Document généré le 17 avr. 2024 06:25

**Vie des Arts**

Vie des arts

# Claude Viallat et la déconstruction du tableau

## Claude Viallat, rétrospective, Musée des Beaux-Arts de Montréal, décembre 1982 et janvier 1983

Jacques Lepage

Volume 27, numéro 109, décembre 1982, janvier–février 1983

URI : https://id.erudit.org/iderudit/54390ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)
1923-3183 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce compte rendu

Lepage, J. (1982). Compte rendu de [Claude Viallat et la déconstruction du tableau / Claude Viallat, rétrospective, Musée des Beaux-Arts de Montréal, décembre 1982 et janvier 1983]. *Vie des Arts*, *27*(109), 46–73.

Tous droits réservés © La Société La Vie des Arts, 1982

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

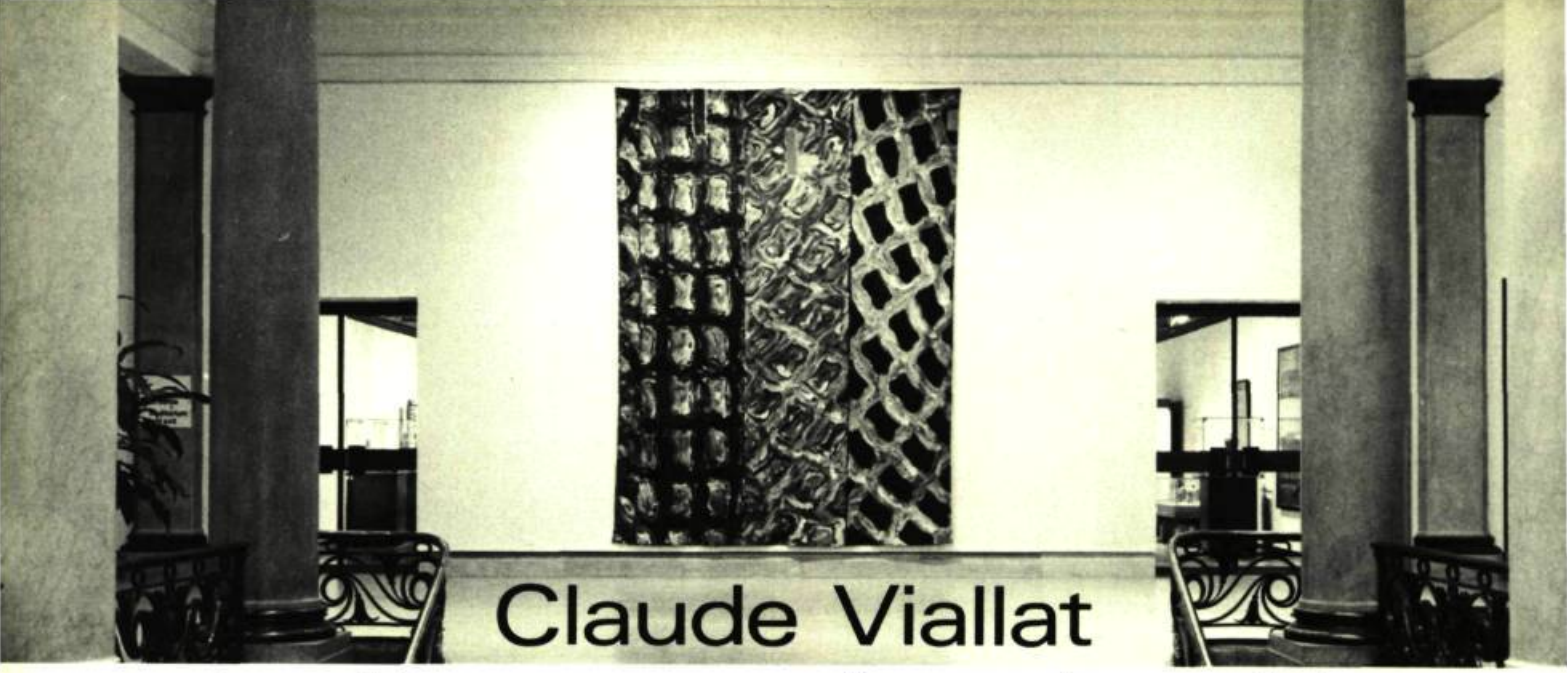
https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/



# Claude Viallat et la déconstruction du tableau

**Après Beaubourg, le Musée des Beaux-Arts de Montréal accueille en décembre 1982 et janvier 1983 la rétrospective de Claude Viallat, l'un des peintres français les plus représentatifs du groupe Supports-Surfaces.**

