

Pierre Dorion / Espaces et lumière

Francine Paul

Numéro 244, printemps 2013

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/69378ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Paul, F. (2013). Pierre Dorion / Espaces et lumière. *Spirale*, (244), 19–30.

PIERRE DORION

portfolio





Pierre Dorion / Espaces et lumière

PAR FRANCINE PAUL

Depuis maintenant trois décennies, le peintre Pierre Dorion, qui se fait occasionnellement professeur, commissaire et essayiste, décline et explore avec acuité et sensibilité les avenues du langage pictural. Attentif à sa tradition, à ses genres, à ses manières, il s'engage avec raison et plaisir dans une démarche artistique qui constitue aujourd'hui un remarquable corpus où il affirme les nouveaux possibles d'un médium endeuillé de ses morts annoncées. Son art savant avance dans l'épaisseur de l'histoire des images peintes, de la photographie et de l'architecture. Tel un archiviste des compétences des maîtres anciens et contemporains, des écrits théoriques, il déplace son attention, réinvente les espaces, redéfinit ses gestes avec une exemplaire continuité. Au fil de la vie, des lectures, des expériences, des voyages, il crée de nouveaux moments de peinture, des séries différentes où il redéploie motifs, couleurs, figures, compositions, lignes, ombres et lumières. Au fil du temps, les références disparaissent, la narration se disloque, la mémoire sélectionne, le regard cadre de plus en plus serré, les détails prennent toute la place, les apparences se dissolvent et l'intériorité fait surface.

Au début des années quatre-vingt, Pierre Dorion termine sa formation académique au moment où le discours sur la spécificité du médium et l'auto-référentialité cède sous les assauts critiques répétés des nouvelles générations d'artistes. Éclectisme, références culturelles multiples, interdisciplinarité occupent désormais le devant de la scène. Comme le précise Élisabeth Couturier, « [l]'exclusion n'est plus de mise. Et d'ailleurs, la peinture fait un come-back triomphant. L'époque où les tenants de l'abstraction et ceux de la figuration se tournaient le dos est bien révolue. L'heure est au remixage inventif, à la réinterprétation iconoclaste, au jonglage créatif » (*L'art contemporain mode d'emploi*, Paris, Éditions Filipacchi, 2004). Historiquement, c'est également le moment où les questionnements sur le site et le non-site, l'art objectal, favorisent l'émergence de l'art d'installation qui fait cohabiter les relations architecturales et spatiales d'un lieu particulier pour un temps limité (voir à ce sujet Johnstone, Lesley, « Installation : l'invention du contexte », dans *Aurora Borealis*, René Blouin et Normand Thériault, commissaires, textes de R. Blouin, L. Johnstone et N. Thériault, Montréal, Centre international d'art contemporain, 1985).



Vue d'exposition. *Appart'art actuel*, Montréal, octobre 1984. Photo : Pierre Dorion

Dans ce contexte et parce que l'artiste est familier avec le répertoire iconographique de l'histoire de l'art, acquis lors de ses études en arts visuels mais aussi en majeure partie à cause de son intérêt personnel¹, il apparaît peu surprenant de constater que, dès sa première exposition à l'automne 1983, le jeune artiste s'adonne à la peinture de citations avec enthousiasme. Plus inusité cependant est l'endroit où lui et son complice, Claude Simard, choisissent d'exposer durant trois semaines : un logement loué sur la rue Clark (voir l'excellente biographie publiée par le Musée d'art contemporain à l'occasion de l'exposition *Pierre Dorion à l'automne 2012* ; <http://media.macm.org/chrono/pierre-dorion/>).

Leurs images exubérantes peintes rapidement sur du papier sont en symbiose avec la précarité de l'architecture urbaine totalement investie. Cette « geste installative » aux élans figuratifs expressionnistes et graffitistes d'une grande liberté plastique est à contre-courant des théories formalistes et du dispositif traditionnel des tableaux accrochés sur les murs aseptisés du cube blanc des galeries et des musées². Leur manière emportée, spontanée, iconoclaste réussit à transgresser la banalité du site et à en nier les fonctions d'usage.

