

ETC



Le peintre et son projet

Pierre Dorion, *Autoportraits 1990-1994*, Centre international d'art contemporain, Montréal. Du 20 octobre au 27 novembre 1994

Yolande Racine

Number 28, November 1994, February 1995

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35684ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Racine, Y. (1994). Review of [Le peintre et son projet / Pierre Dorion, *Autoportraits 1990-1994*, Centre international d'art contemporain, Montréal. Du 20 octobre au 27 novembre 1994]. *ETC*, (28), 22–24.

ACTUALITÉS / EXPOSITIONS

MONTREAL

LE PEINTRE ET SON PROJET

Pierre Dorion, *Autoportraits 1990-1994*, Centre international d'art contemporain, Montréal. Du 20 octobre au 27 novembre 1994

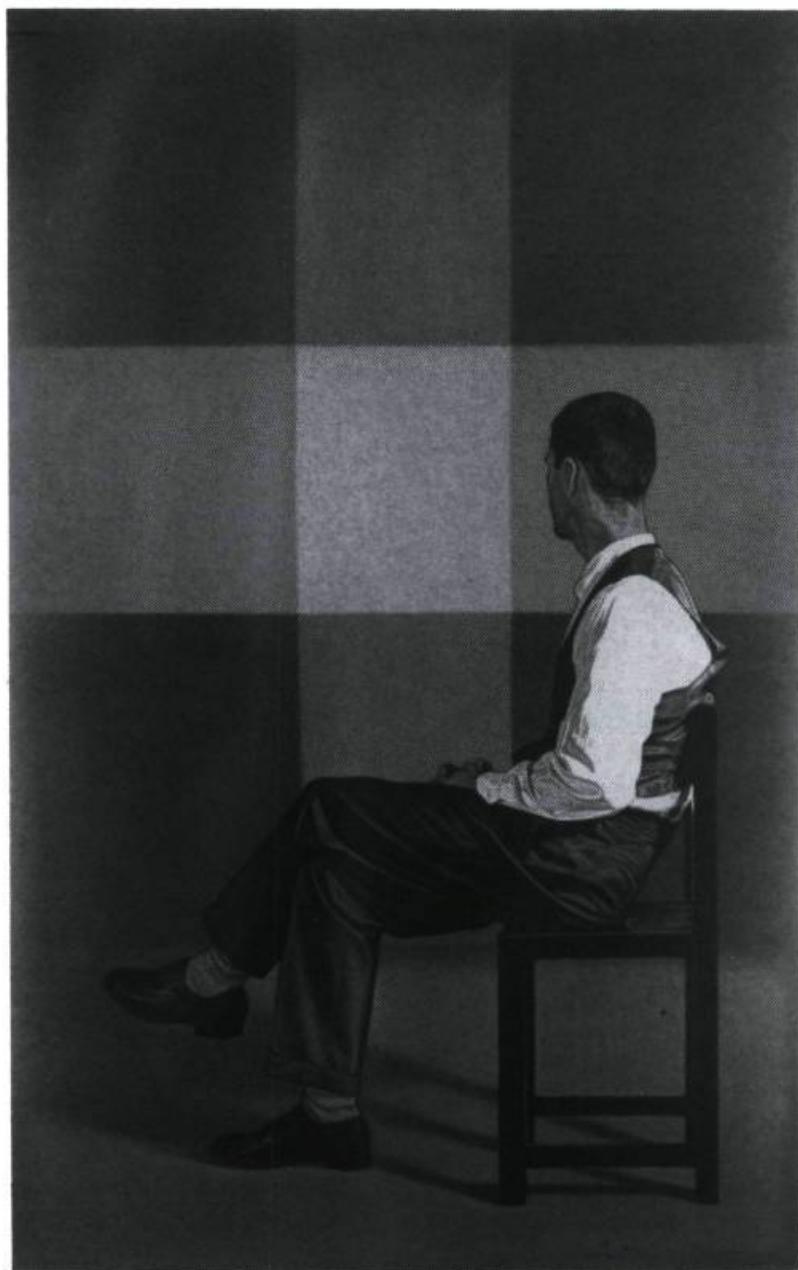


PHOTO : PIERRE CHARPÈRE

Pierre Dorion, *Sans titre*, 1993. Huile sur toile; 244 x 152,4 cm. Galerie René Blouin, Montréal.

