aussi, les impressions en négatif peuvent être symptomatiques de la recherche d'une résurrection du passé et de l'apparition future de l'Autre, à la fois une métaphore de la trace d'une présence passée, et l'espoir d'une éventuelle résurrection du sujet disparu³³. Créant une résurrection mnémonique, Riopelle présente ainsi la trace de luttes anciennes, par l'incarnation de l'animal totemique qui se déploie ou semble s'échouer.

Quant à l'iconographie des éléments en négatif, on découvre qu'ils renferment des objets associés au quotidien de l'artiste, ainsi que certains symbolismes récurrents pouvant être reliés au domaine de la chasse. Les oies, rongeurs, plumes et fougères incarnent évidemment la nature vivante, tandis que les clous, treillis métalliques, crochets et cerceaux représentent plutôt les pièges utilisés pour la capter. Ils peuvent être également reliés aux outils que Georges Bataille associe à la catégorie du travail de l'homme préhistorique, et qui étaient alors considérés par ce dernier comme les seuls éléments durables, échappant à la mort, par opposition à l'éphémère de sa propre vie et de celle de ses proies³⁴. Prenant conscience de leur propre mort, les hommes du paléolithique auraient alors développé les techniques d'inhumation où les restes du corps, forme du sujet, conservaient une parcelle de vie de celui-ci, comme les silhouettes d'animaux peintes sur les parois. De plus, la mort reste l'ultime incarnation de l'Autre, le Non-Moi, et s'avère de cette manière le sujet jamais réellement défini de la quête.

Dans le même ordre d'idées, la présence du fer à cheval incarnerait le symbole de la chance. Cet élément essentiel pour le chasseur, qui se trouve nié par les

esprits rationnels, répond néanmoins à un besoin primaire de se rattacher à une certaine possibilité de contrôle. Étant donné que l'activité de la chasse s'effectue dans l'environnement de l'Autre, tout comme la mort nous prive de l'accès au monde de l'Autre, le sujet éprouve le besoin de se rattacher à une éventuelle possibilité de réussite, en dépit de son impuissance et des moyens qui ne s'avèrent efficaces en fait que dans son propre environnement. En outre, la chance - qui peut prendre aussi la forme étendue et sacrée de «magie» - devient un moyen essentiel dans l'entreprise de la quête de l'Autre, pour le séduire et l'atteindre d'une manière ou d'une autre. Aussi, Riopelle est de ceux qui sentent qu'ils ne peuvent évoluer s'ils restent dans leur propre milieu. Comme à la chasse, il lui faut se confronter à un environnement étranger, comme il l'a fait en partant très tôt pour Paris et New York où, par ailleurs, il a fini par connaître le succès et la reconnaissance. Il est donc un chasseur d'espaces auxquels il cherche sans cesse à se confronter.

De plus, les éléments en négatif peuvent être perçus comme les empreintes que l'on suit. De la même manière que les œuvres préhistoriques ou que celles des Expressionnistes abstraits américains, Riopelle exploite de grandes surfaces, et les œuvres prennent alors, comme ces dernières, une dimension existentielle manifestant à la fois la trace d'une présence passée et d'une absence, puisqu'on en trouve uniquement la valeur indicielle. Aussi, l'élément de la chance apparaît en quelque sorte comme l'inverse de la trace. Il est le signe, l'indice probable de sa présence future, et donc, un rituel d'apparition de l'animal, c'est-à-dire une recherche de cause à effet, comme si tel geste ou la présence de tel élément pouvaient provoquer l'apparition de l'animal, de l'Autre³⁵. Ainsi, la forme négative, dans l'œuvre *Hommage à Rosa Luxemburg* reste le signe d'un manque. Riopelle implore bien sûr la disparition de Joan Mitchell, mais aussi celle de la nature avec laquelle il a des contacts de plus en plus rares, ne pouvant plus chasser ni même se déplacer à son aise à cause de son état de santé. La présence de la nature en négatif incarne donc un contact désormais restreint avec elle, et on assiste à l'imploration d'une morte, à travers une identification avec la nature. Ce rapport triste, avec l'objet de ses passions qu'il quitte progressivement, justifie ainsi la technique qui devient une métaphore de la mort à travers le phénomène de la perception.

D'autre part, les techniques utilisées - pochoir, bombe aérosol, couleurs commerciales, dorure, ou supports inusités comme des portes, - en étant reliées à un langage alternatif ou marginal, échappent aux codes dominants en instaurant une nouvelle épistémologie esthétique. D'ailleurs, Pierre Schneider, en parlant de l'œuvre de Riopelle, dira: «Créer, c'est dévier³⁶». Il s'agit donc d'une tactique de subversion par l'imitation, car plutôt que de tourner le dos aux médias, Riopelle en absorbe les codes, se les approprie, et les impose au milieu muséal. À ce sujet, François-Marc Gagnon fera un parallèle entre l'artiste et les graffitistes des métros de New York qui prennent d'assaut le territoire culturel, tout en établissant une rupture stylistique avec les milieux officiels³⁷. Ainsi, plutôt que de véhiculer un

signe précis, le graffiti expose la trace d'une transgression spatiale et d'une remise en question des codes en vigueur³⁸.

En outre, étant donné que le *low art* et les arts non-occidentaux ont servi dans plusieurs cas à affirmer l'art des Avant-gardistes tels que Gauguin, Picasso et autres Primitivistes, établissant de nouveaux paramètres, Riopelle récupérera ces formes d'expression, assurant ainsi une continuité dans sa recherche de normes alternatives. Toutefois, contrairement aux arts dits primitifs ou aux arts populaires qui ont été et restent encore aujourd'hui associés à une expression de pureté primordiale, le graffiti sera relié à la subversion, à l'obscène, à une attitude marginale, étant perçu plutôt comme une forme de réaction irrévérencieuse que comme une expression créatrice³⁹. C'est sans doute pour cette raison qu'il restera la seule forme de *low art* généralement boudée par les milieux officiels. Aussi, Riopelle récupérera cette forme d'expression et l'imposera aux musées, transgressant ainsi les limites des paramètres artistiques, et défiant les définitions institutionnalisées de l'art.

Mythe, héroïsme et primitivité

Suivant cette attitude d'éternel défi, la présence de l'automobile dans l'imaginaire de l'artiste est autant une façon de vivre qu'une manière de peindre. Elle caractérise de façon générale l'excès, de vitesse et de vitalité, une volonté d'exister en démesure, suivant les préceptes dionysiens et hédonistes. On sait que Riopelle conduisait ses modèles de collection à des vitesses inouïes, comme s'il tentait presque de «décoller» de la dimension linéaire habituelle, ou atteindre une temporalité abstraite du fil habituel, tel un débordement dans une quête de puissance. D'ailleurs, il avouera qu'il sentait le besoin de «garder quelque part une réserve de naïveté, voire de barbarie, de violence indispensable à la création⁴⁰». Il entretenait donc volontairement l'image type de primitivité de certains modernistes que Georges Bataille, auteur dans la lignée de Sade et bien connu de Riopelle, associera à une «animalité durable en nous», reprenant ainsi l'expression en vogue à cette époque plus que jamais entichée d'exotisme et encline à une vision colonialiste. On retrouve finalement une analogie entre la chasse et la course automobile puisque Riopelle considère cette dernière comme une sorte d'animal fabriqué de toutes pièces dont il tente de comprendre le mécanisme.

Le rapport au jeu semble également être une métaphore de la lutte qu'il constitue. À maintes reprises, lorsque Riopelle nomme des artistes qu'il a connus, raconte des anecdotes sur des peintres - de Staël, Dali, Miro - ou sur des écrivains - Breton, Artaud - il fait allusion non à leur art, mais plutôt au jeu. Notamment lorsqu'il parle de la période parisienne, alors qu'il était lié à l'abstraction lyrique dont les membres se réunissaient au tabac de la rue Dragon, il affirme:

On a toujours cherché à avoir des amitiés au point de vue esthétique [...] on avait un endroit; il y avait un billard, on jouait au billard. [...] Il y avait quelques bons joueurs de billard; il y avait Steinberg, qui est un grand joueur

de billard; il y avait Beckett qui est un joueur de billard extraordinaire; Waldberg. Puis nous on essayait de les imiter derrière. On allait là pour jouer au billard⁴¹.