Face à cette « effervescence nouvelle », la réception critique est enthousiaste et abondante comme elle le sera pour l'exposition solo que Pierre Dorion présente un an plus tard, en 1984, à *Appart' art actuel*, rue Marie-Anne. Il investit à nouveau toutes les pièces d'un habitat locatif aux dimensions modestes pour reconstituer cette fois un ensemble plus unifié, l'atelier d'un artiste académique anonyme du XIX^e siècle passionné par les grandes traditions de la peinture d'histoire, du portrait, du paysage.

L'événement *Aurora Borealis*, en 1985, propose aux artistes invités des espaces standardisés d'une galerie marchande souterraine où Pierre Dorion continue ses explorations du contexte d'exposition. Sa stratégie d'accrochage est résolument moins fusionnelle avec les surfaces d'accueil malgré le fait que de grands tableaux illusionnistes désormais autonomes recouvrent entièrement murs et plafonds. D'ailleurs, un élément déposé au sol est lié plastiquement avec le plafond : un tondo semble s'être détaché et repose dans une relative précarité sur le plancher. Cette fois, le commentaire critique de l'artiste met en lumière les conventions rituelles de l'Église catholique qui avait jusqu'à récemment autorité sur la société québécoise. Il le fait avec irrévérence dans un lieu où les valeurs commerciales participent au nouveau culte de la consommation relayé par des images, celles de la publicité.

Nous constatons qu'en quelques années seulement, l'artiste a développé une rhétorique picturale maîtrisée qui l'affranchit des interdits des traditions formalistes, automatistes et postplasticiennes. Il avance avec érudition et jubilation là où les affinités entre architecture, peinture et documentation visuelle sont dès lors clairement énoncées comme siennes.

LE PAYSAGE ARCHITECTURAL

Puisque à cette époque son regard se tourne souvent vers le passé, il apparaît normal que les ruines romaines et autres artefacts de l'Antiquité, de même que les trésors artistiques renaissants, baroques et néoclassiques, transigent vers son œuvre à partir des images de cartes postales et de gravures anciennes. Un nouveau paradigme est construit : il met en images l'architecture dans la peinture et celle-ci n'est plus soumise aux cadres du bâti. Comme l'écrit Dorion, « [l]orsque j'ai effectué le passage de l'installation à une peinture plus traditionnelle, c'était comme si je passais de l'investissement d'un espace architectural à la représentation de celui-ci » (« Pierre Dorion », *De la perspective... dans l'art contemporain*, Francine Papineau et Andrée Matte commissaires, Saint-Jérôme, Centre d'exposition du Vieux-Palais, 1993).



Sans titre (Catacombes de Priscille), 1987. Huile sur toile, 152,5 x 152,5 cm.
Collection particulière. Photo : Louis Lussier

Pour y parvenir, il utilise les épaisseurs de la matière colorée, les superpositions de gestes et de couches déposées sur la toile de lin et travaillées à la spatule pour donner du relief à l'architecture devenue sujet, figure principale d'une perspective limitée qui retient notre attention dans le champ de la peinture. Outre l'artifice appuyé des points de fuite qui dirigent le regard vers le milieu du tableau stratégiquement défini, il distribue en périphérie des motifs géométriques abstraits qui cernent la clarté figurative des édifices, des arches, des rues. De plus, une chaude lumière dialogue avec les jeux angulaires des ombres et, ensemble, ils donnent du rythme et organisent la représentation. Ces « paysages architecturaux » déserts et vides de figures humaines semblent sourds à toute l'animation de la vie urbaine emmurée dans un mystérieux silence.

Naples III (Balcon), 1996. Huile sur toile de lin, 41 x 27 cm. Collection de l'artiste, avec l'aimable permission de la galerie René Blouin, Montréal. Photo : Richard-Max Tremblay





Porteur de relique, 1992. Huile et bois sur toile, 213 x 312 cm. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec. Photo : Denis Farley

L'AUTOportrait ET L'ATELIER

À cette suite de tableaux, qui fait l'objet en 1988 de sa première exposition individuelle à la galerie René Blouin, succède la série des autoportraits réalisée entre 1989 et 1994. Ses intérêts pour le genre du portrait poursuivent les explorations amorcées avec la peinture d'histoire et le paysage. Le territoire est certes nouveau mais les moyens similaires. Il nous amène dans des régions encore plus silencieuses, troublantes d'étrangeté. Le dispositif de la composition se simplifie : une figure humaine devant un fond dépouillé. La position centrale du portraituré est plastiquement appuyée : près du cadre, au repos, il domine un nombre limité de plans aux couleurs saturées.