*Jacques LEPAGE*

*Dire une forme, c'est les dire toutes et en dire une pour remplir un vide aussitôt créé, c'est dire la même chose d'une manière différente ou toujours semblable, celle-là ou une autre.*
(Claude Viallat)

Quel sens pouvait avoir en 1966 l'ambition de peindre? D'être un peintre *professionnel*, issu d'écoles d'art, professant l'apprentissage de ce métier et récusant l'aliénation parisienne? Tant de gloses, écrites depuis dix ans, de telles surenchères proposées, font que les années d'avant Mai 68 s'estompent dans des vapeurs fomentées par ceux qui récupèrent ce passé proche au profit de trafics où le mercantilisme trouve sa place. 1966, l'a-t-on oublié, est le moment où l'École de Paris effacée par l'effondrement de cette place, le Nouveau Réalisme, les épigones de Francis Bacon, la *jeune* peinture au militantisme imagé, occupent la Capitale et proposent de nouvelles recettes. C'est le temps aussi où des jeunes gens s'insurgent contre l'interprétation donnée au fait pictural et se proposent de faire table rase des nouvelles conventions.

Sinon recommencer la peinture, quel sens, en effet, pouvait avoir alors l'ambition de peindre? Reconquérir la libre disposition de son invention, se refuser à l'épigonie, au simulacre, à l'acquiescement, pour produire dans des dimensions nouvelles des travaux qui ne soient plus des fils adultérins d'une démiurgie dont Nietzsche avait cru être le déicide, ouvrait une issue.

En 1966, lorsque Claude Viallat pose l'empreinte d'une éponge sur une toile non tendue sur châssis, il ne sait pas encore que son geste va non seulement modifier, mais rompre la trame univoque de l'histoire au profit d'une lecture inconnue du domaine qu'il transgresse, celui de l'art. Il est des anecdotes à propos de cette *éponge*, de cette *palette* érodée, de cette *toile* flottante. Des anecdotes que nous avons vécues, mais qui n'ont pris sens et signification qu'au fur et à mesure que le parcours que venait d'entreprendre Claude Viallat dévoilait le système de lecture qu'il convenait de pratiquer. D'autres peintres ont pu poser des formes quelconques sur des draps, depuis des siècles des tentures ont flotté dans les vents, procédés sans relation avec la mise en question de la production picturale qui va substituer à l'espace de la toile des abstraits celui de la toile dans l'espace réel. S'impose ici une pratique qui n'a point pour terme l'invention de nouvelles formes, ou de nouvelles modes, ou d'une quelconque avant-garde à l'usage des manuels et des marchands d'art. Le propos, dès avant 1968, est iconoclaste, destructeur des images engrangées dans les mémoires, des processus codés, codifiés, programmés, dans les ordinateurs que sont les traditions d'écoles, d'enseignement, de production à l'usage d'une idéologie et d'institutions établies. Cette pratique appelle et suscite une théorisation qui se formulera au cours d'échanges, de débats, de discussions, entre Viallat et quelques peintres comme Parmentier, Dezeuze, Saytour. Interrogation passionnée du comment de la peinture ou le procès de production est dialectiquement commenté et détermine un nouveau champ au fait plastique.

Dans un ouvrage, qu'il publiera ultérieurement, Claude Viallat va résumer en quelques phrases[1] ce que furent les intentions initiales du groupe qui, en 1970, pour une exposition à ARC 1, s'intitula *Supports/Surfaces*. 1° Considérer l'Espace réel, s'attaquer à la vision monocentrée de l'Espace Renaissant. Envisager la peinture comme une topologie. 2° Travailler tous les refoulés de la peinture traditionnelle (endroit - envers - tension - détention - mollesse - dureté - mouillure - imprégnation - format, etc.). 3° Ne pas privilégier l'image, mais la considérer comme l'obligatoire produit d'un travail (le travail du peintre) devenant par abandon du logocentrisme, objet de connaissance. 4° Ne pas privilégier un matériau précis, mais assujettir l'image au travail sur le matériau et par une analyse du matériau employé et du travail sur ce matériau ouvrir le résultat aux sens. 5° Analyser la peinture comme mise en scène de l'image du travail du peintre, donc déconstruction des composants traditionnels de la peinture en tant qu'objet de Connaissance, donc ne pas l'assujettir à l'histoire seule de la peinture mais l'envisager dans le champ des connaissances. 7° Ne pas privilégier l'auteur en tant qu'artiste (mystifiant, mythifiant) n'impliquant pas un savoir privilégié. Abandon de la signature et de la datation. 8° Travailler le marché de l'Art en ne privilégiant pas le tableau-marchandise, sujet à tous les aléas de la fragilité des matériaux. 9° Travailler la critique en la prenant au maximum en charge. 10° Exposer n'importe où des travaux non appréhensibles dans une

seule et unique vision. 11° Travailler la situation historique (économique, sociale, politique et idéologique) à partir du Matérialisme Dialectique et Historique.

