

## Trois artistes parisiens Éloge de la différence

René Viau

Volume 36, Number 145, December 1991, Winter 1992

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53684ac>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

### ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Viau, R. (1991). Trois artistes parisiens : éloge de la différence. *Vie des arts*, 36(145), 50–53.

# TROIS ARTISTES PARISIENS

## ÉLOGE DE LA DIFFÉRENCE

René Viau



**À Paris,  
Jacqueline Dauriac,  
Philippe Compagnon,  
Bernard Lallemand  
nous ouvrent  
les portes  
de leurs ateliers.  
Qu'ont-ils en  
commun ?  
Rien si ce n'est  
que de vivre  
et travailler dans  
la même ville.**



Philippe Compagnon,  
*Sans titre*, 1991,  
Acier peint.

Pourtant. Loin de toute velléité «d'art français», existe-t-il entre eux un quelconque «effet de lieu»? Peut-on relier le questionnement subtil s'insinuant dans le rapport forme et fonction (Lallemant), le raffinement pour les jeux de la surface et du plan (Compagnon), et la prédilection pour les décroissements prégnants entre l'oeil et l'intuition (Dauriac)?

Une ville. Des choix. Trois ateliers. À vous de juger en entrant dans chacun d'eux. Ces artistes dissociés, que défendent galeries, collectionneurs et critiques fort différents sont les premiers à revendiquer leurs différences. Ils nous reçoivent. À travers leurs oeuvres — dont il est symptomatique de constater qu'elles s'écartent, malgré leur qualité, d'un bilan «sur la vitalité et la richesse de l'art en France aujourd'hui» comme celui de la Biennale de Lyon, consacrée cette automne à «l'amour de l'art» — c'est cependant un peu cette création parisienne actuelle, multiple, omnidirectionnelle et quelquefois trop discrète, dont on veut, sans dogmatisme, rendre compte ici et ce, à l'heure où il est de plus en plus malaisé de parler de situation «française».

## DAURIA

Une oeuvre de Jacqueline Dauriac est avant tout un espace d'accueil et d'anticipation. Ainsi, à la galerie Gimel à Jérusalem, avait-elle réuni autour d'une table, conçue comme un lieu convivial, quatre femmes. Une Européenne, une Arabe, une Irakienne et une Israélienne étaient venues s'y rencontrer, se parler, et ce, en décembre 90, à quelques semaines du début de la guerre du Golfe. L'espace de la galerie devenait ainsi, pour le spectateur, «un lieu possible de changement». Ce serait un peu comme si l'artiste avait donné au spectateur de la scène qui se déroulait devant ses yeux, les ingrédients d'une reconnaissance esthétique, en une sorte de puzzle à recomposer à partir de ses prémices. Travaillant ainsi sur la sensibilité et sur le «moment de la création», Jacqueline Dauriac en arrive à suggérer, à orienter cette rencontre entre le «regardeur» et l'oeuvre qu'il va être lui-même, plus que jamais,

appelé à «faire», s'investissant dans ces dispositifs aux mille scénarios, sous les pulsions de la couleur.

La dérive proposée par l'artiste débute souvent par ce qu'elle appelle des «accessoires»: des objets dont elle aime se servir. Caissons lumineux diffusant une lumière blanche ou colorée, plantes, socles pour pots de fleurs, bouquets, projections, mobiliers. Dans ses mises en place et ses photographies, Jacqueline Dauriac affiche une prédilection pour les équilibres fragiles. Socles et étagères sont la plupart du temps penchés. Les plantes vertes sont dans une position à la limite de la chute. Ce goût pour les équilibres risqués a quelque chose s'apparentant aux tensions dynamiques des constructivistes. Il peu aussi être interprété comme un appel à la participation agissante du spectateur ordonnant à nouveau mentalement ses perceptions perturbées par cette entorse à ses sacro-saintes habitudes de lecture. L'incitation au déplacement est d'autant plus active que le cadre des interventions demeure la réalité quotidienne ambiante. Les oeuvres, relayées par la photographie, le sont d'une façon strictement documentaire, sans parti-pris dramatique ou spectaculaire. Pourtant ici, projections et chorégraphie d'accessoires agissent comme des signaux aux connotations prégnantes auxquels se juxtaposent quelquefois les «personnages» présents avec une attitude indifférente, générant ainsi un mécanisme d'identification et de défense de la part du spectateur. Ailleurs, le spectateur voit une femme en rouge, près d'un cercle jaune, ou une femme en noir près d'un trapèze bleu. Agencement soigné de pots de fleurs, projections de formes géométriques et de couleurs pures, couples avec caissons lumineux... constituent également des visions empreintes de résonances avec la tradition picturale.

