

## Jacqueline Dauriac

Nadine Descendre

---

Volume 31, Number 126, March–Spring 1987

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53952ac>

[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

Descendre, N. (1987). Jacqueline Dauriac. *Vie des arts*, 31(126), 36–61.



## JACQUELINE DAURIAC

Nadine DESCENDRE

La lumière est faite dans le caisson lumineux. Une *idée de l'art* commence. Une *mise en scène*, dirait l'artiste, la mise en scène. Elle est une manière de tableau vivant, mais immobile et suspendu comme un revers du destin.

Il y a des chaises. Un homme et une femme. L'homme lit un journal. La femme, un livre. Au mur, des caissons lumineux redistribuent l'espace comme autant d'idées rigoureuses, exactes, précises. Comme autant de formes à décrypter.

Et l'instant reste, toujours pareil, léger et vide. Ils lisent aussi lentement, semble-t-il, que s'ils avaient perdu la mémoire, acteurs soumis et passifs d'une union blanche et indifférente. Sauf ces lumières qui claquent dans les caissons, primaires et crues, l'instant est le même, sans fissure. Des événements qui seraient survenus entre l'homme et la femme, rien n'est indiqué.

Au fond de la scène, il y a un mur de couleur blanche. Ce mur ferme l'espace. La lecture s'offre donc comme celle du théâtre d'un présent atonal, neutre, sans histoire. Aucune émotion particulière. Simplement l'émotion devant le dévoilement de l'instant, comme si le désir allait s'effacer alors que l'envie nous prendrait de nous approcher trop près.

C'est *Intérieur à Malakoff*, une œuvre de Jacqueline Dauriac.

Exposés. Sans regard. Les personnages sont sujets. Une *idée de l'œuvre*. Celle qui fait que l'instant où il n'y a plus d'acteurs vivants rend la pièce encore plus intéressante car elle garde en mémoire leur présence, dans une sorte de douceur définitive. Pourquoi? Parce que, les yeux fermés, on peut encore revoir l'image dans sa précision, avec perfection... Une mise en scène qui demande une attention toujours égale. Un théâtre de l'art. Mais pas n'importe lequel: un théâtre qui s'interrogerait sur *le regard réservé à l'art* et sur la nécessité d'obtenir du spectateur que sa propre présence devienne partie prenante de la pièce. Car, c'est ce dernier qui établit un va-et-vient entre la réalité dont l'œuvre est issue, sa métamorphose dans l'espace de la création (à travers le travail effectué par l'artiste et le spectateur) et son retour à cette réalité, chargée d'un potentiel esthétique nouveau.

Chacune des installations de Dauriac (qu'elle combine la photographie, les projections, les objets, les caissons lumineux, la lumière, la performance, la présence virtuelle ou réelle d'animaux ou d'individus) est progressivement soumise à une alchimie visuelle qui perturbe les données de départ pour les redistribuer selon les impératifs d'un nouvel espace, mais aussi d'une émotion nouvelle.

*Intérieur à Malakoff* n'échappe pas à la règle. Peu à peu, une atmosphère maligne envahit la pièce. Elle aurait été à l'origine, celle de l'histoire de l'art, pour devenir celle, plus ironique, plus distanciée, de la mémoire.

Beaucoup de temps est supposé être, en effet, passé depuis la réalisation par Edward Hopper du tableau *Room in New York*, en 1932, et sa réinterprétation par Dauriac, en 1986. Cinquante-quatre années d'art.

Mais l'œuvre est unique. Elle ne doit pas pouvoir s'échanger contre une autre. Toutefois, lorsqu'elle résiste, dans sa forme, à être lue autrement que pour ce qu'elle est, l'artiste acquiert la certitude de ne pas s'être trompée. Dauriac le sait, qui écrit: «*Il est impossible de continuer d'explorer toujours les mêmes plans de sensibilité.*» Pour cette raison, la description du décor doit se plier à la valeur des formes du tableau et résister à cette épreuve.