Riopelle assimile ainsi ces personnages au jeu de manière à créer une analogie avec l'art, et à entretenir un fonctionnement clanique fondé sur un groupe effectuant un rite précis. Il répète sans cesse «on jouait au billard», comme s'il s'agissait d'un rituel signifiant. Mais à travers le jeu, il cherche d'abord le contact, le fait de se mesurer à l'Autre⁴². De même, en bon moderniste, l'artiste fait souvent allusion à des personnages mythiques comme Louis Cyr, Alexis Le Trotteur ou Jack Rabbit, qu'il qualifiait de «phénomènes au-dessus de l'humain⁴³». C'est dans cet esprit qu'il citera certains héros sportifs légendaires comme Maurice Richard. Aussi, lorsqu'il raconte un événement, il néglige volontairement le factuel, la précision en général, contournant la vérité et préférant les incertitudes, le mystère et l'image du héros tout-puissant. Il met notamment l'accent sur la popularité de ceux qu'il a côtoyés, comme s'il choisissait avant tout de nourrir un mythe, ou de valoriser l'action elle-même plutôt que son résultat. D'ailleurs, il avouera admirer notamment Picasso, mais uniquement pour le personnage, et non pour son art⁴⁴. S'il évoque un artiste, il néglige le plus souvent de parler de son œuvre, comme le révèle l'entrevue avec Marcel Bélanger:

J-P R.: J'ai connu Pellan en Europe [...] parce que Pellan était très connu à Paris avant la guerre du côté de Montparnasse, très connu!

M.B.: Est-ce que la fameuse exposition de Pellan autour des années quarante vous a apporté quelque chose? Est-ce que vous avez eu l'occasion de la voir?

J-P R.: Je ne l'ai jamais vue.

Aussi, il poursuit de manière symptomatique les a priori des peintres américains de l'après-guerre, c'est-à-dire rendre à l'artiste, le nouveau héros moderne, la fonction de surpasser l'espace humain.

Pièges et impostures

Comme on le sait, depuis quelques années, Riopelle ne répond jamais directement aux questions qu'on lui pose, enchaîne immédiatement sur un autre sujet, se joue de lui et des autres, dans une attitude de fuite permanente, comme s'il craignait que le questionneur lui tende un piège. C'est pourquoi il le piègera, de manière à ne jamais le laisser prendre le contrôle de l'entretien, tout en lui livrant tout de même, comme appât, des bribes d'anecdotes à décoder. Il adoptera par conséquent une position à la fois instable et sûre, celle du chasseur devant s'adapter sans cesse aux nouvelles positions que lui impose une éternelle proie: «Je me souviens de cette séance de pose (photo de Yousuf Karsch). Le photographe voulait absolument moduler l'atmosphère en utilisant la fumée de ma cigarette. On a recommencé à plusieurs reprises [...] Je crois qu'il a fini par me piéger. Je ne suis pas sûr que ce soit moi sur la photo⁴⁵».

Le récit fait allusion au procédé de la chasse qui consiste en une identification du sujet avec l'objet, mais également au dispositif photographique qui, selon certaines croyances, sert à piéger l'âme. Ici, Riopelle est conscient que le photographe a maîtrisé sa proie, si bien qu'il résiste à l'idée qu'on le piège, et nie qu'il s'agit bien de lui sur la photo, de manière à échapper au contrôle de l'Autre. L'entrevue télédiffusée qu'il donnera à Fernand Seguin en 1968 sera colorée de la même tactique⁴⁶. Il changera constamment de sujet, s'en allant dans toutes les directions, donnant une image de lui-même controversée, ambiguë. En fait, il semble présent pour susciter des questions plutôt que pour y répondre. De la même manière, il fonctionne avec son entourage, par décisions improvisées, prises à la dernière minute ou reportées, et écourte ou allonge ses séjours dans un lieu⁴⁷. Il s'agit donc de la tactique du chasseur qui tente de surprendre l'animal, en camouflant ses propres traces, son odeur, n'offrant finalement que de fausses pistes.

Le fait que Riopelle adopte des thèmes relatifs à la chasse, au totémisme, n'est donc pas une simple illustration naturaliste ou anecdotique. Il devient le signe de la stratégie utilisée pour se définir, ou tout au moins, pour échapper à toute définition statique. Riopelle affirmait, par exemple, dans les années cinquante, être un peintre figuratif, malgré le courant abstrait de l'époque, puis, plus tard, se plaira à s'échapper des frontières artistiques, déroutant tout le monde en revenant à la figuration et en utilisant des techniques inusitées. Aussi, il est paradoxal de constater que, dans la période moderniste, l'artiste désirait entretenir une image d'authenticité reliée au «sauvage», au rebelle, alors qu'au tournant de la postmodernité, il développe l'attitude inverse qui est celle de l'imposture, de l'image multiple et instable. Ces images seront pourtant toutes deux reliées à une attitude de primitivité, la première s'avérant celle de la recherche d'un renouveau à travers une expressivité brute, tandis que la seconde sera liée à une certaine marginalité sociale doublée d'une identité ambivalente.

Curieusement, cette dernière image peut être associée à un archétype que l'on retrouve dans toutes les parties du monde depuis le paléolithique, et dans tous les types de sociétés, soit la figure du *Trickster*⁴⁸. Comme son nom l'indique, il représente le joueur de tours, mais également l'insolence, la ruse malicieuse. Il correspond également à l'affirmation de la réalité du métissage, d'une existence dualiste, hybride, et sera par conséquent rattaché à la subversion qui caractérise la postmodernité. Toutefois, son symbolisme et sa forme ne sont pas statiques, et il existe à vrai dire une infinité de caractères recouvrant le même archétype⁴⁹. Néanmoins, le *Trickster*, archétype communautaire de la comédie narrative, se trouve où l'anomalie et l'ordre, le sacré et le profane, l'absurde et le signifiant se voient réunis pour créer une image de l'ironie et du pouvoir de l'imagination. Dans ce langage de l'ironie, où les faits sont perçus à travers la présence créatrice du contraire, s'instaure un nouvel ordre aux limites de deux états polarisés, une coexistence inattendue des opposés qui s'avère inhérente à la réalité humaine⁵⁰. De

plus, par leurs qualités dialectiques, l'ironie et l'humour permettent d'effectuer une transformation du réel et d'en amplifier ainsi la forme⁵¹. Ainsi, derrière l'apparence de folie et d'absurdité s'affirme surtout une capacité de transcendance. Comme lui, Riopelle déjoue, exagère les faits, provoque, rendant un mélange de vérité et d'inventions, s'avère mythomane et affiche un certain cynisme. Empruntant les attributs du masque, il provoque ainsi l'échec dans une tentative de se révéler sous tous ses traits.

En somme, le *Trickster* rejette la vision unifocale des choses, pour son incapacité de changement, préférant une vision complexe, synchronique, étant ainsi apte à créer l'image adéquate d'un monde en constante transformation. Comme le fou du carnaval médiéval, sorte de repoussoir social qui dirigeait le renversement de l'ordre hiérarchique, ou comme le bouffon ou le clown qui sont devenus ses formes ultérieures, le *Trickster* est le poète inspiré qui échappe aux normes communes⁵². Dans sa recherche des mystères du monde, il échoue parfois, transformant automatiquement l'échec en une boutade, puisqu'en riant de lui-même, il atteint une certaine liberté⁵³. Il est un terroriste culturel, un manipulateur rusé, un «sauvage savant». Comme le prisonnier qui tente de déjouer l'ordre établi, il s'invente un langage alternatif, échappant à l'épistémologie du groupe dominant. Riopelle fera notamment allusion à cette attitude stratégique dans le titre de la fresque de 1993, à travers le personnage de Rosa Luxemburg, cette révolutionnaire socialiste allemande d'origine juive qui réussissait en prison à piéger ceux qui l'avaient piégée, en créant un langage mystérieux dans ses lettres codées. Cette dualité identitaire renvoie également au double surnom - Rosa Bonheur/Rosa Malheur - que Riopelle avait donné à Joan Mitchell en référence à Rosa Bonheur, peintre animalier morte en 1899 et féministe avant l'heure⁵⁴. De même, Hélène de Billy notera que les héros de Riopelle revêtent souvent une identité dualiste. À titre d'exemple, Archibald Stanfeld Belaney alias Grey Owl, que Riopelle avait eu l'occasion de visiter avec son père alors qu'il était adolescent, était un philosophe naturaliste qui refusait de se conformer à la réalité du XX^e siècle. Ce mythe vivant passait pour s'être recréé une vie de toutes pièces, se disant Indien et apprivoisant les castors, alors qu'il était en réalité un pur Anglais. Celui que Riopelle qualifiera avec admiration d'«animal sauvage» fera du même coup référence, par son nom, à l'animal totémique du peintre⁵⁵.