Jacqueline Dauriac nous pousse à nous engouffrer entre les interstices de l'art et de la réalité. Sa démarche est un jeu de stratégie où ne comptent que les règles de l'art grâce auxquelles, en une prédiction variable, les données de sa sensibilité interféreront avec celles du spectateur dans la perception d'un champ d'expérimentation à définir. Misant sur la réaction, ses oeuvres incitatives jouent avec nos sens, propagent des influx, débattent en «kit» les composantes d'une émotion à fortifier.

## COMPAGNON

Les constructions abstraites de Philippe Compagnon sont à cent lieux des antécédents formalistes et minimalistes dont elles sont pourtant issues. À partir de ces acquis, cet artiste, que l'on ne saurait qualifier de «néo-géo», cherche, non pas à exploiter une ornementation issue de la géométrie mais, bien au contraire, à définir un espace ambigu en maniant les notions de plans et de surface. Possédant leur propre logique interne, les objets produits par Philippe Compagnon répondent en outre à certaines sollicitations extérieures. Celles ambiantes de la lumière qui y dessine ses parcours. Mais aussi celles des matériaux. Sur ces peintures et ces sculptures, la couche de peinture semble être une sorte de «peau» qui recouvre d'une façon visible le support. Les oeuvres «mixtes», au fusain et à la peinture, profitent des accidents de la surface du papier, accentuant par des variations subtiles de traits une configuration de parcours dans lesquels l'oeil est happé, définissant entre les plans cette hiérarchie mouvante de la surface.

Tant dans ses sculptures quasi linéaires de la fin des années 80, dans ses tableaux en noir et en couleur, que dans ses dessins et fusains actuels, cette imbrication entre le plan et la surface reste la préoccupation constante de l'artiste. Installée en concivence avec des dessins, une récente série de sculptures de petits formats, exposées en avril 1991 à la galerie parisienne Bernard Jordan, démontraient bien l'aisance et la maîtrise avec lesquelles, pour Compagnon, dessin, peinture et sculpture s'allient en subvertissant leurs propres limites traditionnelles.

Si dans sa peinture, des lignes horizontales de largeur inégale rompent la surface-couleur tout en dynamisant les plans, dans ses sculptures, les volumes-surfaces sont soutenus, mais aussi confondus, par des éléments de traits qui semblent à la fois briser les plans et les prolonger. La présentation sur des tablettes de ses sculptures accentuent leur caractère d'objet, bien que la présence du mur auquel elles sont adossées marque bien leur filiation avec la peinture. Ni tout à fait sculptures, mais se dissociant carrément de la peinture, ces pièces s'appréhendent selon des angles privilégiés, en fonction de l'orientation de l'icône-volume en plan





Jacqueline Dauriac,  
*Hommage à Madame Gisèle Guillory*,  
fleuriste aux halles centrales de Rennes, 1987.  
Photo: André Morin.

horizontal qui en est la principale constituante. Objets hybrides donc, tant et si bien que chez Compagnon on pourrait tout autant parler de «picto-sculptures» si le mot existait, tandis que ses dessins et ses peintures induisent des suggestions tactiles et volumétriques. Ainsi, chez Compagnon, les ambiguïtés de la convergence plan-surface nous ramènent d'emblée à une problématique environnementale où, selon l'accrochage, les circuits de ses oeuvres se répondent entre elles en fonction d'une logique sérielle, et se confrontent en un sémaphore de signes discrets et silencieux aux rythmes méditatifs des dessins. Ce jeu d'écho est orchestré avec brio par les renvois constants des ordres différenciés du dessin, de la peinture et de la sculpture.