Quel meilleur exemple, alors, que la description clinique que fait l'artiste elle-même de ses œuvres, comme celle de *Polaroids, flowers and lights*, de 1985: «*ICI, 2 photographies (tirage cibachrome) de 2 diapositives prises pendant le développement de 2 polaroids. Ces diapositives représentent un instant de l'évolution de la couleur des polaroids. DONC UN ROSE ET UN ROUGE. Ces photographies seront installées sur la cimaise, éclairées ponctuellement par un spot.*

«*LÀ, deux bouquets de fleurs identiques, dont les couleurs seront en parfaite harmonie avec ces deux photographies. DONC UN ROSE ET UN ROUGE.*

«*L'un sera posé sur un socle d'environ 1 m de haut, l'autre sera installé à la place habituelle où l'on trouve un bouquet de fleurs dans une galerie, ici, sur le bureau, par exemple. Chacun de ces bouquets sera éclairé par un spot, en contre-jour, les fleurs se détachant sur la lumière.*

*D'ICI A LÀ, la photographie génère la réalité (et non l'inverse: la photographie représentant toujours un passé). Dans ce renversement, elle joue notre retour sensible.»*

Il pourrait en aller de même avec d'autres pièces de 1985, comme *80 couleurs polaroid et paysage*; *Cercle jaune avec femme en rouge*, ou celles, plus récentes, telles *Trapèze bleu avec femme en noir*; *Trapèze gris pour chien et socle*; ou *Ohohoh*, toutes de 1986: Dans chacune d'entre elles, Dauriac utilise des moyens identifiables par tous: la photographie, le bouquet de fleurs, le caisson lumineux, le corps humain, mais elle les utilise pour leurs valeurs les plus abstraites: la lumière, la couleur, la forme, le mouvement, ... comme une partition dont chaque élément occuperait une place particulière et qui, ainsi disposée, approfondirait l'œuvre sur les plans temporel et spatial à la fois.

C'est ainsi, qu'elle fait passer, au moyen de modes de communications qui lui sont propres, le domaine sensible à celui de l'intelligible. Une manière de trouver un verbe neuf, pour être en tant qu'artiste, un médiateur sinon de l'absolu, du moins du passage du fait à la définition du temps et du hasard; si tant est que la mission de l'artiste consiste à recréer, à restaurer le monde véritable, ce dont, à l'instar d'autres artistes contemporains qui renouent en cela avec une vision romantique et symboliste de l'artiste, Dauriac semble convaincue. Par quel moyen s'opère ce passage? Par une alchimie des objets et des formes, des lumières et des sons, un jeu continu et de plus en plus raffiné, de plus en plus diaphane et dématérialisé, de suggestions dépassant le sens concret ou banal des choses, abolissant l'objet pour révéler l'idée.

C'est en ce sens que Dauriac introduit dans la vie l'obligation de l'effort intellectuel. Par l'effort qu'elles exigent du lecteur, ses pièces sont des œuvres déconcertantes. C'est aussi leur force. Elles résistent à une traduction simplificatrice. Elles ont une signification en elles-mêmes, dans leur ensemble et dans leurs parties.

Alors pourquoi, dans *Intérieur à Malakoff*, repris à l'École des Beaux-Arts de Mâcon, sous le titre *Intérieur à Mâcon*, se référer au tableau de Hopper? Serait-ce précisément parce que c'est un tableau qui ne répond pas. Un tableau qui n'exige rien? De fait, dans un style complètement personnel, Hopper parle de l'absence de désir. De l'impuissance. C'est ce vide que Dauriac met en lumière.

«Que de portes pour aller nulle part», direz-vous. C'est pourtant là que s'ouvrent les portes de la poésie, celles d'une remarquable coïncidence entre l'œuvre de Mallarmé et celle de Dauriac. «Un coup de dés jamais n'abolira le hasard», ou comment révéler le néant et l'impuissance, sans renoncer à tout langage humain.

Dauriac semble rejoindre les préoccupations du poète qui tentait, dans le doute et le désespoir, de dépasser les limites de l'univers quotidien pour mieux faire reconnaître et apprécier un «cosmos organisé sous le signe de la beauté». N'est-ce-pas cette supériorité d'une poésie aux formes scrupuleuses et impersonnelles que l'on retrouve aussi dans ses installations. Il suffirait pour s'en assurer de regarder les centaines de dessins où elle consigne sa liberté: ces fils d'or qu'elle contorsionne dans des pages vierges et ces idées de formes et de couleurs qu'elle vole à la réalité...

Ce n'est pas pour rien qu'elle se perd depuis si longtemps dans un pays sans contours, fermé par les grands pans verticaux de l'histoire de l'art. Il lui fallait aussi trouver la liberté qui est une volonté réelle de vouloir être soi, un pouvoir réel, une puissance pour bâtir, inventer, agir.