Il se peint grandeur nature dans l'espace vertical et théâtral du tableau, le plus souvent représenté en pied selon les canons du portrait « officiel ». Par contre, lui qui connaît les conventions de l'autoportrait les écarte avec subtilité : le costume est toujours le même, très rarement un accessoire et surtout aucun attribut : ni pinceau, ni spatule, ni équerre, ni photographie, ni projecteur. Tout cela, nous pouvons le supposer, pour mieux dire que la peinture est « *cosa mentale* ».

Il s'autoreprésente vu de dos, de trois-quarts ou même de face, le visage caché, dans une attitude d'intériorité, tourné vers lui-même ou vers l'espace du tableau. La picturalité, elle seule, capte l'attention de l'artiste et la nôtre conséquemment.

Cet espace fermé rappelle les murs intimes de l'atelier, lieu de ses réflexions, de ses essais, de ses questionnements et de ses inquiétudes. Cette dramaturgie de l'autoportrait est celle du peintre, seul dans son tableau, retranché du monde où l'absence des autres, de l'autre, prend symboliquement beaucoup de place. Cette suspension de l'action, de la durée, cette immobilité particulière à l'autoportrait, a dans sa peinture les tonalités affectives de la mélancolie.



Berggruen, 2008. Huile sur toile, 244 x 183 cm.
Don de M. Jamie Johnson ; collection Musée d'art
contemporain de Montréal.
Photo : Richard-Max Tremblay



Minerva Medica, 1994. Huile sur toile de lin, 91,5 x 122 cm. Collection Glen Bloomet Deborah Dussy.
Photo : Richard-Max Tremblay

À partir de ce moment, il nous semble que Pierre Dorion a solidement mis en place les thèmes qui soutiennent sa pratique : l'installation et l'architecture, les images référentielles, le paysage, le portrait, ses expériences personnelles et l'urbanité. Au plus près de la peinture, de ses paramètres figuratifs ou moins descriptifs, il avance avec rigueur et constance comme il visite les villes, observe les lieux, analyse les espaces, attentif à trouver le point de vue particulier, la lumière parfaite, la couleur évocatrice et la « bonne forme ».

L'HOMME QUI MARCHE ET PHOTOGRAPHIE

Dorion quitte temporairement Montréal au début des années quatre-vingt-dix, comme il le fait fréquemment pour quelques mois, partant à la découverte d'autres villes, d'autres expériences. À la manière des artistes et des jeunes hommes curieux des XVIII^e et XIX^e siècles, histoire de l'art oblige, il entreprend une version contemporaine du Grand Tour qui l'amène à Rome pour parfaire son éducation et sa formation intellectuelle. L'appareil photographique l'accompagne dans ses déambulations et lui permet de mieux découvrir la cité, son patrimoine bâti, ses places, sa normalité comme ses marginalités. Dorénavant inséparables, sa caméra et lui observent et captent le réel. La photographie documente la peinture que le peintre s'approprie en délestant le document de sa vérité archivistique, bien qu'elle lui apporte une distanciation objective par rapport à ce qu'il voit³.

La Chambre à l'atelier, 1996. Huile sur toile de lin, 61 x 40,6 cm. Collection particulière. Photo - Richard-Max Tremblay





Vestibule (Chambres avec vues), 2000. Huile sur toile, 26,5 x 38 cm. Collection particulière. Photo : Richard-Max Tremblay

Ces missions photographiques après le retour en atelier prennent les allures d'une suite de paysages oubliée du superflu. Ses « *vedutae* » ne sont pas dénotatives, elles ne décrivent pas, elles proposent une atmosphère de fixité permanente.