Aussi, on a longtemps négligé de considérer la validité du phénomène du *Trickster*, en niant l'existence d'un langage comprenant son propre fonctionnement, ou en créant la confusion dans son interprétation. Par conséquent, ses traits dualistes auraient motivé certains ethnologues à le considérer comme une figure mythique mineure qui s'avérerait selon eux inapte à diffuser adéquatement la tradition orale d'une communauté⁵⁶. Laura Makarius, en revanche, tentera d'éviter ce piège en se penchant sur la fonction sociale du *Trickster* qui s'avère symptomatique de sa nature dualiste et de son apparente ambivalence. Elle découvrira ainsi

que la fonction première du personnage est de transgresser les tabous au nom d'une collectivité⁵⁷. Étant donné que les tabous sont des gages de stabilité sociale, protégeant les membres d'un groupe contre certains dangers, ils seront par conséquent l'objet de respect absolu. Toutefois, il advient, à certains moments où un groupe désire assurer sa protection contre un élément extérieur néfaste, que la violation de l'ordre social peut s'avérer bénéfique. Dans ce cas, la contrainte de prohibition se verra remise en question, et le *Trickster* violera un élément tabou, dans le but de rendre opérant son pouvoir contre un danger quelconque (maladie, animaux, guerre). Par extension, l'élément maléfique devient donc un pouvoir bénéfique lorsqu'il se voit tourné contre la menace ou l'ennemi. Aussi, c'est par cette transgression que le *Trickster* acquiert un pouvoir sacré conféré par le tabou, révélant ainsi les limites de l'interdit où réside le potentiel de renouvellement. C'est pourquoi celui dont la fonction est de violer les éléments sacrés sera considéré d'une part comme un sage, et d'autre part comme un être impulsif, inconscient, un bouc-émissaire endossant volontairement la part abjecte du monde, et évoquant sous un mode satyrique ou ironique ce qui, dans une communauté, ne peut être révélé⁵⁸. Par conséquent, il se verra condamné au blâme des hommes, et endossera une forme dualiste.

De plus, contrairement au chaman — autre figure éminente chez les cultures traditionnelles —, qui utilise la force d'un esprit pour atteindre un pouvoir au service de la collectivité, le *Trickster*, bien qu'il incarne lui aussi de manière synecdotique la communauté, emploie le pouvoir conféré par la violation d'un tabou pour atteindre son propre but, œuvrer pour son intérêt, dans un monde qu'il veut en perpétuel changement⁵⁹. Aussi, si Riopelle a pu bénéficier d'un succès important grâce à la réception positive des galiéristes, des collectionneurs et des critiques, il semble pourtant se moquer du milieu. Si ceux-ci lui ont attribué son statut, l'artiste tire sa force, son pouvoir, sa richesse, dans son intérêt propre, et non dans celui de l'art et du public en tant que tel. D'ailleurs, il avouera qu'il percevait l'entreprise de renouvellement du *Refus Global* et des Automatistes comme de visée uniquement individuelle et non collective, chacun y participant en réalité pour son propre compte⁶⁰.

Par conséquent, cette réalité multiforme du *Trickster* aurait relégué celui-ci à une catégorie que l'ordre et l'unité de la logique rationnelle aurait rejetée depuis la Renaissance. De cette idéologie qui reniait du même coup les réalités de la comédie, ont également été écartés la différence, l'instabilité, le diffus, l'incongru, l'informe, l'abject, en somme, l'Autre⁶¹. Aussi, comme le souligne Laura Makarius, le fait que le *Trickster* enfreigne les lois, créant l'image d'un être essentiellement subversif et se retrouvant en opposition au reste du groupe, a fait naître une foule d'attributions à connotation de démesure, de maladresse et d'intentions maléfiques, alors qu'en réalité, le geste en lui-même nécessite une intelligence et une connaissance assurée. De plus, l'auteur ajoute que le *Trickster* n'est pas, comme on

le croit, un être ayant progressivement subi une dégénérescence, puisqu'il apparaît uniquement dans les sociétés où le tabou, bien qu'il soit encore en vigueur, n'est plus un gage de survivance de l'ordre social⁶². Ainsi, l'image de l'imposteur telle qu'elle apparaît chez les artistes des années soixante et soixante-dix, répond sans doute à un contexte de contre-culture où la communauté ne cherche plus à réaliser une cohésion au sein de ses membres, et tente au contraire d'abolir certaines limites au niveau des valeurs et des paramètres en vigueur⁶³. Ainsi, Riopelle transgressera l'image de l'artiste de la tradition moderne possédant les traits de l'authenticité et de la dominance de la dimension affective, pour incarner par la suite l'imposteur, l'être ambigu, incernable, exhibant notamment l'image hybride de l'ermite-pitre, de manière à installer la confusion et à faire fuir les indésirables. Sans doute aurait-il endossé ce besoin de transgression de l'ordre artistique, affrontant les contradictions nécessaires à sa réalisation, et réussissant à traverser les frontières de l'art et de l'image de l'artiste, un peu comme l'avaient réalisé Duchamp et Warhol.

En ce qui touche l'analyse de Riopelle à partir de ce phénomène particulier, l'approche proposée, à l'égard de ce qui précède, était notamment une lecture «entre les lignes» du discours et de l'imagination créatrice, afin de décoder les structures langagières. Il s'agissait ainsi de cerner de quelles manières se révèle le récit mythique de dissolution de l'ordre établi, et comment s'articulent les différents enjeux stratégiques. Ainsi, les réactions généralement négatives de la critique face aux œuvres des dernières périodes de production où on ne retiendra que les éléments qualifiés de provoquants, s'avèrent notamment une stratégie détournée de destruction des paramètres en place. Comme le souligne Jean Dumont du quotidien *Le Devoir*, ayant détecté la nature symptomatique de l'attitude du peintre, lors d'une exposition à Montmagny où Riopelle exposait en compagnie du sculpteur sur bois Jean-Julien Bourgault: «Belle leçon donnée à un milieu de l'art toujours friand de catégories, de hiérarchie et d'exclusions. Et j'ai tout à coup eu envie de séparer nettement l'art et la morale [...]»⁶⁴. L'artiste nous pousse donc à le considérer pour ce qu'il est, et à convenir qu'au fond, l'ambivalence identitaire peut d'avérer une sorte de personnalité en elle-même⁶⁵. L'artiste réussira donc, par la duperie, à récupérer son bien qui est le droit de se définir lui-même, le droit à la différence, à son identité propre, s'esquivant ainsi de ceux qui tentent d'apposer à tous prix une étiquette et d'établir des classements stricts. À l'instar du *Trickster*, Riopelle nie ainsi l'existence des frontières ou se plaît à les transcender. Comme le souligne Gilles Toupin: «Ses maîtres sont de ceux qui ne tolèrent aucune loi et qui de surcroît n'en imposeront jamais [...] ce peintre inégal dont l'œuvre est faite de soubresauts déconcertants n'a-t-il peint en dehors de tout système, de toute ligne de conduite prédéterminée»⁶⁶?

