

RETROUVEZ TOUTE
L'ACTUALITÉ DE L'ART
AU QUOTIDIEN SUR
daily.artnewspaper.fr



ÉDITION FRANÇAISE



THE ART NEWSPAPER

TAN FRANCE SAS, GROUPE THE ART NEWSPAPER. MENSUEL. NUMÉRO 28. MARS 2021

FRANCE : 7,9 € - DOM : 8,9 € - BEL/LUX : 8,9 € - CH 13,50 FS - CAN : 13,99 \$CA
PORT. CONT/ESP/IT : 8,9 € - N. CAL/S : 1150 CFP - POL./S : 1250 CFP - MAR : 92 MAD



CLAUDE VIALLAT

Figure de Supports/Surfaces, le peintre déploie ses œuvres récentes dans les galeries Templon à Paris et Ceysson & Bénétière au Luxembourg

ARTISTE
PAGES 12-13



THADDAEUS ROPAC

À l'occasion des trente ans de sa présence à Paris, le galeriste autrichien revient sur ses choix et ses engagements

GRAND TÉMOIN
PAGES 20-21



CAROLYN CARLSON

Portrait d'une figure de la danse contemporaine qui développe depuis les années 1960 une œuvre calligraphique et poétique

HORS PISTES
PAGE 30



LA FIAC SE RÉINVENTE EN LIGNE

Après une année blanche en 2020, son édition physique n'ayant pu avoir lieu, la Fiac revient, une fois n'est pas coutume, juste avant le printemps. En attendant le reflux de la pandémie et la reprise des foires en public, avec une édition prévue en octobre 2021 au nouveau Grand Palais Éphémère, le Salon lance du 4 au 7 mars ses premières *viewing rooms*. La manifestation réunit 208 galeries et éditeurs internationaux, dont la fine fleur des enseignes françaises, et une dizaine de nouveaux participants. Cinq conservateurs de renom ont été invités à présenter leurs coups de cœur sur cette édition en ligne, tandis que sept institutions organisent des événements en lien avec la Fiac,

CLAUDE VIALLAT : « LE SUPPORT GUIDE LE TRAVAIL »

Le peintre, âgé de 85 ans, déploie simultanément ses œuvres récentes à la galerie Templon, à Paris, et au sein de l'espace de Ceysson & Bénétière au Luxembourg.

Claude Viallat est né en 1936 à Nîmes, où il vit et travaille. Il est l'un des fondateurs de Supports/Surfaces dans les années 1970, mouvement qui appela à un renouvellement de l'art par la remise en question des matériaux traditionnels. Depuis 1966, le peintre explore tissus variés et bâches industrielles, sur lesquels il répète à l'infini, au pochoir, un même motif abstrait, sorte d'osselet devenu sa signature. Ses œuvres sont conservées dans les plus grandes collections publiques nationales et internationales, du Centre Pompidou, à Paris – où le musée national d'Art moderne lui a consacré une rétrospective en 1982 –, au Museum of Modern Art, à New York. Entretien.

« Le tissu restitue la couleur comme je ne l'ai pas vue. Je suis toujours surpris par un résultat que je n'ai jamais voulu. Mon travail est très académique, sur un support qui ne l'est pas. »

**Comment êtes-vous venu à l'art ?
Quelle a été la genèse de votre**

avec des ouvertures, plutôt dans la diagonale. Les toiles, réalisées entre 2019 et ces derniers mois, sont ouvertes et rassemblées avec des lignes de tissus provençaux, en zigzag, créant une dynamique à l'intérieur de la toile. Chez Ceysson, il s'agit d'assemblages de tissus visibles à 360 degrés, d'où le titre « Dans tous les sens ». Les toiles peuvent être mises dans n'importe quel sens, réunies avec des vides à l'intérieur de l'assemblage. C'est la construction même de l'œuvre qui détermine les parties vides. Les « sutures » s'inscrivent à la suite des « échelles de Nîmes », verticales et horizontales, que j'avais montrées précédemment chez Templon. Dans les « sutures », une autre dynamique est en jeu.

Avez-vous travaillé à ces toiles selon une logique sérielle en vue de ces deux expositions ?