CHAMBRES AVEC VUES

Il est fréquent chez Pierre Dorion qu'un motif ressurgisse, qu'un intérêt refasse surface comme s'il n'en avait pas épuisé tous les potentiels esthétiques et sémantiques. C'est ainsi qu'en 1999 il fait un retour à l'installation avec *Chambres avec vues* qui aujourd'hui encore est un événement majeur de sa carrière. Il loue une nouvelle fois un appartement qu'il dépouille de toutes connotations personnelles. Il lui crée une identité différente en accrochant sur ses murs des tableaux de formats moyens où il représente avec minutie et objectivité des objets ordinaires, tous liés par leur banalité : mobilier, accessoires, murs, vêtements, fenêtres, portes. Même la peinture y est représentée, déployant sa mise en abyme et reconsolidant à son tour ses stratégies antérieures. Conceptuellement, l'ordinaire crée *a contrario* le mystère, amorce les scénarios du qui, du pourquoi, du quand, du comment.

Peu de temps après, un long séjour de six mois au Studio du Québec à New York est une nouvelle occasion de retrouver le dynamisme de la vie culturelle de la métropole américaine, qui a des attraits sans cesse renouvelés

pour lui. Les galeries, les musées, les rues, les parcs, les lieux publics sont des espaces où il aime déambuler, regarder, saisir des moments, retenir des fragments, des sensations. Là comme dans les villes européennes, les images photographiques en conservent la trace et les séries de photos-peintures s'enchaînent. Son regard se pose le plus souvent sur des espaces fermés par l'architecture à l'exception de quelques ouvertures telles que des portes, des fenêtres, des grillages.

LA LUMIÈRE EN ACTION

Dans ses tableaux, il dirige notre regard sur le devant de la représentation, frontière fictive où il fait jouer la couleur, la frontalité, quelques plans, quelques lignes, des aplats, des angles. L'action essentielle est celle de la lumière, de l'ombre, du pinceau sur la toile, dont les traces de visibilité sont absentes. Une fiction qui oscille entre arrivée et départ, une suspension de l'action entre apparition et disparition. Une sorte d'apesanteur narrative qui, à cause de la couleur, s'ouvre paradoxalement sur l'infini.

Ces enjeux et ces moyens demeurent jusqu'à aujourd'hui un inépuisable potentiel réflexif de variations, de nuances que Dorion explore avec méthode et rigueur et où à l'occasion nous sentons le plaisir qu'il éprouve à préciser ou à citer certains d'entre eux. Il ne revisite pas seulement les mêmes lieux, il revisite ses territoires théoriques

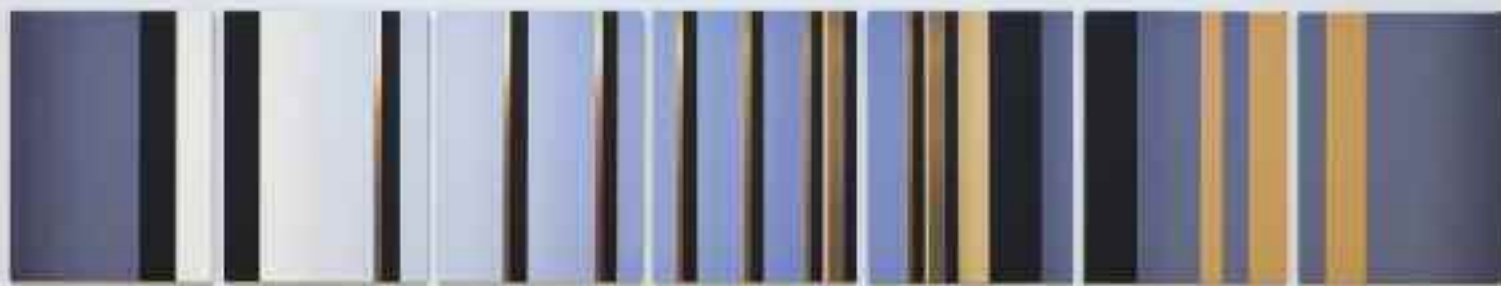
pour probablement être au plus près de son métier. Dans ce sens, l'exposition de 2010 au Musée des beaux-arts de Montréal, intitulée *Pierre Dorion, peinture et photographie*, constitue un exemple éloquent.