L'artiste se méfiera également de toutes idéologies politiques, et refusera de s'associer aux idées nationalistes, en affirmant de ne croire en fin de compte qu'au

«déracinement», poursuivant donc à sa manière et de façon presque absolue, la *tabula rasa* amorcée par le *Refus Global* et autres mouvements d'avant-garde. Même si le public français de ses premières périodes tentait de lui attribuer une image de chasseur et de primitif-tragique⁶⁷, Riopelle rétorquera en adoptant notamment une attitude de blagueur qui préfère sans cesse jouer et déjouer. En fait, il semble vouloir mettre en relief un aspect beaucoup plus significatif du primitiviste qui est celui du conteur relatant, sous les modes du désordre conceptuel, du dérisoire ou du fantaisiste, des mythes contenant des éléments relatifs à un certain développement du processus personnel. Il se créera ainsi un personnage mythique, réussissant à s'esquiver de ceux qui tentent de le cerner, lui soutenir quelques précisions sur sa vie et son travail. Il lui arrive même de mettre des bâtons dans les roues à des projets qu'il avait lui-même pris l'initiative de réaliser, craignant de se faire duper sur son propre territoire⁶⁸. Aussi, cette fuite se manifeste de manières diverses et récurrentes. Même son comportement à la chasse suscitera quelques ambiguïtés. À titre d'exemple, il lui arrive de partir sans cartouches ou sans fusil, de recueillir ou tenter de guérir un animal blessé. L'exemple de son enfance où il pêchait sans hameçon reste également significatif. Refusant le fait qu'on puisse un jour prévoir ses gestes, il désamorce toute tentative de généralisation, affirmant la complexité réelle des choses. Il dira: «Pour savoir où se trouve la frontière entre le chasseur et le tueur, il faut examiner chaque cas, dans chaque chasse en particulier, et ce n'est pas facile⁶⁹». C'est sans doute cette particularité que l'on retrouve chez les animaux sauvages qui attire tant le peintre, soit leurs comportements à la fois réglés et imprévisibles. Riopelle semble vouloir les imiter, capter leur rythme qui échappe à toute rationalité. En fait, cette quête de l'Autre en dehors des frontières se manifeste chez lui par une confrontation qui prend maintes formes. Il prend plaisir à se mesurer à des puissances, à des univers qui le dépassent — animaux sauvages, vitesse mécanique, jeux d'adresse, etc. —, à l'instar de l'idée que l'on se fait de l'homme «premier» qui se mesurait à l'animalité et aux manifestations naturelles, avec un mélange de plaisir et de crainte.

Par ailleurs, un élément relié à la crainte et qui permet du même coup d'identifier le *Trickster* est l'attitude de compétition, particulière au type de la catégorie des chasseurs. Celui-ci s'engage généralement dans une compétition violente avec les dieux, qui, selon lui, sont là non pour être adorés et servis mais pour être défiés et conquis, et perçoit l'animal comme une puissance à laquelle l'homme doit se mesurer⁷⁰. Certaines versions plus récentes du mythe, et donc profanées, relatent un *Trickster* qui, admirant la technique de chasse d'un homme ou d'un animal, tente de l'imiter et de la dépasser en habileté, mais en tire finalement un résultat désastreux⁷¹. La quête de l'Autre est donc par moment sous-tendue par le motif de l'échec, de la maladresse, ou du joueur déjoué, tout comme Riopelle chasse une oie apparaissant tel un fantôme ou une sorte d'entité qui lui échappe. D'ailleurs, l'artiste passe pour arborer un comportement assez compétitif avec ses

compatriotes. Marcelle Ferron dira de lui qu'«en ce qui concerne le métier, il peut être compétitif, voire féroce, exactement comme un pilote de voiture de course sur un circuit⁷²». Riopelle recherchait également la présence de personnalités fortes, des mentors, des maîtres à penser, non pas pour se soumettre à eux, mais pour mieux les défier, prouver qu'il pouvait éventuellement les surpasser⁷³. D'autre part, on sait qu'il mettra un terme au lien avec son propre père, avec Borduas⁷⁴, Breton, puis avec Duthuit, parce qu'ils les jugeait trop paternalistes, ou refusait que sa liberté soit menacée. À l'instar de la figure du *Trickster* croyant que l'ultime expérience est l'auto-transcendance de l'esprit de l'homme, son accomplissement, Riopelle recherche le défi de se mesurer à l'Autre. Cette situation rejoint celle de l'expérience cruciale des rites initiatiques autochtones où le jeune se voit forcé de vivre loin du milieu familial, de manière à se confronter à un pouvoir extérieur chez qui il ira chercher par la suite protection et force⁷⁵. Vivant une déconstruction personnelle momentanée, le sujet retrouve toutefois par la suite une forme nouvelle.

Ajoutons finalement le jeu de rapprochements fortuits entre certains traits du *Trickster* puisés dans des exemples amérindiens et océaniens, et des éléments biographiques de l'artiste. D'abord, Riopelle citera à maintes reprises l'anecdote de son enfance où il se fera enfermer dans la cave pour avoir tenu sa cuillère de la main gauche⁷⁶, tout en avouant par la suite être «gaucher des deux mains⁷⁷». Le récit rappelle celui du *Trickster* dont les mains se battaient entre elles⁷⁸. Vivant un combat perpétuel en son corps, ses mains finiront pas s'intégrer à ce dernier et à être utilisées alternativement⁷⁹. De plus, *Maui*, figure du *Trickster* de la région du Pacifique Sud, signifierait gaucher ou gauche⁸⁰. Néanmoins, le *Trickster* se verra limité dans son pouvoir en ce qui a trait à la réalité de la mort. Bien qu'il puisse dispenser de biens divers, il ne peut accorder l'immortalité ni l'atteindre lui-même⁸¹. Il existe également un récit où le *Trickster* vole avec des oiseaux, ou sur le dos d'un oiseau, et où cela se termine inévitablement par sa propre chute et par la désintégration de son corps⁸², ce qui rappelle évidemment la série des oies et l'œuvre *Hommage à Rosa Luxemburg*, avec ses séquences d'oiseaux volant librement pour soudain s'ébattre et chuter. Parallèlement, le canot à glace, exposé à l'entrée de la galerie, lors de l'exposition de 1993, peut être associé aux embarcations de guerre des Amérindiens de la côte-ouest canadienne où étaient peints sur la coque des présences totémiques éloignant les esprits maléfiques. Mais contrairement au pouvoir de protection que représentaient les animaux totémiques, les motifs en négatif semblent ici illustrer une perte de pouvoir, de contrôle, dans sa lutte avec l'Autre, et incarneraient donc le passage vers une autre lutte, celle avec la mort. Rappelant notamment la barque de Charon faisant traverser les âmes sur le Styx, le canot revêt donc une signification de passage vers la mort. À ce sujet, Gilbert Érouart tentera une interprétation: «La mort... Dans tes tableaux les plus récents, à nouveau sur le thème des oies, on a le sentiment que celles-ci tombent du ciel,

qu'elles le font un peu comme un homme tomberait volontairement d'un pont. Que signifie cette chute lourde, brutale en direction du sol? Une symbolique macabre?».

L'artiste affirme alors: «Il doit effectivement y avoir une signification de cet ordre-là. Si une oie tombe, c'est probablement parce qu'on lui a tiré dessus. Lorsque l'on ne sait plus voler, c'est irrémédiablement la chute. Et puis il y a cette idée d'un constat de l'imbécillité humaine. En vieillissant, on devient de plus en plus imbécile⁸³».

L'imbécillité dont parle Riopelle serait cette dimension vidée de son sens dans laquelle il se sent tomber. Étant aujourd'hui trop vulnérable pour poursuivre ses activités, il se sent déconnecté du geste fondamental et de la nature avec laquelle il a appris à dialoguer. En perdant progressivement ses contacts vitaux, la mort envahit l'espace de ses tableaux, tandis que la chute des oies s'avère le signe vivant de sa propre chute. Ainsi, seul le rituel de la peinture reste pour lui une manière de forcer le destin à répondre à sa volonté.

