

ETC



Raymond Lavoie, Will Gorlitz, Pierre Dorion De nouveau la peinture

France Gascon

Volume 1, Number 4, Summer 1988

L'actualité critique

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/958ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Gascon, F. (1988). Raymond Lavoie, Will Gorlitz, Pierre Dorion : de nouveau la peinture. *ETC*, 1(4), 28–30.

Raymond Lavoie, Will Gorlitz, Pierre Dorion De nouveau la peinture



Raymond Lavoie, *Tableau sourd*, 1987. Acrylique et graphite sur toile, acier; diptyque, 60 x 96 po.

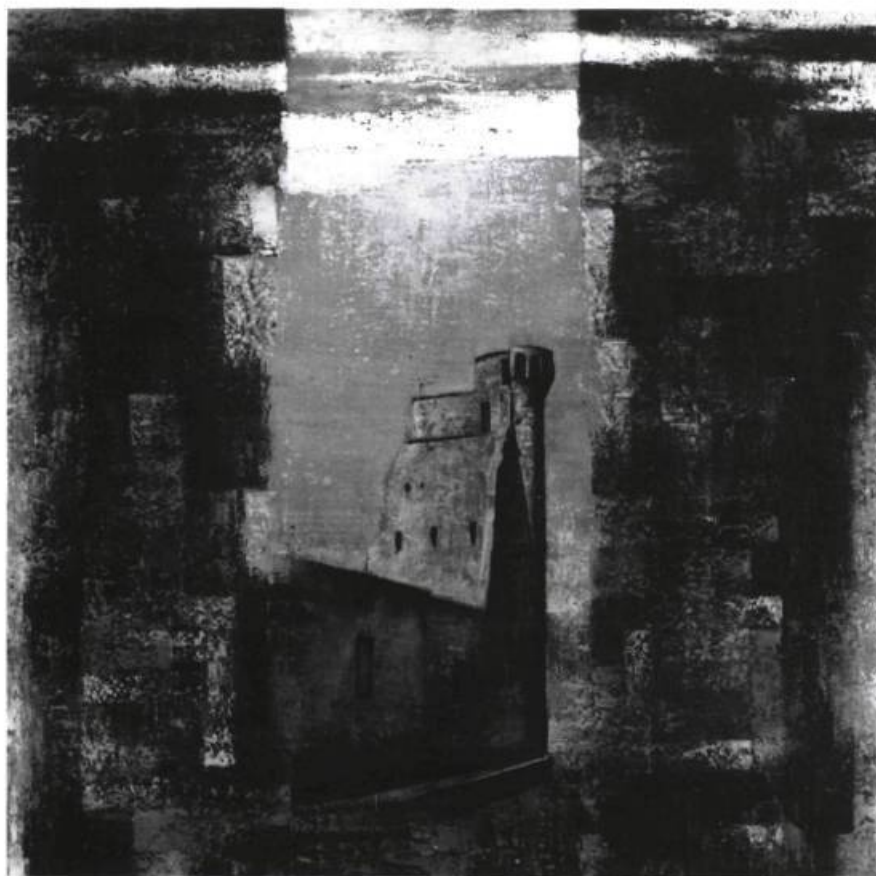
28

La suite des trois noms signale, dans cet ordre, un trajet que l'on pouvait faire à travers certaines expositions présentées à Montréal cet hiver (Raymond Lavoie à la galerie Graff du 4 février au 1^{er} mars; Will Gorlitz à la Galerie d'art Concordia du 17 février au 19 mars, organisée par le 49^e Parallèle de New York; Pierre Dorion à la galerie René Blouin du 19 mars au 16 avril). Le parcours, élaboré d'abord librement, au seul gré de ce que l'actualité donnait à voir et qui s'en détachait de manière plus significative, a trouvé en chemin sa constante et son renforcement : la peinture.

Le fait de parler de nouveau de «la» peinture en ces termes, n'est pas sans susciter, à ce moment-ci, quelques questions. La peinture a, de manière peut-être trop indiscutable, occupé le devant de la scène pendant la majeure partie des années 80. Le «retour à la peinture» — qu'on accompagnait d'un «retour à la figuration» — a produit ses premières ondes de choc il y a maintenant plus de dix ans et il a trouvé à se disséminer, sous de multiples formes, pendant presque toute cette période de temps. On aura alors eu l'occasion de constater que l'essence même de ce mouvement avait, au fil des ans, considérablement perdu de son ressort et on aura commencé, du coup, à s'en lasser. L'essoufflement ressenti était cependant bien moins lié à l'œuvre de peinture en particulier, qu'à un discours