Les affinités entre photographie et peinture sont encore plus clairement énoncées sur la place publique ; les photos témoins exposées à proximité des tableaux montrent limpide le passage d'un médium à l'autre. Plus subtilement, le peintre démontre l'intelligence et la sensualité de sa peinture qui pourtant met en représentation les mêmes lieux. Ce qui vit, ce qui vibre, ce sont les rencontres électives affirmées de la lumière et de l'ombre qui glissent l'une vers l'autre, et leurs nuances, les unes dans les autres, demeurent des tensions entre l'opalescence des zones claires et la densité des zones foncées. Les premières avec leur légèreté plastique, leur flou atmosphérique, ouvrent sur le lointain, les secondes énoncent la stabilité. Les oeuvres dégagent une étrange tranquillité, celle de l'illusion ontologique de la peinture.

Tout récemment, sa rétrospective *Pierre Dorion* au Musée d'art contemporain, à l'automne 2012,



Alcôve (19th Street), 2008. Huile sur toile de lin, 183 x 122 cm.
Don de M. Jamie Johnson ; collection Musée d'art contemporain de Montréal.
Photo : Richard-Max Tremblay



Gate (The Piers), 2012. Huile sur toile de lin, 7 éléments de 152,5 x 114,5 cm. Collection de l'artiste, avec l'aimable permission de la galerie René Blouin, Montréal.
Photo : Richard-Max Tremblay

commissarisée par Mark Lanctôt, nous faisait les témoins privilégiés d'une démarche artistique qui s'avance encore plus dans la spécificité plastique de la peinture. Nous avons remarqué que peu à peu les détails architecturaux disparaissent, glissent hors du cadre, faisant en sorte que des détails occupent tous les plans, eux aussi également moins nombreux. S'énonce clairement avec les soixante-seize œuvres exposées cette certitude que Dorion se fait le plus irréductible visiteur de ses recherches, privilégiant à terme une approche de la proximité qui monopolise toutes les richesses de la couleur-lumière : dégradés, nuances, épaisseur, profondeur, densité, transparence.

Demeurent l'émotion, le mystère qui oscillent comme la lumière entre ce qui fut et ce qui sera dans une sorte d'intemporalité. En s'intéressant aux mêmes lieux, à l'action de la lumière, il nous livre possiblement une méditation sur ce qui bouge, s'altère et dont la lumière est l'incarnation la plus sublime et l'allégorie la plus éloquente.

Demeure une lenteur sensuelle comme si le temps de la peinture venue de très loin s'écrit au présent et s'absorbe lentement dans un ailleurs indéfini, un ailleurs qui se dissout en intériorité.



Gap III, 2012. Huile sur toile de lin, 182,9 x 137 cm.
Collection Antoine Ertaskiran, Montréal.
Photo : Richard-Max Tremblay

1. Pierre Dorion le confirme ainsi : « Lorsque j'étais adolescent, mes parents m'ont offert l'*Histoire de l'impressionnisme* de John Rewald, ouvrage que j'avais emporté avec moi lors d'un séjour dans un camp de vacances situé dans le parc Algonquin en Ontario » (Pierre Dorion, « L'expérience du paysage et de la nature », *À ciel ouvert le nouveau pleinairisme*, commissaire : Kitty Scott ; Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2012, n.p.).
2. « Si, au cours des dernières années, plusieurs ont souligné l'importance de la photographie dans le processus d'élaboration des œuvres de Dorion, nous avons ici choisi de nous pencher sur les relations qu'entretiennent ses tableaux avec leur contexte de présentation. Utilisant comme point de départ les œuvres récentes de l'artiste qui ont comme sujet les espaces de galeries dits de type « cube blanc », Mark Lanctôt, *Pierre Dorion*, Montréal, Musée d'art contemporain, 2012, p. 107.
3. « Cette situation résume bien ma façon d'aborder la nature et le paysage. Et tout autre motif pictural, dans ma pratique : traduire mon expérience du monde et de la réalité en peinture en utilisant des images photographiques. Dans mon travail, le souvenir de l'expérience d'un lieu donné, qu'il soit d'ordre naturel ou urbain, doit être filtré par la lentille de l'appareil photo afin de m'offrir la distanciation nécessaire à sa traduction en peinture » (Pierre Dorion, « L'expérience du paysage et de la nature », *op.cit.*).

* En page 19 : *Sans titre (Catacombes de Priscille)*, 1987. Huile sur toile, 152,5 x 152,5 cm. Collection particulière. Photo : Louis Lussier