L'œuvre de Pierre Dorion porte la trace de l'histoire de l'art et l'empreinte du biographique. Sa peinture des années 1980 nous a fait connaître son attachement aux mouvements et aux grands genres artistiques. Depuis 1990, sa production revêt un caractère résolument personnel, qui se traduit par l'inscription récurrente de sa propre image dans ses tableaux.

Nourrie aux sources de l'histoire de l'art, son œuvre compose avec les acquis des expériences antérieures. Elle s'inspire notamment des propositions du classicisme dans la composition de ses tableaux; du romantisme en regard de la position de l'artiste dans la société et dans ses rapports avec l'œuvre elle-même; du maniérisme par le choix de ses poses, du rendu et du dispositif scénique;



PHOTO : LOUIS LUSSIER

Pierre Dorion, *Sans titre*, 1990. Huile et bois sur toile; 213,5 x 213,5 cm. Galerie René Blouin, Montréal.

enfin, du modernisme en ce qui a trait à l'auto-référentialité et du post-modernisme quant au collage des styles et des genres ainsi qu'à l'importance accordée, au-delà de ce qui est représenté, à l'énoncé.

Dans son œuvre récente, l'artiste et modèle se présente sans complaisance, le plus souvent au centre de l'œuvre, selon la formule classique adoptée dans le genre du portrait. Ce personnage dualiste est généralement vu de dos, de trois-quarts ou de profil, la tête tournée vers son objet, la peinture. Lorsqu'il s'inscrit de face, à quelques rares occasions, sa tête est inclinée vers lui-même, en signe d'introspection. Le visage, foyer du regard, y est toujours absent. Pour regarder, le modèle emprunte donc les yeux de l'artiste ou encore, les nôtres.

Autoportrait ? Au-delà de cela, il s'agit plutôt de mise en contexte de l'artiste et de son travail. « Le travail du peintre est le dessous de la peinture comme la réalité est le dessous du visible. Le travail et la réalité sont aussi dissimulés par la visibilité qu'ils créent »¹.

On assiste, dans cette série de peintures, à une assimilation des rôles de l'artiste et du modèle, l'artiste étant à la fois dans le tableau et hors du tableau. Nous observons encore une stratégie similaire dans la fusion du contexte environnemental créé dans ces œuvres, avec un objet peint représenté dans le tableau. Cet élément, le tableau dans le tableau, est prépondérant dans la mise-en-

scène. Il absorbe en quelque sorte la globalité de l'espace physique, cette étendue plane fermée par l'arête du châssis ou par le cadre. Dans cet espace se pose d'ores et déjà une problématique liée à la pratique picturale, une mesure abstraite idéalement donnée et inatteignable.

Quel est donc cet espace indéterminé et unificateur dans lequel baigne la scène ? Cet apparent *no man's land* suggère-t-il, sous forme de métaphore, l'atelier de l'artiste ?

L'atelier évoque souvent l'espace mental de la création. Il serait exemplifié ici par la présence d'une œuvre qui remplit la presque totalité de l'arrière-plan de la composition et qui s'étend, du point de vue de la couleur et de la texture, à l'ensemble du tableau. La présence de cette œuvre, aussi bien que l'attitude attentive de l'artiste-modèle, reflètent en effet un contexte de spéculation et de projection de la pensée, propre à la fonction de l'atelier. Les rapports unificateurs qu'entretiennent le peintre, son modèle, le contexte physique et l'œuvre introduite dans le tableau, évoquent la dynamique de la création, le passage indicible entre la pensée et la réalisation d'une œuvre. Cette mise en situation reflète le lien obscur et caché qui s'établit entre l'artiste et son travail, à travers le processus de la création et de la mise en vue. On perçoit aussi dans l'ensemble de la série une tension intellectuelle et une intimité dans le rapport, tout subjectif, qui s'établit entre

les diverses composantes de chacune des œuvres. Le personnage semble toujours y entretenir une approche critique face à sa pratique de peintre. Pour saisir son tableau, l'artiste a généralement besoin, comme le faisait Léonard de Vinci à l'aide d'un miroir, d'une représentation de son œuvre dans son unité, unité à laquelle il appartient par ailleurs en tant que créateur : une interprétation de son expérience et un principe de distanciation : « L'idée de l'espace et le comportement de l'homme sont toujours liés... L'homme se réfléchit dans l'espace et l'espace conçu le façonne à son tour... »²