Au terme de ces réflexions, nous pouvons considérer qu'en empruntant à sa manière la fonction du *Trickster*, Riopelle tend à transcender certains a priori artistiques. Certes, il ne revêt pas la fonction sociale que l'on attribue au *Trickster*, mais il en incarne en revanche l'attitude, le comportement, le langage. Ceux-ci prennent la forme de récits, d'interventions, et suscitent des questionnements et des images troubles qui mettent en place des contradictions factuelles symptomatiques de la mise en forme d'une mythologie personnelle signifiante. De plus, en arborant cette assurance et cette liberté, Riopelle aurait transgressé l'image hégémonique québécoise, combattant l'attitude de dévalorisation que plusieurs attribuaient aux Canadiens-Français depuis des générations, et qui se manifestait par un certain complexe d'infériorité face aux Américains et aux Français. C'est sans doute pour cette raison que Joan Mitchell, arborant une fierté toute Américaine⁸⁴, sera séduite par lui, et qu'il se nouera d'amitié avec des artistes comme Sam Francis et Norman Bluhm, et d'autres *Yankees* alors installés à Paris. La réussite du peintre tiendrait donc en grande partie à cette attitude. Par conséquent, son défi face à l'Autre pourrait se traduire comme une volonté de combattre cette image type de Canadien-Français dit *loser*. On comprend mieux de cette manière ses multiples oppositions aux figures paternelles — son père, Borduas, Duthuit, etc. — comme réaction symptomatique contre une identité négative qui le hantera. À ce modèle identitaire, Riopelle imposera plutôt celui de l'aventurier-gaillard, qui a su dompter les rigueurs du pays, contrecarrant ainsi l'image de l'artiste québécois de l'époque, soit l'intellectuel en révolte contre le système académique, et en proie à une incompréhension chronique de la part de ses adversaires. Ainsi, plutôt que de présider à une révolution collective, il joue le rôle paradoxal de la figure à la fois héroïque et damnée, collectionnant et conduisant avec frénésie les voitures de luxe, et fréquentant fièrement les personnalités

de l'élite culturelle européenne ou américaine. Face à ce constat, une question émerge: et si la véritable identité résidait justement dans cette ambiguïté, dans le travestissement, au coeur de la transgression même de sa définition⁸⁵? À ce sujet, Michel de Certeau rappelle que nous nous trouvons confrontés à un «non-lieu» où il est impossible de distinguer l'espace de l'Autre et le nôtre, ce qui explique le développement de tactiques, de pratiques quotidiennes de simulations, de résistances, d'astuces, de bricolage de la réalité, de manière à échapper aux codes culturels donnés. L'impossibilité de pouvoir s'y soustraire réellement et définitivement justifie la constance du combat et le caractère répétitif des actions qui s'avère symptomatique d'un besoin partagé par un grand nombre d'artistes québécois⁸⁶. L'art du chasseur ou du *Trickster* retrouverait donc ici sa fonction initiale et avec elle, ses lettres de noblesse. Ainsi, l'identité se définirait à partir d'une image construite à la fois de Soi et de l'Autre, révélant ainsi une certaine spécificité de la réalité québécoise. Dans le cas de Riopelle, le fait que l'Autre semble aussi insaisissable que l'artiste lui-même en fait un cas des plus captivants. Mais ces éléments feront sans doute l'objet d'une prochaine analyse. En guise de chute, et de manière à transgresser à notre tour une règle, celle que l'essai ne doive pas se clore par une citation, rapportons un extrait d'entrevue:

«R.S.-P.: Vous, vous êtes un acharné. Vous êtes pas mal...vous avez du chien, je reviens sur l'expression...non?

J.-P.R.: Et si on parlait un peu de peinture?⁸⁷»

LOUISE VIGNEAULT

Montréal

Notes

- 1 *Commentaires sur des mots courants. Écrits/Paul-Émile Borduas*, éd. critique par André G. BOURASSA, Jean FISETTE et Gilles LAPOINTE, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1987, p.302. L'automatisme mécanique désigne ce qui est «produit par des moyens strictement physiques (...) plissage, grattage, frottements, dépôts, fumage, gravitation, rotation, etc». Cette expression sera attribuée notamment à l'art des Expressionnistes abstraits américains. Les Automatistes ignoreront cependant leur existence jusqu'au début des années cinquante, et Riopelle ne prendra contact avec les œuvres de Pollock qu'en 1951 alors qu'ils exposent tous deux à Paris au même moment. Notons toutefois qu'il aurait peut-être pris connaissance des œuvres de l'Américain à travers un article du magazine *Life* du 8 août 1949 intitulé «Jackson Pollock: Is He the Greatest Living American Painter?», et où l'on pouvait y voir bon nombre d'œuvres et de photos.
- 2 Gilbert ÉROUART, *Entretiens avec Jean-Paul Riopelle*, Montréal, Liber, 1993, p.72.
- 3 *Ibid.*, p.21-22.
- 4 Riopelle avait été initié au scoutisme par Ambroise Lafortune, son voisin et ami d'enfance. C'est ainsi qu'il prendra contact avec la nature, avec la vie de groupe, et avec un certain système d'identification symbolique à un animal. D'ailleurs, son nom scout, «Taureau-la-liberté», traduisait déjà les traits qui le caractériseront. Entrevue de Raymond Saint-Pierre avec Ambroise Lafortune, reportage sur Jean-Paul Riopelle, Radio-Canada, émission *Le Point*, le 26 décembre 1994.
- 5 Suivant cette idée de lien étroit entre l'homme et l'univers animal, Eveline Lot-Falck explique de quelle manière peut se traduire cette filiation: «Le chasseur regarde l'animal au moins comme son égal. Il le voit chasser, comme lui, pour se nourrir, lui suppose une vie semblable, une organisation sociale du même modèle. [...] D'un autre côté, l'animal est supérieur à l'homme par un ou plusieurs caractères: par sa force physique, son agilité, la finesse de son ouïe et de son flair, toutes qualités que le chasseur appréciera». Eveline LOT-FALCK, *Rite de chasse chez les peuples sibériens*, Paris, Gallimard, 1953, p.19. Citation de HILL, *Agricultural and Hunting Methods of the Navaho Indians in Anthropology*, n° 18, Yale Univ. Publications in Anthropology, New-Haven, Londres, 1928, p.99.
- 6 Lise GAUVIN, «Entretien avec Riopelle: les artistes sont-ils révolutionnaires?», *Vie des Arts*, n° 161, hiver 1995, p.14.
- 7 Hélène DE BILLY, *Riopelle*, Montréal, Art Global, 1996, p.21.
- 8 Ces œuvres de Riopelle sont comparables à ce qu'avait réalisé Barnett Newman avec ses *zipts* (que l'on retrouvera aussi sous forme de peintures et de sculptures). Les célèbres bandes verticales s'offraient non pas comme une réduction schématique, mais plutôt comme une présence réelle ou une idée universelle d'une présence, tenant ainsi le rôle d'icône.
- 9 ÉROUART, *Entretiens avec Jean-Paul Riopelle*, p.25. La citation exacte de Breton est: «Ce qui me concilie l'idée de piège, que j'aime modérément, c'est que ce sont aussi des pièges pour les pièges. Une fois ces pièges piégés, un haut degré de liberté est atteint [...] Les Indiens, s'ils pouvaient venir regarder, seraient de nouveaux chez eux» (André BRETON, *Le surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965, p.218). Riopelle incarnera de manière littérale cette identification au piège dans les œuvres sculpturales *Cage* (1961-62), et *Piège* (1961), représentant des êtres hybrides mi-animal mi-cage.
- 10 LOT-FALCK, *Rite de chasse...*, p.55-56.
- 11 Entrevue de Marcel Bélanger, Miméo tiré de l'émission *L'Atelier* diffusée le 21 juillet 1981. Services des transcriptions et dérivés de la radio, Radio-Canada, cahier n° 39. Sources: Bibliothèque du Musée d'art contemporain de Montréal.