Elle l'a trouvée, semble-t-il, avec *80 couleurs polaroid et paysage*, abandonnant le stade du conceptuel pour celui qu'elle appelle *perceptuel* et qui consiste à *faire glisser le regard hors du musée* pour donner à voir la couleur dans le paysage, faisant en sorte que le travail s'opère dans la sensibilité du spectateur, ... une tentative pour soustraire l'œuvre aux caprices individuels; ce qui lui fait dire: «... De quel droit les artistes pèseraient-ils sur votre sensibilité?» De fait, chez Dauriac, le sens est inséparable de la lumière et de son corollaire, la couleur.

Mais, le sens des choses n'est pas uniquement dans leur définition, leur contour. Il est dans leur exactitude par rapport à une émotion que l'artiste veut faire percevoir. Car l'art exige pour être compris un acquiescement total à la forme qu'il propose. Or, elle a su trouver cette coïncidence entre le sens de son œuvre (sortir du champ de l'art en ce qu'il est directif, *convergeant*) et les options formelles (... «trouver la lumière de mon époque, celle sans ombre du néon et la couleur de la sensation qui l'accompagne. Si je photographie des papiers flous, j'obtiens une couleur juste qui me permet de sortir du musée et d'entrer dans le temps. ... Dans la réalité»).

Suite à la page 61



1. Jacqueline DAURIAC  
*Cercle jaune avec femme en rouge*, 1985

2. *Trapèze bleu avec femme en noir*, 1986.  
Caisson lumineux, costume: A. ALAÏA.  
(Phot. G. Amsellam)

C'est cette même préoccupation qui implique que les éléments de ses pièces soient *grandeur nature*: entrer dans le temps... C'est ce même projet qui a supposé la référence à Edward Hopper: l'arrêt sur le temps...

Et toujours ce même problème du regard réservé à l'art. Hopper l'avait résolu du point de vue du spectateur: celui-ci regarde à travers la fenêtre, assigné au rôle de voyeur, et traduit en terme de lumière une atmosphère émotionnelle. Dauriac reprend un secret de même nature émotionnelle et le révèle dans une absence totale d'ombre pour n'en mieux montrer que l'absence. A la lumière, elle oppose la négation de l'ombre. A l'émotion, le vide, la sensibilité blanche de l'indifférence. Il s'agit d'un charme à la puissance duquel elle tente de donner une clarté, à partir d'un travail réfléchi qui refuse de tenir sa poésie du mystère et met en évidence l'attention qu'elle porte au fait de créer

## LE LIEU DE PAUL KLEE

### Suite de la page 43

moyen de lumières réfléchies sur des formes colorées en mouvement. Cette série constitue un plaidoyer pour la peinture plus individualiste et plus personnelle, face à l'anonymat et au dépouillement requis par l'affirmation radicale du plan. De plus, au moyen de formes à connotations plus neutres, Klee tente de constituer, avec les seuls moyens du peintre, un espace mobile, dynamique, cherchant à démontrer que le tableau n'est pas irrémédiablement statique comme le prétendent certains de ses collègues.

Ultimement, c'est la série des Plans quadrillés qui constitue l'exemple le plus pertinent d'une réponse de Klee, d'une part à l'esthétique de *De Stijl*, d'autre part à la position de Moholy-Nagy. Une critique mal informée au sujet de l'interaction entre Klee et l'art qui se faisait autour de lui a longtemps regroupé ces œuvres sous le terme fantaisiste de Carrés magiques, leur conférant ainsi le statut de jeu gratuit. Il convient plutôt de les replacer, non seulement dans le contexte de son enseignement, mais aussi dans celui des tensions politiques et des querelles artistiques qui étaient au centre du Bauhaus.

A titre d'exemple, examinons *Abstrait avec référence au mouvement d'un arbre en train de fleurir*, de 1925 (fig. 1). Les éléments *plastiquement purs* sont ici des carrés ou des rectangles de couleur. Le thème est le mouvement de l'espace effectué par l'entremise du mouvement de la couleur. Deux facteurs contribuent à la genèse du mouvement. D'abord, les couches de couleurs sont superposées du plus sombre au plus clair, ce qui produit un mouvement d'expansion-contraction de l'espace du tableau. Ensuite, ces couleurs sont posées dans un quadrillage souple dont les éléments ne sont pas rectilignes. Au moyen d'une légère déviation de la verticale, Klee provoque un jeu subtil de diagonales assurant la mobilité lente de l'ensemble, de manière à induire en rythme notre vision, en l'accordant au rythme d'une éclosion et d'une expansion du centre vers l'extérieur.