Non, je ne travaille jamais dans l'optique d'une exposition. Je travaille tous les jours, puis je constitue des expositions à partir de ce travail. C'était une période particulière, en raison du confinement. Il n'y avait plus de samedi ni de dimanche. C'était un travail constant, avec des toiles découlant les unes des autres,



mon travail. Sur le sol de mon atelier, un plastique est recouvert de couleur. Je ne vois vraiment mes toiles qu'au moment de l'exposition, car elles sont isolées et accrochées sur un espace blanc. Je travaille sur le travail. C'est-à-dire que chaque toile détermine les suivantes, de manière intuitive, sensuelle, et non raisonnée. Je fais jusqu'à deux ou trois toiles par jour, plus ou moins grandes, en fonction des supports dont je dispose. C'est une question de remplissage du sol de l'atelier. Le support est à la base de la peinture, il guide le travail,

imprimés, faits d'une matière plus ou moins forte qui peut la boire ou la refuser. Chaque fois, les premiers gestes sont déterminants, ce sont eux qui me donnent la manière dont la couleur va être absorbée ou rester en surface. Le tissu restitue la couleur comme je ne l'ai pas vue. Je suis toujours surpris par un résultat que je n'ai jamais voulu. Mon travail est très académique, sur un support qui ne l'est pas.

Comment composez-vous avec les couleurs ?

Claude Viallat dans son atelier, à Nîmes. © Sylvie Boulloud

Au début, j'avais peur de la couleur. Mais, au fur et à mesure, la pratique m'a donné une aisance. Le rôle du peintre, c'est d'accorder les couleurs de la manière la plus juste, de présenter les choses de la façon la plus véritable, véridique. Moi, je mets des couleurs sur une toile, et je les regarde jouer entre elles, en acceptant le résultat tel qu'il est. Cette espèce de manière de retourner les choses est primordiale pour moi.

support qui ne l'est pas.»

Comment êtes-vous venu à l'art ? Quelle a été la genèse de votre vocation de peintre ?

J'ai loupé mon bac, à la suite de quoi j'ai fait une dépression nerveuse. J'ai passé un concours à Montpellier pour devenir commis d'architecte. Les cours avaient lieu entre 7 et 10 heures du soir, j'avais donc du temps dans la journée. Pour combler ce vide, j'ai passé le concours d'entrée aux Beaux-Arts, et j'ai été pris en peinture. Mais comme je ne savais ni peindre ni dessiner, on m'a pris pour l'année suivante en me demandant de faire du dessin pendant un an. À partir du moment où je suis entré aux Beaux-Arts, j'étais chez moi. C'était une révélation. Je savais que c'était là que je devais être.

Vous avez une double actualité, avec « Sutures et Varia », votre dixième exposition à la galerie Templon, à Paris, et « Dans tous les sens » à Wandhaff, l'espace de Ceysson & Bénétière au Luxembourg. Qu'y montrez-vous ?

Les deux expositions sont un peu conçues comme une seule en deux lieux. Chez Templon, ce sont des « sutures », c'est-à-dire des travaux

Vue de l'exposition « Claude Viallat.
Dans tous les sens », Ceysson &
Bénétière, Wandhaff, Luxembourg.

© Studio Rémi Villaggi

C'était une période particulière, en raison du confinement. Il n'y avait plus de samedi ni de dimanche. C'était un travail constant, avec des toiles découplant les unes des autres, mais à chaque fois dans des directions différentes. J'ai réorganisé l'ensemble au moment du choix pour les expositions.

Comment peignez-vous ?

Je peins au sol, sur la toile. En général, quand je sors de la toile, elle est finie, je n'y reviens pas. C'est horizontalement que je conçois et vois

jouer, plus ou moins grandes, en fonction des supports dont je dispose. C'est une question de remplissage du sol de l'atelier. Le support est à la base de la peinture, il guide le travail, qui n'est jamais prévu.

Êtes-vous parfois surpris par le résultat ?

Il y a une part de hasard, dans la mesure où je mets ma peinture sur une toile qui est crue, qui n'est pas collée ni enduite. Ce n'est pas une surface idéale. C'est un matériau qui absorbe la couleur : des tissus

très académique, sur un support qui ne l'est pas.

Comment composez-vous avec les couleurs ?