## LALLEMAND

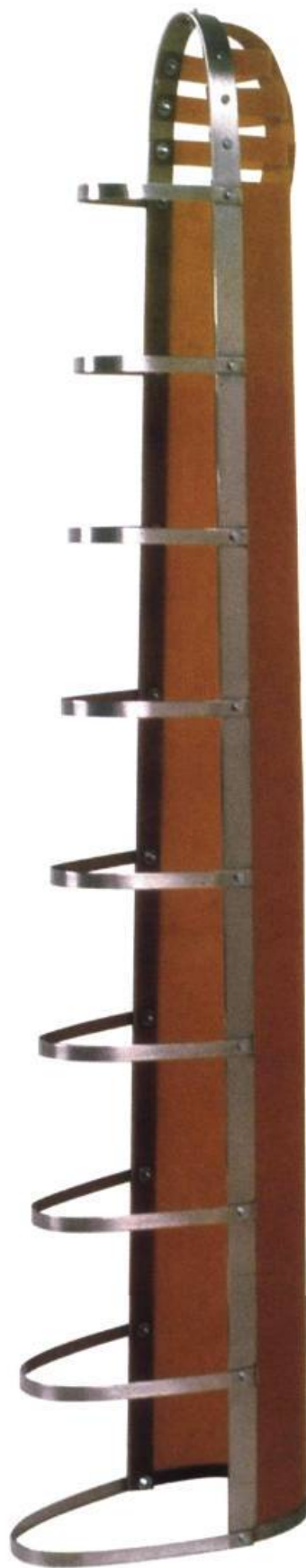
À quelques pas de son atelier de Vitry, une sculpture-fontaine de Bernard Lallemand offre un point focal et une animation visuelle intrigante au beau milieu des immeubles HLM de cette banlieue parisienne. L'écrin nous fait voir, emprisonnées dans une boîte de verre transparente, les gerbes d'eau, ses brumes et ses vapeurs traversées par l'éclairage. Nous prenons conscience des gouttelettes, entendons la pulsion jaillir tout en étant paradoxalement privés de la sensation immédiate de l'eau. C'est dans cette distance qu'il faut chercher le sens des récentes sculptures de l'artiste, dont la production vient d'être encouragée par deux ou trois expositions solo à Paris en un an. Il existe dans toutes ses oeuvres une suggestion très forte de présence, comme autant d'appels au sensible, mais aussi une sorte de mouvement qui fait de cette présence une opération fugace et précieuse.

Des pièces comme *Souffle* (1988) sont emblématiques d'une volonté de «concevoir des oeuvres plus par rapport au vide qu'à l'espace». Littéralement, cette pièce est aussi un écrin en acier perforé où, sous la régularité des obturations grillagées, transparaissent des gaines d'aération déterminant un volume où transite... l'air.

Au service ici de cette légèreté et des tensions du lourd dispositif qui contient cet inédit déplacement, Lallemand, selon une ingénierie précise et radicale, conçoit des appareillages savants. Il les dessine et

les fait exécuter selon une méthodologie rigoureuse. L'oeuvre devient une sorte d'instrument où l'adéquation de la forme à la fonction est si hypertrophiée qu'elle en devient inopérante.

À la densité et la solidité de l'acier inoxydable étincelant s'opposent, dans d'autres sculptures, la flaccidité et l'élasticité du latex. Cette matière suspendue et soumise à la gravité semble, par contraste, éteindre presque la lumière. Le cadre rigide en acier inoxydable formant le parallélépipède de *Solitude* (1988) semble éjecter le drapé de caoutchouc ductile. Densité, propriétés des matériaux, textures... ici s'entrechoquent dans la recherche d'un équilibre des composantes physiques instables. Ailleurs, le sculpteur détourne des objets trouvés avec le même souci rigoureux de disposer au mieux de leurs qualités et propriétés spécifiques, comme autant d'échappées vers une nouvelle valeur d'usage à définir poétiquement et empiriquement, en «poussant» au maximum l'aspect hasardeux ou incongru de leur fonctionnalisme: scies à ruban «au repos», arêtes brisées des coupes à vin retenant et diffusant la lumière selon la logique implacable mais pervertie de l'accident. En projetant une source lumineuse sur les surfaces proches d'un lit ou d'une table, en mousse de polyester, *Blanche* (1988), le scintillement ambiant en renforce le caractère inaccessible. Ces surfaces induisent pourtant des séductions tactiles et visuelles. Évident dans la structure «tendue» de *Confusion* (1990), ce «double bind» n'a pourtant rien de brutal, mais il renvoie à un processus de définition en alternance, fait d'attraction et de doute. □



Bernard Lallemand,  
*Sans titre*, 1990.  
Acier et caoutchouc,  
146 x 32 x 19 cm.  
Photo: R. Cezar.