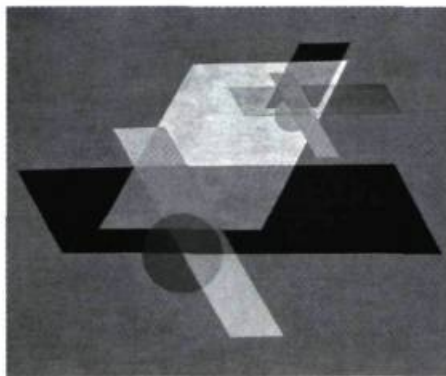
Au terme de la période du Bauhaus, on constate que Klee avait résolu pour lui-même le conflit entre les différentes formes d'abstraction, en ne se rangeant ni d'un côté ni de l'autre, tout en assignant à son art une position détachée de tout engagement social axé sur une production industrielle. D'autre part, le côté exclusivement rationnel de la théorie de Van Doesburg ainsi que son dogmatisme, lui paraissent imposer à l'homme des limites étroites et inutiles. En prohibant toute déviation de la forme géométrique, Van Doesburg cherche à éliminer toute ambiguïté de la démarche créatrice. Or, pour Klee - et de nombreuses réflexions contenues dans ses cours le prouvent - cette ambiguïté est au centre même de l'homme.

Au moment de la prise de pouvoir par Hitler, la lutte contre l'art moderne, qualifié de «dégénéré», s'intensifia. Klee dut mettre fin brusquement à sa carrière d'enseignant et s'exiler, dès 1933, en Suisse, plus précisément à Berne, sa ville d'origine. Il est bientôt

et au rôle de l'artiste. Lequel doit «trouver une nouvelle strate, un nouvel emploi de la sensibilité», étant préalablement admis que l'histoire de l'art aurait développé une autocensure du regard: «On regarde l'art en faisant l'impasse sur certaines réalités... Le problème devenant alors de savoir regarder la réalité comme de l'art. Pour elle, la question reste toujours aussi brûlante, aucune réponse ne s'avérant pleinement satisfaisante, fût-ce chez ceux dont elle se reconnaît.

Il en va ainsi de la pureté d'une artiste qui figure intentionnellement, dans ses œuvres, ses paradoxes et ses contradictions. Elle tente ainsi de mettre du sens et de la rigueur dans cette puissance mystérieuse, en perpétuelle métamorphose, qu'est la perception de l'art. Où? Là où l'exigence rencontre la confusion; la raison, la déraison. Au point le plus exact que seul l'artiste sait mettre en forme. Car, à force de s'en donner les moyens, il trouve... quitte à signifier le défi lui-même: «Un coup de dés jamais n'abolira le hasard».

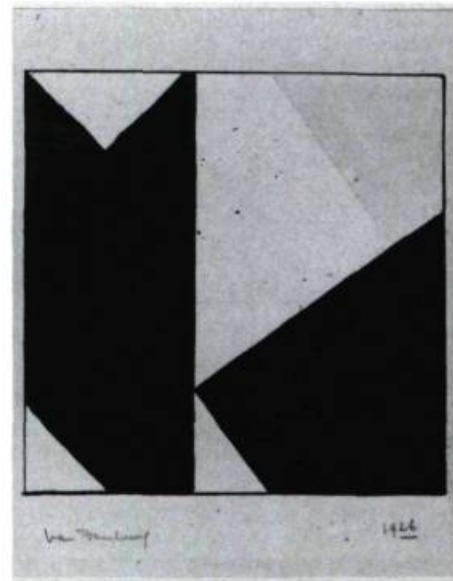
N.D.L.R. - Jacqueline Dauriac présentera une exposition particulière, à la Galerie René Blouin de Montréal, au cours de 1987.