Cela n'a pas d'importance. J'ai des pots de couleurs. Je commence par une couleur, puis elles s'enchaînent. Mon rapport à la couleur est à la fois visuel et ressenti. Il n'y a aucune volonté symbolique ni aucun message particulier à faire passer par la couleur. Les choses se font toujours en fonction de la matière, du tissu, éventuellement du dessin.

des couleurs sur une toile, et je les regarde jouer entre elles, en acceptant le résultat tel qu'il est. Cette espèce de manière de retourner les choses est primordiale pour moi.

Vous avez déclaré « être un inconscient qui travaille ».

Que voulez-vous dire ?

Je veux dire qu'en mettant la toile au sol, je commence quelque chose qui n'est pas prédéterminé, mais qui se fera en prenant en compte les incidents du moment, les interruptions ou les continuités. Je récupère tout



Artistes

et j'essaie de tout tourner en positif. C'est uniquement lorsque je sors de la toile que je l'analyse.

Vous continuez à explorer inlassablement les limites formelles de la toile, les innombrables possibilités de sa composition. Voyez-vous toujours de nouveaux horizons à défricher ?

Je ne les prévois pas. Il y a toujours une direction différente, précédée dans le travail et dans le temps, et qui certainement se répercutera ultérieurement. C'est toujours un travail transitoire, si vous voulez.

Votre pratique de la peinture a-t-elle évolué depuis vos débuts ?

Elle a évolué dans la mesure où, au début, je travaillais essentiellement avec trois couleurs : le rouge, le jaune et le bleu. Petit à petit, je gagne en couleurs, en matières, dans la diversification des problèmes posés et des supports sur lesquels je vais travailler. Si je travaille une rayonne [de la soie artificielle], que je n'aime pas particulièrement, le résultat sera une peinture peut-être plus agressive que sur une toile qui serait plus coutumière.

La répétition de cette forme aisément reconnaissable est devenue votre signature. Quand est-elle apparue et que représente-t-elle à vos yeux ?

En 1966, j'ai vu à la Fondation Maeght, à Saint-Paul-de-Vence, une exposition de peintres contemporains où mon travail était éclaté dans celui des autres. C'était insup-

du rose, pour réaliser une sorte de papier peint du pauvre. Ce système répétitif, universel, le plus banal, m'intéressait beaucoup. Il fallait quelque chose pour le porter. J'ai dessiné une forme oblongue, assez grande, dans une plaque en mousse, que j'ai trempée dans de la couleur et que j'ai pressée sur une toile crue. Lorsque j'ai voulu la nettoyer, l'éponge crachait toujours du noir. Je l'ai laissée dans un seau avec de la Javel et de l'eau. Le lendemain, elle était partie en morceaux et m'a donné la forme que j'utilise depuis. La première forme était quelconque, mais je l'avais dessinée ; celle-là, une manipulation tout à fait hasardeuse me l'avait donnée. C'est une forme pour toutes les formes. Elle m'intéressait parce qu'elle n'était ni figurative, ni vraiment décorative, ni géométrique, ni symbolique... C'était une forme, entre autres. Elle est toujours approximative, c'est un dessin imprécis. J'ai commencé à travailler avec ça et je continue. Par capillarité, le fait de l'utiliser l'amène à s'élargir, se démultiplier, à devenir complètement autre chose.

Pour réaliser les œuvres présentées à la galerie Templon, vous avez utilisé des bandes de tissus provençaux qui relient, suturent les deux parties d'une toile. Vous vivez à Nîmes, avez étudié à Montpellier, enseigné aux Beaux-Arts de Nice... Voyez-vous une influence de la lumière, des couleurs du Sud, de la culture méridionale dans votre œuvre ? Et, bien sûr, il y a votre passion pour

contenu d'armoire après un décès. Ces tissus sont des matières, ils ont vieilli et ont déjà une existence. Les bandes de tissus provençaux m'ont elles aussi été données. Je ne découpe jamais ; en revanche, je raboute, je colle. Je parviens ainsi à réaliser des surfaces assez longues et complètes.