Par quelle pratique, Viallat assure-t-il dans ses travaux, comme dans son analyse, la rupture, l'écart, dont il est question, faisant du langage pictural non plus le déchiffrage d'une production, mais le *déséquilibre d'un système*? Certes, cette flexion que subit le concept relativement à ses attributions antérieures ne surgit pas d'après l'intervention d'un *deus ex machina*: Viallat fait référence à quelques peintres qui, depuis un siècle, ont modifié la relation du peintre à son *modèle*, tel Cézanne, Matisse, Pollock. Mais, au delà du nouvel ordre que chacun d'eux impose, traversant leur discours, Viallat mène son analyse, le conduisant à faire passer la peinture «de l'image portée par la surface à l'utilisation des matériaux soutenant cette surface».

Avec Saytour et Dezeuze, il théorise ce travail sans succomber à l'hémorragie textuelle que nous avons évoquée, le discours sur la peinture s'identifiant chez lui au discours de la peinture. N'est-il pas des premiers à écrire que les commentaires du philosophe, ceux du critique aussi bien que les propos du peintre sont, par nature, inadéquats au langage plastique. La marge, la béance, entre le *langage autonome* du peintre et celui des gloses, il le dit *irréductible*. Conviction qui le dispensera de paraphraser l'œuvre qu'il produit, laissant à la peinture le soin de son discours intrinsèque, «informer de (son) travail, dira-t-il, c'est faire le descriptif de ce qui est donné à voir», c'est-à-dire analyser sa matérialité.

Nous avons décrit les travaux de Claude Viallat dans des études [2] sur lesquelles nous ne reviendrons pas. Sommairement, rappelons que l'usage fait de la toile non tendue conduit Viallat, dans les années 1966-1967, à substituer la teinture à la peinture à l'huile, teinture qui imprègne la toile, la traverse, donnant à égalité avers et envers, débusquant le refoulé (le dos du tableau), supprimant la pellicule superficielle qu'est la peinture dans le tableau traditionnel (pellicule séparée de la toile par l'apprêt), permettant enfin que la toile cesse d'être une surface présentée plane aux regards, autorisant ainsi toutes les *déformations* que la suspension de la toile dans l'espace provoque. De l'inventaire de la texture de la toile proviennent les éléments qui, avec les *formes*, constitueront le vocabulaire du peintre: cordes, ficelles, filets, treillages et leurs empreintes; leur tissage, leur assemblage. Complétons cette nomenclature par leurs colorations, souvent par immersion partielle ou totale.

Viallat acceptant les aléas susceptibles de modifier les matériaux fragiles, non fixés, qu'il emploie, les livre aussi bien aux interventions climatiques (soleil, intempéries, etc.), qu'à celles physiques (infiltration, ruissellement, capillarité, feu, etc.), ou chimiques (corrosifs, etc.). De même, il admet les traces des *maladresses d'exécution*.

Ce serait tronquer la description que n'y point inclure le *marquage*. Pour Viallat, il n'est point seulement l'expression d'un plaisir, d'un désir, mais, il nous semble, l'émergence d'un atavisme dont les origines doivent s'inscrire au plus profond de l'inconscient. On connaît l'intérêt porté par Valliat aux taureaux, le goût âpre, non des mises à mort, mais de la lutte avec l'animal, et le marquage, n'est-ce pas aussi la *ferrade* où le taurillon, au fer rouge, reçoit la marque de sa manade, n'est-ce pas sur les porches du village d'Aubais la marque que, chaque année, impriment les jeunes gens? Omettre cette résurgence, la pose du sceau l'a perpétué à travers les âges, serait dépouiller l'œuvre de Viallat de son urgence. N'est-ce point marquage la forme posée sur la toile avec l'éponge mais aussi à l'aide d'un fer brûlant, et les nœuds de cordes nouées et peints, et les pièces trempées dans la peinture routière, et l'empreinte des doigts, de la paume, sur des galets, sur des bois roulés,...?