7. Lazlo MOHOLY-NAGY *Composition A-II*, 1924.  
Huile sur toile; 116cm x 136,5.  
New-York, Solomon R. Guggenheim

atteint d'une grave maladie, qui ralentit sa production jusqu'en 1937 et qui explique partiellement le changement de style très apparent dans les œuvres exécutées entre 1937 et 1940. Le côté irréversible de cette maladie est sans doute responsable de l'introduction d'une nouvelle thématique qui devient de plus en plus récurrente: celle de la mort. Or, comme le dit Maurice Blanchot de l'écrivain, dans une telle situation «on ne peut écrire que si l'on reste maître de soi devant la mort, si l'on établit avec elle des rapports de souveraineté»<sup>6</sup>. Pour ce faire, le peintre Klee met au point une espèce d'écriture hiéroglyphique mi-figurative, mi-abstraite. L'articulation du tableau s'effectue alors par la jonction d'un réseau de signes noirs et d'un réseau de taches de couleur aux tonalités consonnantes ou dissonnantes, posées en rythme. *Insula dulcamara*, de 1938 (fig. 5), est une des œuvres maîtresses de cette série. «Dulcamara» associe deux mots latins «dulcis» (doux, suave) et «amarus» (amer). A la douceur des tonalités s'associe l'amertume des éléments tirés de l'iconographie personnelle de Klee. Dans la partie supérieure du tableau, on peut reconnaître deux signes astraux qui évoquent le destin, ainsi que la ligne sinueuse de la côte d'une île au large de laquelle passe un bateau, symbole de fragilité. Dans la partie inférieure, le profil d'un serpent introduit le sens d'une menace, laquelle se précise dans la figure centrale: une tête blanchâtre qui fait surgir le spectre de la mort<sup>7</sup>.

Après s'être efforcé, sa vie durant, d'élucider en termes picturaux le fonctionnement des lois dans la nature, voici son œuvre aux prises avec l'énigme dernière, celle avec laquelle il n'y a pas de compromis possible. En 1939, Klee s'engage résolument dans la direction d'un *entre-monde* par la production d'une série sur le thème de l'ange. C'est alors qu'il nous présente, avec une grande simplicité de moyens, des êtres en transformation qui gardent des caractères humains. Qu'elles s'appellent *Ange*, *encore féminin*, *Ange oublieux* ou *Ange vigilant* (fig. 2), ces figures cherchent à traduire sur le plan pictural les métamorphoses de l'ultime transition, celle qui fait passer du côté de l'invisible. Les minces contours blancs sur fond noir don-



8. Theo Van DOESBURG  
*Sans titre (Étude pour la contre-composition XIII)*, 1926.  
Encre, gouache et crayon sur papier; 22 cm x 17,3.  
Montréal, Musée d'Art Contemporain.

nent naissance à une forme fragile, presque en voie de disparition. Fidèle à son projet initial de ne pas choisir entre abstraction et figuration, Klee nous en présente ainsi un accomplissement supérieur. Et il témoigne avec force de la pleine extension du sens contenue dans cette phrase de la *Confession du créateur*: «L'art joue, sans le savoir, un jeu avec les réalités ultimes qu'il ignore et, malgré tout, il les atteint»<sup>8</sup>.

1. C. Naubert-Riser, *La Création chez Paul Klee*. Paris, Klincksieck, 1978.

2. P. Klee, *Journal*, Paris, Grasset, 1982.

3. P. Klee, *Confession du créateur*, dans *Théorie de l'art moderne*, Paris, Gonthier (Bibl. Médiations), 1971, p. 34-42. Retraduit dans Naubert-Riser, *op. cit.*, p. 127-131.

4. A la page 298.

5. C. Naubert-Riser, *Paul Klee et la Chine*, dans *Revue de l'art*, Paris, n° 63, 1984, p. 47-56.

6. M. Blanchot, *L'Espace littéraire*. Paris, Gallimard, 1955, p. 107.

7. Le bateau, symbole de fragilité, se retrouve très fréquemment dans l'œuvre de Klee depuis 1917. Le serpent également. Mais, en 1940, l'idéogramme du serpent revient plus souvent comme symbole de la créature mourante. Pour ce qui est de la tête blanchâtre, il suffit de la comparer avec celle de *Mine grave*, 1939, ou avec celle de *La Mort et le feu*, 1940, (N° 294, dans le catalogue qui accompagne l'exposition).

8. P. Klee, *Confession du créateur*. P. 42.

N.D.L.R. - L'exposition Paul Klee est présentée au Musée d'Art Moderne, de New-York, du 9 février au 5 mai 1987.

Constance Naubert-Riser est professeure agrégée d'histoire et de théorie de l'art, au Département d'Histoire de l'Art de l'Université de Montréal. Elle est, également, critique d'art et membre de l'Association Internationale des Critiques d'Art. Enfin, elle est l'auteure de *La Création chez Paul Klee*, Paris, Klincksieck, 1978.