« Le fait d'avoir remis en question la construction du tableau est une chose qu'aucun peintre actuellement ne peut ignorer. »

Le mouvement Supports/Surfaces, dont l'existence fut relativement courte à la fin des années 1970, a remis en question de manière radicale l'idée même du tableau en s'affranchissant du châssis et de la toile.

Estimez-vous avoir fait école ?

Je ne peux pas prétendre avoir fait école. Mais le fait d'avoir remis en question la construction du tableau est une chose qu'aucun peintre actuellement ne peut ignorer. Dans un tableau, on sait avec certitude qu'il y a un châssis, une toile, et un échange de tension. Réfléchir à sa déconstruction m'a amené à travailler des structures avec des éléments très divers. Mon travail n'est pas uniquement composé de toiles, il y a toute une série d'objets, des morceaux de bois et de cordes, des nœuds... Cela me donne une amplitude de possibilités incroyablement grande. Il y a bien sûr une réflexion sur l'histoire de la peinture, mais n'importe qui peut s'en servir et

Absolument. L'une ne va pas sans l'autre. C'est le thème de l'impasse : je sais très bien ce que je ne veux pas faire, là où je ne veux pas aller ; mais je sais aussi que c'est parce que je sais où je ne veux pas aller que j'y trouve de la ressource. Il faut à chaque fois se heurter au mur et l'outrepasser.

Vous utilisez les termes « sensuel » et « suavité » pour évoquer votre peinture.

Est-ce une dimension à laquelle vous accordez une importance particulière ?

Je suis sensible au côté tactile des choses. Une toile cirée, en plastique, me réveille un peu. Je la travaillerai avec un *a priori*, ce qui ne sera pas le cas d'une toile en coton ou d'un tissu en laine légère. Il y a chez moi un côté sensuel qui est à la base du plaisir – ou du désamour.

Un adjectif revient fréquemment pour qualifier votre travail, celui de « matissien ».

Revendiquez-vous cet héritage ?

Mon travail est en partie matissien, en partie picassien ; et je dois une autre partie à Auguste Chabaud. C'est la première exposition que j'ai vue, à Nîmes, en 1956 [« 55 années de peinture », première rétrospective consacrée au peintre, un an après sa disparition]. Cette rétrospective m'a profondément bouleversé, en me montrant que la peinture pouvait être extrêmement forte, directe, avec un ressenti immédiat, qui ne passe pas forcément à travers une histoire ou un titre. Il a été mon premier choc esthétique, et je continue de faire des hommages à Chabaud.

Peintures rupestres sont-elles pour vous source de fascination ?

Tout ce qui est amorcé dans la peinture pariétale continue à être développé aujourd'hui. On n'a pas tellement progressé par rapport aux hommes préhistoriques. Techniquement, certes, on a fait des progrès. On a découvert comment fabriquer l'image de diverses manières. Mais ce sont les mêmes problèmes, que l'on déplace.

En 1988, vous avez représenté la France à la 43^e Biennale de Venise. Quel regard portez-vous sur la création contemporaine ?

Bien sûr, les choses ont beaucoup évolué. Nous sommes passés de l'artisan-peintre, qui travaille seul, au peintre-ingénieur, accompagné de quantité d'assistants. L'image du marché l'emporte sur l'intériorité du travail. La peinture de figuration a été mise à plat par notre génération et celle qui l'a précédée. En définitive, elle a été complètement déconstruite. Les cubistes, la figuration narrative... Tous les éléments qui la constituent ont donné lieu à la formation d'un groupe de peintres. Maintenant, on en est à coloriser une image toute faite. Tout ce qui résultait d'efforts pour atteindre la justesse est remplacé par des effets mécaniques. Ce qui m'intéresse en peinture, c'est essentiellement la peinture elle-même. C'est-à-dire, à partir de quel moment la peinture commence à exister, à devenir quelque chose de conséquent, qui porte le sens, l'imaginaire et l'émotion. Cette ligne me semble la plus difficile et la plus respectable. On a annoncé la mort de la peinture, il

La répétition de cette forme aisément reconnaissable est devenue votre signature. Quand est-elle apparue et que représente-t-elle à vos yeux ?