Mais, à Chambéry, se joignent à ces travaux ceux, plus récents, où Viallat sans abandonner la teinture, si elle a pour support une toile blanche, utilise sur les supports de couleur la demi-pâte (sans apprêt sur la toile), pièces qui, si elles restent non tendues sur châssis, acquièrent de leur support et du pigment une certaine rigidité. Comment est reçu ce comportement dans l'ensemble provisoire d'une œuvre? Y lisons-nous un revirement, au moins l'abandon de certains centres d'intérêt, ou, mieux, Viallat substituerait-il à un travail jusqu'ici se propageant en constellation, une linéarité, acceptant ipso facto un *progrès*? Pour ce dire, avons-nous une lecture objective du travail antérieur et des textes où Viallat le questionne? Ne masquons-nous pas notre surprise devant les dernières bâches fortement colorées en les déclarant autres?

Que dit Viallat sinon, depuis toujours, que de créateur privilégié le peintre devient, dans la pratique qu'il utilise, l'ouvrier du matériau qu'il emploie. Au drap, débité au mètre (illimité), se sont substitués, ces temps derniers, des supports prédéterminés par leur usage vulgaire: chemises de nuit de nos grands-mères, tombées de shorts, bâches aux dimensions différentes et d'emplois les plus divers. Ce sont eux que Viallat interroge, et c'est d'eux qu'il attend l'organisation opératoire. Dans un de ses premiers écrits, il affirme «qu'une toile-pièce – seule n'est rien, (que) c'est le processus – système – qui est important». Autrement dit, l'*image*, ce qui pour nous, lecteurs-voyeurs, émerge, est moins à retenir que ce qui nous échappe plus ou moins, le trajet, le procès de production.

Cette subordination au matériau, cette prépondérance accordée aux détours du travail, Viallat l'énoncera au long des années, et ses travaux passés en affirment la teneur. Son lexique, dans ses moyens, par sa pluralité, restera toujours énigmatique à ceux qui réduisent un

(suite à la page 73)

1. Claude VIALLAT Sans titre, 1979. Acrylique sur une bâche; 4 m 70 x 3,50. Montréal, Musée des Beaux-Arts. (Phot. Musée des Beaux-Arts de Montréal)

2. Autres travaux de 1979 de Viallat. (Phot. J. M. Blanc)

Texte publié dans le catalogue CLAUDE VIALLAT–TRACES, Musée de Chambery, 1978.

# CLAUDE VIALLAT

(suite de la page 47)

peintre à un schéma linéaire. «Le résultat (produit du travail), précise-t-il, à partir du moment où il s'inscrit dans le champ spécifique de la peinture, est une image qui est celle du travail qui l'a produite.» Peut-on alors de l'*image* que nous avons des travaux actuels, induire leur altérité? Ne se placent-ils pas dans le droit fil de ceux qui les ont précédés? Mais le *moyen* n'est plus un galet ou une corde, un arceau de barrique ou une aune de toile. Alors, le moyen exige un autre traitement, produit une autre image, fait que l'ouvrier est déterminé et obligé à cette *création*[3] qui «est le résultat du travail sur, dans le matériau qui conduit à une image *non prévue mais acceptée a priori*[4] comme trace du travail».

Cela dit, le pigment employé ou tel autre *apparent* retour vers des procédés dont Viallat n'usa plus certain temps, peuvent-ils s'interpréter comme des indications régressives. Ce serait se méprendre. Si, par exemple, la déconstruction du tableau débute par un inventaire analytique de celui-ci, elle ne s'y identifie pas. Viallat n'a jamais limité son projet à un mécanisme quelconque. Il n'a pas davantage avancé être en rupture avec le contexte, et si c'est avec prudence qu'il accepte les analyses marxistes et freudiennes, l'implication idéologique et les avatars du temps, il ne manque pas d'en faire profit. Mais pour lui, «chaque toile est en *soi* fin et commencement, développements d'équivalences en équivalences, s'opposant, se complétant, se modifiant, chacune étant acceptée dans les qualités qui sont son évidence et qui la définissent et la proposent».

Il n'en faut certes pas conclure que le travail de Viallat est immuable. Nous venons de l'écrire, le contexte changeant, le procès de production diffère. Mais ne nous leurrons point en confondant image rétinienne et processus d'exécution. Le référent est ce dernier terme. Les toiles récentes où la couleur est éclatante, vibrante[5], n'évincent pas celles, vibrantes et éclatantes, qu'au cours de ces dix dernières années Viallat a produites. «Travailler la couleur, disait-il au début de cette décennie, en tant que marquant, en tenant la *valeur* et le *ton* comme obligatoires, en ne lui conférant aucune symbolique, impose de ne pas la particulariser ni de lui donner la préférence, mais de l'accepter dans sa matérialité. Elle n'est plus alors un véhicule d'expression mais celui du travail qui l'utilise et la produit, pâteuse, fluide, ductile, solide ou poudreuse.»