- 12 ÉROUART, *Entretiens avec Jean-Paul Riopelle*, p.39. Riopelle ajoutera, à propos de cette relation avec l'original: «Tu ne le vois pas, mais lui t'entend. À mesure que l'on a le sentiment qu'il se rapproche, il faut lui faire croire que l'on est soi-même un original. On se fait animal, un animal avec ses bois sur la tête et qui en se déplaçant casserait ainsi des branches». (*Ibid.*, p.38)
- 13 Pierre SCHNEIDER, *Jean-Paul Riopelle*, Québec, Musée du Québec, 1982, p.15.
- 14 ÉROUART, *Entretiens avec Jean-Paul Riopelle*, p.38.
- 15 Entrevue et texte de Marcel Bélanger.
- 16 Entretien avec Philippe BRIET, *Jean-Paul Riopelle, Oeuvres vives*, Montréal, Michel Tétrault Art International, Bibliothèque Nationale du Québec, 1993, GAUVIN, «Gravures et mouches. Mouchetage», 1984, p.171.
- 17 Témoignage tiré du film documentaire *Riopelle*, Marianne Feaver et Pierre Letarte, Québec, 1982.
- 18 Lise GAUVIN, «Mouchetache», *Riopelle*, Montréal, Michel Tétrault Art International, Bibliothèque Nationale du Québec, 1993, p.173. À cette occasion, elles sont alors fabriquées à partir des cheveux de ces dernières, comme c'est le cas pour *Gladys* (Madame Marier), *Huguette* (sa compagne actuelle) ou *Bonnie* (Baxter).
- 19 DE BILLY, *Riopelle*, p.303-304. Comme le relate l'auteur: «Il s'agit, pour ce dernier (Marier), de tremper sa mouche dans de l'encre, de l'attacher au bout d'une ligne à pêche et, d'une main ferme, d'effectuer plusieurs lancers sur une large feuille d'acétate posée à plat sur le sol».
- 20 Lorsqu'il reçoit des invités à table, chacun tente de créer une nouvelle version du meuble qui s'ajoutera par la suite à la série impressionnante qui s'entasse sur le bahut de la salle de séjour de sa maison des Laurentides.
- 21 Claude LÉVI-STRAUSS, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p.37.
- 22 Norons que Lévi-Strauss, en évoquant cette catégorie - qui s'avère une «invention» de la théorie structuraliste opposant deux modes de procédé créatif - omet le fait que certains artistes occidentaux utilisent ce même fonctionnement. L'emploi de cette pratique reste toutefois un gage de subversion par l'utilisateur, étant donné qu'elle a été rejetée jusqu'à présent par les normes esthétiques. De plus, le bricolage, tel que défini par Michel de Certeau, sous-entend toutes pratiques qui échappent aux normes culturelles (Michel DE CERTEAU, *Arts de faire*, Paris, 10/18, 1980, p.19-20).
- 23 LÉVI-STRAUSS, *La pensée sauvage*, p.30-31. L'œuvre en arrive de cette manière à contourner le discours plastique officiel, en s'inscrivant dans la lignée de pratiques non-occidentales ou primitivistes: on pense notamment à la *Tête de taureau* de Picasso, construite d'une selle surmontée d'un guidon de bicyclette.
- 24 Gilles TOUPIN, «Riopelle et Tûtanguarjûk», *La Presse* (Montréal), 22 juillet 1972. La légende veut que le joueur inuit doive se mesurer à l'esprit du jeu de ficelles, *Tûtanguarjûk*, en tentant de réaliser les figures plus rapidement que celui-ci, sans quoi l'esprit l'enlèvera.
- 25 Réjean TREMBLAY, «Riopelle et le Rocket: deux légendes, une seule oeuvre», *La Presse* (Montréal), 31 mars 1990.
- 26 DE BILLY, *Riopelle*, p.302. Ce contact aurait peut-être eu lieu lors du voyage en motocyclette de plusieurs semaines qu'il fera en Espagne, en 1953 et 54. *Jean-Paul Riopelle, d'hier et d'aujourd'hui*, catalogue d'exposition, Saint-Paul, Fondation Maeght, 1990, p.100.

27 Parmi elles, notons celle soulevée par l'abbé Breuil en 1952 — que relatera François-Marc Gagnon, dans le catalogue de l'exposition de la galerie Michel Tétrault (p.23-25) — qui suggérait que la cause soit pathologique et attribuée à une maladie héréditaire ayant affecté une petite population préhistorique. Les mains en négatif, dont les paumes reposent à plat sur la paroi, seraient alors une imploration pour la guérison, et il s'agirait par conséquent d'une forme d'exorcisme.

28 Georges Henri LUQUET, *L'Art et la religion des hommes fossiles*, Paris, Masson, 1926, p.222-224. D'ailleurs, l'auteur soulève que cette thèse s'avère plausible, puisque les traces présentent non pas une mais deux phalanges manquantes, comme le résultent toutes flexions digitales.

29 André Leroi-Gourhan signale, pour les grottes de Gargas, dix formules différentes de flexion des doigts (hormis le pouce) sur les quinze possibles. Voir: «Les mains de Gargas. Essai pour une étude d'ensemble», *Bulletin de la société préhistorique française*, n° LXIV, 1967, p.110-118.

30 *Ibid.*, p.110-111. «Il s'agit probablement, pour un groupe circonscrit, de la transposition directe des symboles gestuels du chasseur à l'art pariétal [...] Qu'ils aient connu, comme beaucoup de peuples chasseurs, des jeux de doigts pour se signaler silencieusement la présence de tel ou tel gibier, ne sort pas des limites du vraisemblable» (p.121-122).

31 DE BILLY, *Riopelle*, p.302.

32 GAUVIN, «Entretien avec Riopelle», p.15.

33 Nous pouvons ici établir un parallèle avec les «anthropométries» d'Yves Klein.

34 Georges BATAILLE, *La peinture rupestre. Lascaux ou la naissance de l'art*, Genève, Skira Flammarion, 1980, p.29.

35 Notes intéressantes, certains chasseurs fonctionnent par privation pour mériter l'animal, tandis que d'autres transportent dans leurs bagages des dessins d'enfants, dessins-fétiches représentant l'animal convoité. Cependant, selon la plupart d'entre eux, la seule manière d'augmenter leurs chances est de connaître l'animal, ses habitudes. Mais en général, plus le gibier est rare, plus l'imagination du chasseur sera fortement suscitée et plus il fantasmera, croyant ainsi que l'animal sert son récit imaginaire et obéit à son rituel, lequel s'avère une façon ultime de forcer le hasard à servir sa volonté. Tiré d'entrevues avec des chasseurs de la région de l'Abitibi, messieurs Réjean Chouinard (5 juillet 95), Martin et Yannick Vachon (28-29 janvier 96).

36 Conférence sur Riopelle à la Place des Arts de Montréal, le 6 décembre 1981.

37 François-Marc GAGNON, «Impressions négatives», *Jean-Paul Riopelle, Oeuvres vives*, Montréal, Michel Tétrault Art International, Bibliothèque Nationale du Québec, 1993, p.19.

38 Hal FOSTER, «Graffiti», *Recordings, Art, Spectacle, Cultural Politics*, Seattle, Washington, Bay Press, 1985, p.49.

39 Kirk VARNEDOE et Adam GOPNIK, *High & Low, Modern Art and Popular Culture*, New York, MOMA, 1990, p.74.

40 DE BILLY, *Riopelle*, p.162.

41 Entrevue de Marcel Bélanger.

42 Étant enfant unique, il aura probablement cherché vers l'extérieur à combler ce besoin. Il fera d'ailleurs allusion aux Lafortune, une famille nombreuse qui habitait à l'étage de la maison de ses parents, et chez laquelle il pouvait trouver des adversaires. (Entrevue avec Raymond Saint-Pierre)

43 ÉROUART, *Entretiens avec Jean-Paul Riopelle*, p.29-30.