Le personnage ambivalent, dont l'immobilité accentue l'intensité, est scellé dans la matière du fond et n'a que la consistance de la peinture; le lieu physique, que la matérialité de la peinture. Tout, ici, devient mental sans toutefois cesser d'appartenir à la matière. Le temps suspendu, le modèle s'incarne dans un présent sans fin. Pierre Dorion place résolument l'artiste en dialogue avec son œuvre, allant jusqu'à confondre auteur, modèle et projet dans une matière, dans une texture et dans une couleur homogènes, où seule la lumière semble différencier ses parties constituantes. L'ajout d'objets dans certaines œuvres soulève la problématique de la sculpture dans sa relation à la peinture. Cet emprunt annonce un rapport à l'objet, sitôt mis en question par l'importance accordée à la surface et au dessin. Une tension s'établit ainsi entre la planéité de la peinture, sa matérialité, l'espace illusionniste qu'elle propose, et les volumes avec leur aspect concret et fini. Par ailleurs, la texture de la matière dans la peinture évoque sa qualité sensuelle, alors que son aspect patiné nous reporte à l'idée du temps. La quasi monochromie joue un rôle uniformisant entre les plans et les formes. Quant à la ligne, qui entretient un lien étroit avec le dessin dans la facture du personnage, elle revêt un caractère structurant, peut-être aussi symbolique, lorsque placée à l'arrière-plan de la composition. Une forte tension se manifeste encore entre la figure et l'abstraction - qui est elle-même ambiguë puisqu'elle fait référence à un objet : un tableau. Composant avec les principes de la représentation et de l'abstraction, la peinture de Pierre Dorion joue sur la dynamique qui alimente ces deux pôles, la dynamique de leur résistance réciproque, toute image naissant de forces opposées.

Ses œuvres sont des métaphores des rapports réels et imaginaires de l'artiste à lui-même et à sa pratique. Dorion s'interpose entre le spectateur et l'objet de sa peinture, entre le modèle et sa représentation, dirigeant le regard de manière ostentatoire au cœur même du lieu où s'élabore la pratique de la peinture. L'attitude pensive dans laquelle il se représente, à mi-chemin entre la réflexion et l'action, dans un état de latence, est clairement

indicatrice du questionnement de l'artiste : celui des enjeux de la pratique picturale. Il interroge les limites de la représentation, les codes, les mécanismes et les stratégies mis en œuvre dans la formulation des idées, des espaces et des formes.

On sent chez l'auteur une disposition à réfléchir sur sa propre destination. Destination qui ne se trouve contenue dans aucune forme sensible, puisqu'elle concerne essentiellement le domaine des idées. Comme dans tout idéal, aucune mesure adéquate n'existe en dehors de lui-même, mais seulement en lui-même. C'est en ce sens que l'artiste propose un discours ouvert sur lui-même, relevant d'un principe interne. Strictement auto-référentiel, cet énoncé n'est pas fondé sur le concept d'une fin de l'objet mais bien plutôt sur une réceptivité de l'esprit à l'égard des idées, là où « ...la raison fait violence à l'imagination pour l'étendre à son propre domaine (le domaine pratique) et lui ouvrir des vues sur l'infini qui pour elle est un abîme »³.

Arraché à la continuité du temps, l'artiste se situe dans l'espace abstrait du visible, regardant et regardé, empruntant le regard de l'autre. Le peintre, modèle et sujet, y est confronté à sa propre expérience d'artiste, lieu de sublimation par excellence.

YOLANDE RACINE

NOTES

1. Bernard Noël, *Journal du regard*, P.O.L., Paris, 1988, p.13.

2. Olivier Debré cité dans Bernard Noël, *op. cit.*, p.7.

3. Emmanuel Kant, *Le jugement esthétique*, P.U.F., Paris, 1988, p.52.