La semi-rigidité des pièces, *travail de surfaces et de murs*, est un autre aspect de l'intervention du matériau: la bâche n'ayant pas, en soi, la souplesse de la toile demande d'autres traitements. S'y ajoute, c'est une hypothèse, que depuis trois ans les expositions de plein air se sont raréfiées. Nul n'ignore la participation active de Viallat à ces interventions entre 1968 et 1974. Durant cette période «l'espace (paysage) [fut] considéré non comme *motif*, mais comme support de lectures multiples et non monoculaires». Un nouveau contexte de mise en scène: galeries, musées, intervient ici pour modifier certaines pratiques.

En achevant ce texte, nous sommes conscients de l'impuissance du discours à donner une équivalence autre que fictionnelle d'une œuvre picturale riche aujourd'hui de milliers de pièces. Tout décodage appliqué aux arts dans leur spécificité est restrictif, et nos fantasmes interfèrent dangereusement avec l'objectivité que nous aimerions détenir. Cette mise en mot ne peut que souligner la divergence entre leur signification et le langage autonome du peintre. C'est dire que, plus qu'une traduction, nous n'avons ici qu'une translation ne se permettant d'être qu'en préalable à une lecture plurielle des travaux de Claude Viallat.

1. Cf. Claude Viallat, Fragments, dans *Geste, Image, Parole*. Travaux XIV. Université de Saint-Étienne, 1976. Toutes les citations suivantes ont la même origine.
2. Cf. Jacques Lepage, *Regarder ailleurs*. Bordeaux, 1973. Et le catalogue de l'Exposition Viallat, Musée de Saint-Étienne, 1974.
3. Cf. Claude Viallat, op. cit., page 67.
4. C'est nous qui soulignons.
5. Cf. Bernard Ceysson, Préface au catalogue de l'Exposition Viallat à l'Abbaye de Sénanque, 1978.


Tous les niveaux
Adultes et enfants.
Jour et soir.

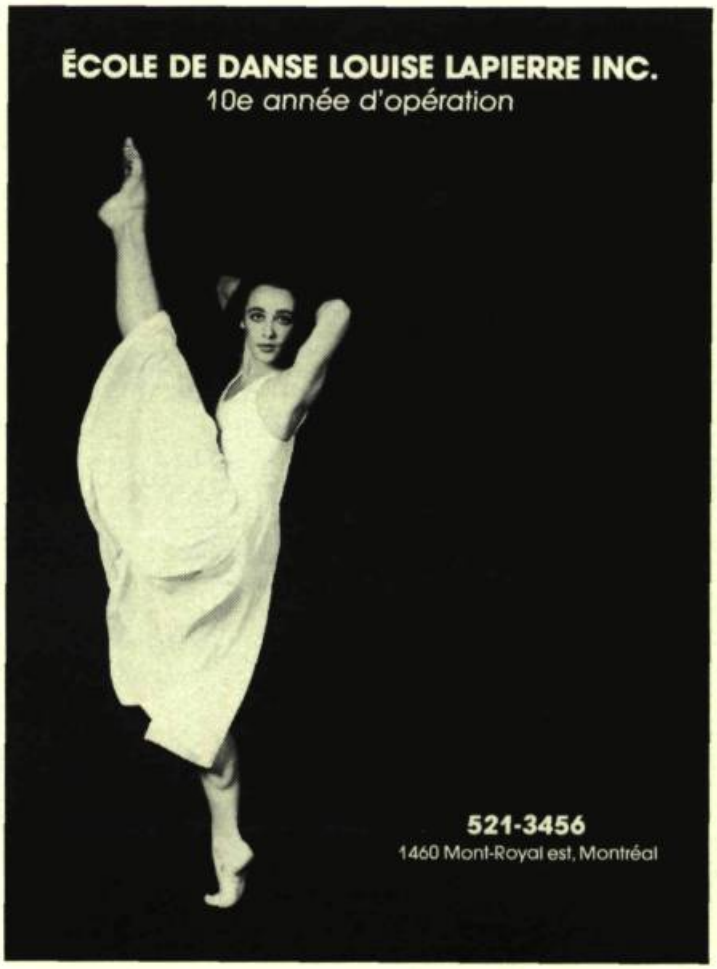
**École de VIOLON**

L'Association québécoise pour l'avancement des jeunes violonistes vous invite à suivre des cours de violon avec ses professeurs accrédités:

- Classique traditionnel
- Méthode russe
- Mouvement Vivaldi
- Suzuki

**Renseignements: 335-1798**

**ÉCOLE DE DANSE LOUISE LAPIERRE INC.**
10e année d'opération



**521-3456**
1460 Mont-Royal est, Montréal