- 44 DE BILLY, *Riopelle*, p.194.
- 45 ÉROUART, *Entretiens avec Jean-Paul Riopelle*, p.21.
- 46 Transcription de l'entretien de Fernand Seguin avec Jean-Paul Riopelle du 28 octobre 1968, dans le cadre de l'émission *Le sel de la semaine*, à la télévision de Radio-Canada, dans ÉROUART, *Entretiens avec Jean-Paul Riopelle*, p.85-118.
- 47 DE BILLY, *Riopelle*, p.174 et 256.
- 48 Paul RADIN, *The Trickster: a Study in American Indian Mythology*, New York, Greenwood Press, 1956.
- 49 Le Trickster incarne dans plusieurs cas le symbole de la nature animale. Voir Mac Linscott RICKETTS, «The North American Indian Trickster», *History of Religions*, vol. 5, 1965, p.328. Selon Franz BOAS, *Race, Language and Culture*, New York, Macmillan, 1940, p.475, à chaque configuration animale du Trickster correspond une caractéristique et un comportement significatifs.
- 50 Robert PELTON, *The Trickster in West Africa*, Berkeley, University of California Press, 1980, p.258-259.
- 51 William F. LYNCH, *Images of Faith: An Exploration of the Ironic Imagination*, Notre-Dame, Notre-Dame University Press, 1973, p.260.
- 52 Voir Mikhaïl BAKHTINE, *L'oeuvre de François Rabelais*, traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1970. On sait que Riopelle, affirmant détester le théâtre, adorait en revanche le cirque, et surtout les clowns (DE BILLY, *Riopelle*, p.81).
- 53 PELTON, *The Trickster in West Africa*, p.10. À ce sujet, Riopelle citera à maintes reprises, et avec une admiration sans borne, l'étonnant sens de l'humour d'Ozias Leduc, caractéristique qu'il considérera même comme prédominante chez lui. GAUVIN, «Entretien avec Riopelle», p.15.
- 54 DE BILLY, *Riopelle*, p.208 et 217.
- 55 Lisa ROCHON, «The Lion in Autumn. The Magical Past and Clouded Present of Jean-Paul Riopelle», *Canadian Art*, vol. 4, n° 2, été 1987, p.49.
- 56 PELTON, *The Trickster*..., p.19.
- 57 Laura MAKARIUS, «Le mythe du Trickster», *Revue de l'histoire des religions*, n° 175, 1969, p.18.
- 58 Karl KERÉNYI, «The Trickster in Relation to Greek Mythology», dans RADIN, *The Trickster*, p.177.
- 59 RICKETTS, «The North American Indian Trickster», p.335.
- 60 GAUVIN, «Entretien avec Riopelle», p.16. D'ailleurs, après s'être imposé dans le milieu artistique parisien, Riopelle coupera progressivement toute communication avec les membres du groupe et avec Borduas, négligeant également de faire découvrir les œuvres de ses compatriotes à Paris.
- 61 Dans le même ordre d'idées de négation de la complexité se sont démarquées les catégories de l'abject et du fluide associées par certaines théoriciennes féministes dont Julia Kristeva et Luce Irigaray. On peut donc dire que d'une certaine façon, le *Trickster* aurait été défini à partir de certains a priori reliés au genre féminin ou à d'autres groupes minoritaires ou marginalisés.

- 62 MAKARIUS, «Le mythe du Trickster», p.45.
- 63 Concernant les parallèles entre le phénomène du *Trickster* et le concept de postmodernité, Arnold Krupat, citera le poète Chippewa Gérard Vizenor, nouvelliste et critique tentant de promouvoir une approche «anti-sociale-scientifique» de la littérature autochtone. Vizenor représentera le comportement linguistique littéraire amérindien par la figure du *Trickster*, lequel, comme Riopelle, change d'aspect et ne produit aucun modèle identitaire, suivant ainsi l'image de l'imposture. (Voir Arnold KRUPAT, *Ethnocriticism. Ethnography, History, Literature*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1992, p.184-185).
- 64 Jean DUMONT, «Riopelle, la liberté de l'artiste», *Le Devoir* (Montréal), 28 septembre 1991.
- 65 L'amitié qui liait Riopelle à Antonin Artaud, traduit bien son attirance pour ceux qui, comme lui, tentent d'échapper aux définitions. GAUVIN, «Entretien avec Riopelle», p.17.
- 66 TOUPIN, «Riopelle et Tûranguarjûk».
- 67 Claude JASMIN, «Un fauve à l'étroit dans la cage de Paris», *La Presse* (Montréal), 12 janvier 1963.
- 68 DE BILLY, *Riopelle*, p.266. Allusion aux œuvres soumises aux lois françaises, que l'on devait faire venir pour la Fondation Riopelle.
- 69 *Ibid.*, p.213.
- 70 RICKETTS, «The North American Indian Trickster», p.337 et 339.
- 71 *Ibid.*, p.337. La version modernisée et profanée la plus signifiante de ce *Trickster* dupé, malchanceux, dont les ruses se retournent inévitablement et invariablement contre lui, est sans conteste celle illustrée par la série de dessins animés *Road Runner* et *Willy Coyote*, de Warner Bros. Cet exemple illustre de quelle manière cette figure culturelle centrale s'est vue démystifiée, vulgarisée, et reléguée au rôle de malfaiteur, en étant progressivement remplacée par une figure de type idéal incarnée par le superhéros dépourvu de faute.
- 72 DE BILLY, *Riopelle*, p.121.
- 73 Il jouera de cette attitude notamment avec Joan Mitchell. Affichant une discipline de fer, cette dernière pratiquait étant jeune plusieurs sports, et empruntera une attitude téméraire, contrainte de se tailler une place aux côtés de ses compatriotes expressionnistes abstraits, lesquels entretenaient des valeurs plutôt viriles (*Ibid.*, p.118).
- 74 Borduas écrira, dans une lettre datée du 9 avril 1950, à Saint-Hilaire: «Un jour dans un moment important Riopelle m'accuse, à Claude, avec une intention injurieuse, d'être un peu paternaliste». *Commentaires sur des mots courants*, p.507.
- 75 Ellen B. BASSO, *In Favor of Deceit: a Study of Tricksters in an Amazonian Society*, Tucson, University of Arizona Press, 1987, p.8.
- 76 Monique BRUNET-WEINMANN, «Riopelle l'élan d'Amérique», *Colloquio Artes*, n° 56, mars 1983, p.12.
- 77 Jean-Paul Riopelle, *d'hier et d'aujourd'hui*, p.97.
- 78 JUNG, «On the Psychology of the Trickster Figure», dans RADIN, *The Trickster*, p.203.
- 79 RADIN, *The Trickster*, p.133.

80 MAKARIUS, «Le mythe du Trickster», p.34. Donnée recueillie par Katharine LUOMALA, *Maui of Thousand Tricks*, Bernice Bishop, Museum Bulletin, 198, Honolulu, 1949.

81 *Ibid.*, p.29.

82 RICKETTS, «The North American Indian Trickster», p.337.

83 ÉROUART, *Entretiens avec Jean-Paul Riopelle*, p.51-52.

84 D'ailleurs, Mitchell dira de sa première rencontre avec *Riopelle*: «I impressed him because I was a WASP» (DE BILLY, *Riopelle*, p.117).

85 De plus, nous pourrions établir un rapprochement entre le personnage de Riopelle qui illustre une figure hégémonique fondée sur une identité ambiguë, et la mise en récit, par l'auteur dramatique Michel Tremblay, d'une quête identitaire, à travers des personnages dotés d'une personnalité hybride, travestie, telle que l'ont incarnée notamment *Hosanna* ou *la Duchesse de Langeais*. Dans cet ordre d'idées, il serait alors possible d'associer le langage populaire utilisé par Tremblay aux techniques de *low art* de Riopelle.