En 1966, j'ai vu à la Fondation Maeght, à Saint-Paul-de-Vence, une exposition de peintres contemporains où mon travail était éclaté dans celui des autres. C'était insupportable. Je n'étais plus nulle part, j'étais dans une salade niçoise au milieu des autres. Il fallait que je réagisse, que je fasse une chose qui me distingue, qui me représente, qui soit moi. Je suis parti sur l'idée de la manière dont les maçons peignent les cuisines dans le sud de la France. Ils tamponnaient sur les murs avec une éponge, de manière systématique, du bleu ou

de couleurs autres que celles de tissus provençaux qui relient, suturent les deux parties d'une toile. Vous vivez à Nîmes, avez étudié à Montpellier, enseigné aux Beaux-Arts de Nice... Voyez-vous une influence de la lumière, des couleurs du Sud, de la culture méridionale dans votre œuvre ? Et, bien sûr, il y a votre passion pour la taumachie...

La lumière, je ne sais pas. Les couleurs, certainement. Oui, je suis méridional. Effectivement, la taumachie a eu une grande importance dans ma vie. Le taureau a toujours pour moi une présence très forte, je collectionne ses représentations, je le peins aussi en privé. Les supports sur lesquels je peins, je les récupère d'un atelier de tapissier ou d'un

de construction m'a amené à travailler des structures avec des éléments très divers. Mon travail n'est pas uniquement composé de toiles, il y a toute une série d'objets, des morceaux de bois et de cordes, des nœuds... Cela me donne une amplitude de possibilités incroyablement grande. Il y a bien sûr une réflexion sur l'histoire de la peinture, mais n'importe qui peut s'en servir et en faire ce qu'il entend. N'importe qui peut faire ce que je fais, qui est extrêmement clair, simple, et qui se déconstruit dès qu'on le regarde. On voit alors comment les choses sont faites. Il n'y a pas de trucage, pas de savoir particulier.

Les contraintes que vous vous êtes fixées vous offrent finalement une grande liberté...

de peinture], première rétrospective consacrée au peintre, un an après sa disparition]. Cette rétrospective m'a profondément bouleversé, en me montrant que la peinture pouvait être extrêmement forte, directe, avec un ressenti immédiat, qui ne passe pas forcément à travers une histoire ou un titre. Il a été mon premier choc esthétique, et je continue de faire des hommages à Chabaud. Certaines de mes toiles sont dans la logique des siennes, je suis obligé de le reconnaître. Comme pour Matisse ou Picasso, c'est une influence par ricochet. Je navigue entre ces trois personnages, et beaucoup d'autres, bien sûr.

Vous partagez avec Pierre Soulages un intérêt pour l'art pariétal. En quoi les

justesse est remplacé par des axes mécaniques. Ce qui m'intéresse en peinture, c'est essentiellement la peinture elle-même. C'est-à-dire, à partir de quel moment la peinture commence à exister, à devenir quelque chose de conséquent, qui porte le sens, l'imaginaire et l'émotion. Cette ligne me semble la plus difficile et la plus respectable. On a annoncé la mort de la peinture, il faut la recommencer – autrement, bien sûr.

Quel conseil donneriez-vous à un jeune artiste ?

Avoir confiance en ce qu'il fait, bien regarder. Et ne rien jeter. Toutes les graines de son travail futur sont dans ce qu'il fait et met de côté. C'est cette démarche que j'ai toujours essayé de tenir. Car on ne sait jamais d'où viendra la ressource. La peinture, c'est une corde qui se noue à un moment donné, puis qui va s'effiloche. Chaque effilochage est à la fois une direction et une possibilité d'éventualités multiples. On ne peut rien savoir, mais il faut être là pour le suivre.

**PROPOS RECUEILLIS
PAR STÉPHANE RENAULT**

**« Claude Viallat. Sutures et Varia »,
30 janvier-20 mars 2021, galerie
Templon, 28, rue du Grenier-Saint-
Lazare, 75003 Paris, templon.com ;
« Claude Viallat. Dans tous les sens »,
13 février-20 mars 2021, galerie
Ceysson & Bénétière, 13-15, rue
d'Arlon, Wandhaff, 8399 Koerich,
Luxembourg, ceyssonbenetiere.com**

**Vue de l'exposition « Claude Viallat.
Sutures et Varia » à la galerie Templon.**

© Nicolas Brasseur