critique et aux clichés que celui-ci avait (malgré lui ?) générés et qu'il nous assenait à répétition — comme par exemple celui qui nous faisait voir dans la peinture un exercice qui ne consistait plus qu'en une série de volte-face, de retournements, d'emprunts et de citations, tous procédés de style qui paraissent vains à force d'être soulignés indépendamment de ce qui les motive. Les expositions récentes de Lavoie, Gorlitz et Dorion, en autant que nous puissions y voir un reflet d'une situation plus générale, nous incitent à croire que la page a été, de ce point de vue, tournée et que la peinture nous impose maintenant avec force une perception qui doit tenir compte de la densité dramatique nouvelle offerte par ces œuvres, qui ont renoncé aux morceaux de bravoure et aux mélanges de choc des genres, au-delà desquels plusieurs peintres ont trouvé le moyen de se rendre. Il est donc de plus en plus question de peinture, d'un métier plus que d'une pratique, et face auquel il devient difficile de conserver les distances théoriques que les beaux jours du «retour à la peinture» nous avaient fournies.

La référence au «métier» nous semble capitale. Elle se manifeste par une maîtrise assez exceptionnelle des outils privilégiés du peintre, le dessin et la couleur, maîtrise qui permet à celui-ci d'accéder à un pouvoir d'expression qui appartient en propre à la peinture. Ici, et autant chez Lavoie, chez Gorlitz que chez Dorion,



Pierre Dorion, *Sans titre*, 1988. Huile sur toile; 152,5 x 152,5 cm.
Photo : Louis Lussier

même que se rencontrent dans la nature de tels points de vue. La réponse n'était cependant pas évidente. Cette remise en question se doublait dans la série *Bad Faith*, 1987, de celle provoquée par l'incongruité même des éléments assemblés dans la scène dépeinte sous nos yeux, scène dont la «réalité» était cependant confirmée d'autorité par le regard, imperturbable, de l'artiste, absent à ces incongruités, mais présent dans la scène et surtout, croyons-nous, pour venir, par son regard posé sur nous, nous y inclure. Ce qui pourrait ne se réduire qu'à un lexique de divers procédés affirmant le caractère artificiel, synthétique, de la communication visuelle, devenait ici un montage dramatique qui nous mettait au plein cœur d'une crise de la perception.

Avec une retenue que signalait bien, d'une part, le format plutôt réduit de ses œuvres et, d'autre part, le programme strict autour duquel la série était élaborée, Pierre Dorion posait un propos qu'on aurait pu juger, à prime abord, plutôt théorique, mais qui visait de façon lui aussi très directe, immédiate même, le processus de constitution de l'image en tant qu'image. Divers motifs architecturaux, placés bien au centre de la toile, se trouvaient, au fur et à mesure qu'on approchait de la périphérie, diffractés par des surfaces colorées où la peinture avait été appliquée à l'aide d'un instrument plutôt large, de façon assez libre mais en même temps de façon rigoureusement parallèle aux bordures, horizontales et verticales, de la toile. Le contraste était saisissant, d'autant plus que Dorion avait voulu traiter sa toile comme une seule et même image à travers laquelle un effet de fondu enchaînait un mode à l'autre, la représentation «réaliste» du motif architectural, fondée principalement sur un dessin aux traits noirs appuyés, et la bordure colorée, pur produit d'un travail

d'abstraction et d'application de la couleur. Lorsqu'on prêtait attention à la ligne de démarcation qui existait entre l'un et l'autre, il était troublant de constater ce qui pouvait s'engouffrer dans cette bordure colorée, comme par exemple les effets de perspectives fuyantes qui faisaient la jonction entre l'image du centre, traitée comme si elle était mise au foyer, et la bordure colorée abstraite. De la même façon on observait que les surfaces planes, par exemple le ciel au-dessus de ces architectures, n'arrivaient pas à résister à l'empiètement de cette bordure colorée fictive, qui rompaient de façon si abrupte l'illusion de l'architecture construite, pour lui substituer une construction gestuelle et chromatique d'un tout autre ordre. Dorion faisait là une démonstration efficace à propos de la peinture comme langage, et donc comme ensemble réunissant à la fois des éléments motivés par l'analogie, par la tradition et, enfin, par l'arbitraire de la couleur, tous confrontés ici les uns aux autres à l'intérieur d'un seul et même cadre.

La simplicité du dispositif, dans chacun des cas, en disait toute l'intelligence et nous ramenait là aussi à une compréhension de la peinture comme d'un «métier», avec tout le respect que ce terme devrait nous inspirer. Il n'est sûrement pas facile d'être peintre maintenant, alors que tout, ou presque, a été tenté et que l'audace des formules a eu, plus souvent qu'à son tour, préséance sur le reste. La qualité des propositions qui nous étaient adressées par Lavoie, Gorlitz et Dorion est là pour nous indiquer que ce «retour à la peinture», dont nous sommes déjà revenus depuis longtemps, pourrait avoir des suites.