86 DE CERTEAU, *Arts de faire*, p.9-29.

87 Entrevue de Raymond Saint-Pierre.

RIOPELLE AND HIS PLAYFUL QUEST FOR THE OTHER

For the past twenty years, the discourse on Riopelle has established parameters in Western art. Indeed, he appears to take a special pleasure in overstepping boundaries and using unusual techniques and materials to baffle his audience. The key to understanding his motivation seems to lie in his particular attitude towards nature, which is revealed initially in his use of animistic subject matter, such as owls and geese. In his work nature itself becomes iconic, signifying a real presence or the universal idea of presence, not unlike the way God and the image of God were manifested in the Byzantine era. Thus, the subject of his paintings becomes the painter himself and his identification with the totemic animal, the primordial symbolic element of power. Perceiving nature as the transcription of a transcended reality in constant progression, he feels a paradoxical need to flee and to identify with the Other; to trap him and to maintain control in a territory that is not his own. According to Riopelle: "Nature remains an enigma: we never perceive it in its totality. It is as I am, always in the process of leaving." For many years he has refused to discuss art. In interviews, he prefers to talk about billiard games, flag games, Inuit string games, hunting, fishing, collecting flies, puttering about, the mechanical performance of racing cars. He is well known for never answering questions directly, but immediately links them to another subject altogether, making a game of himself and others in an attitude of permanent escape.

His use of themes related to hunting and totemism is therefore not a simple naturalistic or anecdotal metaphor. These themes become a sign for the very structure of his work and the strategy by which he defines himself, or at least, escapes a fixed definition. On the one hand, he tries to master his quarry, while on the other he wants to be like it, to identify with it. When he says: "You want to hunt elk? You have to be elk. Not everyone is!," he is illustrating a metaphoric process that involves the obsession to communicate with one's quarry and as well as to evoke the competitive spirit, which he considers to be the motivating force of life. André Breton has commented on Riopelle's works: "What reconciles me to the idea of a trap (...) is that they are also traps for the traps. Once these traps are trapped, a high level of freedom is achieved." Furthermore, Riopelle's identification with or imitation of the habits of the elk are akin to the attitude he adopts with journalists. He takes their place and wants to ask the questions himself, as he did in an interview with Gilbert Érouart: "I'll ask the questions and you answer instead of me... No?" This relation between hunter

and quarry, therefore, is played out in the form of a constant struggle with everyone with whom he associates.

As Riopelle searches for an alternate language, he has, over the last few years, "salvaged" forms of expression associated with "low art," such as graffiti, tracing and stencil work. We can identify close connections between these techniques and those used in the prehistoric wall painting of southern France: in creating negative and positive impressions of hands with flexed fingers, certain Paleolithic artists established a structural analogy between the sign language of hunting and the animal figures, forming a syntactical sequence. Riopelle's painting *Hommage à Rosa Luxemburg* (1993) offers the same type of expression, with its horizontal threading of birds as indexical presences (heroic or victimized), along with various objects associated with the daily life of the artist. Thus, by using a negative form that becomes the metaphor for the absent, Riopelle laments the loss of Joan Mitchell, the American artist with whom he lived for more than twenty years. He is also lamenting the disappearance of nature because his poor state of health has afforded him less and less contact.

Just as "low art" and non-western art forms provided *avant-garde* artists with new artistic parameters, the techniques which were marginalized by the official milieu established a new aesthetic epistemology. Riopelle "recuperates" these forms of expression, ensuring continuity in his own search for alternate norms and at the same time, he imposes them on the museum world. Riopelle works in a modernist context while maintaining the image of authenticity and tragic affectivity associated with the *savage*, the rebel, raw expressivity and a return to origins. Paradoxically, with the advent of postmodernity he would adopt an ambivalent and elusive attitude that is associated with social marginality and reinforced by hybrid identity. This attitude is first manifested in his increasing resolve to stop all artistic discourse, which coincided with the decline of the self-referentiality of art. Little by little, Riopelle destroys the conventional image of the artist by adopting on the persona of the impostor.

Curiously, this device can be associated with an archetype present in all societies since the Paleolithic age: the figure of the Trickster. As the name indicates, he is the one who plays tricks, represents insolence, the malicious ruse and the archetype of narrative comedy. It also corresponds to cross-breeding and dualistic hybrid existence that are connected to the kind of subversion characteristic of postmodernity. Thus the Trickster is generally found where anomaly and order, the absurd and the meaningful, are reunited in an image of the irony and power of the imagination. In short, he rejects a single-focus vision preferring one that is sufficiently complex to create an image of a world in constant transformation. Like the Trickster, Riopelle is baffling; he exaggerates the facts, conveys a blend of truth and invention, proves himself a lover of myth and is rather cynical, so that any attempts at personal disclosure are doomed to failure. Like the Fool or the

Rabelaisian character in medieval carnival (a sort of social misfit who reversed the hierarchical order), or his reincarnation, the Clown; the Trickster escapes commonly held norms. He is a cultural terrorist who, like the prisoner, attempts to thwart established order by inventing an alternate language which avoids the epistemology of the dominant group. Riopelle alludes to this strategy in the title of his 1993 mural: *Hommage à Rosa Luxemburg*. Luxemburg was a revolutionary who trapped those who trapped her by creating a coded language in her letters from prison.

However, it is clear that the dualistic essence of the Trickster originates in his principal function as a transgressor of societal taboos. Although the taboo is to be feared, so as to ensure a stable society, it is also considered a protective benefit when a society's survival is threatened by a nefarious external element. In this case, transgressing a taboo will activate its power against danger (illness, hostile animals, war). It is through this transgression that the Trickster gains sacred power, revealing the parameters of the forbidden which contain the potential for change. Thus, he is considered a benefactor, a sage devoted to the cause of man as well as an impulsive being, a scapegoat evoking that which cannot be revealed. Because of this multifaceted identity, the Trickster has been relegated to a category outside of the order and unity of rational logic since the Renaissance.

Riopelle transgresses the image of the modern artist by adopting the persona of a type of hermit-joker. In his later works (which have been negatively received for the most part), the artist amused himself by disorienting his audience through a return to figuration, the use of spray paint, gilt and stencils, and by painting on such unlikely supports as doors. In this way, he created a strategy to destroy existing parameters, forcing us to take him as he is and to agree with the concept that ambivalence might be an identity in itself. Like the Trickster, Riopelle denies the existence of barriers or at least takes pleasure in transcending them. In fact he seems to want to project the image of the storyteller who, uses conceptual disorder or the ridiculous, to relate myths that contain elements associated with the development of the personal process. Through deception, he succeeds in regaining what belongs to him — that is, his right to define himself — and avoids those who either attempt to label him within strict classifications or who want him to divulge details about his life or work. In fact, he manages to disarm any attempt at generalization by affirming the true complexity of things.

Like the Trickster who believes that the gods exist not to be adored and served but to be defied and conquered, Riopelle seeks out the challenge of measuring himself against the Other. By showing a very American confidence and pride, he was able to do battle with the longstanding belittling attitude towards French-Canadians, which resulted in their inferiority complex with respect to the Americans and the French. It is for this reason, no doubt, that Riopelle captivated Joan Mitchell and became friends with such painters as Sam Francis, Norman

Blum and other “Yankees” in Paris during the fifties. To a large extent, Riopelle’s overall success is due to this attitude. His challenging of the Other can thus be understood as the will to fight the typical image of the loser by replacing it with the image of the hale and hearty adventurer. In this context, we better understand his opposition to numerous paternal figures — his father, Borduas, Breton, Duthuit, etc. — as a symptomatic reaction against the negative identity that has long haunted him. Thus, by taking on the persona of the Trickster, Riopelle intends to transcend certain preconceptions in the history of art, official art criticism, and stereotypical French-Canadian identity.

In light of this fact, a question emerges: if true identity resides in ambiguity, in transgression, in this “non-place” where it is impossible to distinguish between the space of the Other and our own, can this explain his tactics, his constant practice of simulation, opposition, trickery, tinkering, as a device to escape given cultural codes? The art of the hunter could thus regain its original function and with it, his claim to nobility. Identity could therefore be defined according to an image constructed from both the Self and the Other, revealing a specific aspect of Québec reality. But this will no doubt be the subject of a later analysis. As a final note, and in order that we may also transgress the rule that says that an essay should not end with a quotation, we close with an extract of an interview:

R.S.-P.: You don’t give up, do you? You’re a bit...you have nerve, I’m harping on the same expression...no?

J.-P. R.: And what if we talked a bit about painting?

Translation: Elise Bernatchez