

TEMPLON

II

CLAUDE VIALLAT

ART PRESS, janvier 2019



artpress 462 | 51

dossier

« Sans titre », 1967. Patchwork tissus de couleur, bleu de méthylène. 288 x 143 cm. (Court. de l'artiste et galerie Ceysson et Bénétière). 'Untitled'. Patchwork fabrics, methylene blue

■ **Pattern and Decoration est un mouvement américain qui apparaît après Support-Surface, durant la deuxième moitié des années 1970. En aviez-vous connaissance à cette époque ?** Oui, il y a eu une exposition à la galerie Daniel Templon de Robert Zakanitch. Des peintures avec des grosses fleurs qui m'avaient marqué. J'ai vu aussi des œuvres de Robert Kushner, de Joyce Kozloff et de Brad Davis par la suite. J'avais travaillé sur des tissus à fleurs ou des choses de cet ordre. Ma peinture, dès le départ, est décorative. Je peins sur des supports de récupération, tout ce que je peux comme tissus : des tissus à fleurs, des tissus à carreaux, des velours côtelés, des toiles de jute qui sont des sacs de café avec des motifs. Chaque fois que j'ai la possibilité d'avoir un élément soit représentatif, soit répétitif, soit annexe, je travaille le tissu avec tous les éléments qu'il porte. Dès 1966, j'ai des toiles composites, des patchworks en 1968 cousus. Élodie, la dame qui m'a élevé enfant à Aubais, me cousait les pièces. Après, j'ai encollé.

JOUER SUR L'AMBIGUÏTÉ

Quand vous dites que votre peinture est immédiatement décorative, est-ce conscient dès le début ou cela vient après la déconstruction de la peinture ? Il y a la déconstruction de la peinture et, en même temps, le travail sur le tissu, tous les tissus que je récupère. Je viens de faire une toile qui est un double hommage, un hommage au thème du peintre et son modèle et un hommage au *Déjeuner sur l'herbe*. C'est une toile très décorative. Dès le départ, il y a le souci de désacraliser la peinture, de la faire exister avec les choses les plus simples et les plus banales.

Lorsque Pattern and Decoration est apparu, on vous a associé à ce mouvement, me semble-t-il ? Après Support-Surface, il y a eu Peinture-Peinture – soit une peinture plus en matière – et ensuite le Pattern. J'ai été associé aux deux !

Alors qu'il s'agit de deux orientations différentes. Il y a eu un discours un peu formaliste qui est porté sur Support-Surface par Marcelin Pleyne ou par Marc Devade qui publie Clement Greenberg dans *Peinture, cahiers théoriques*. Ce discours formaliste a eu tendance à recouvrir cette dimension immédiatement décorative de désacralisation de la peinture. Votre démarche intègre

CLAUDE VIALLAT

la forme et le contenu

Form and content

interview par Romain Mathieu

TEMPLON



CLAUDE VIALLAT

ART PRESS, janvier 2019

52 | artpress 462

dossier

tous les éléments qui peuvent constituer le quotidien. L'association avec le Pattern remet cela en avant. Dès 1966, je fais un dessin sur les différentes manières de présenter la toile : la présenter accrochée par trois côtés ou par un côté en torchon, etc., j'expose des pièces comme cela. Il y a vraiment une volonté chez moi de désacraliser, de jouer sur l'ambiguïté entre objets usuels et peinture. Le fait de prendre les tissus tels qu'ils sont avec tous les éléments qui rappellent leur existence précédente – que ce soient les boucles, les fermetures éclair... – entre aussi dans cette démarche. J'accroche très bas de manière à ce que les choses soient très physiques, je ne sacralise pas dans l'accrochage, les toiles sont prises dans leur matérialité. Que la toile soit pliée en quatre ou qu'elle soit présentée au mur, cela relève simplement de décisions de présentation. Elles ont été peintes au sol et il n'y a pas de préférence pour une orientation particulière. C'est Jean Fournier qui m'a demandé, lors de la première exposition, de prendre une décision à ce sujet et c'est à partir de ce moment que j'ai mis la corne de la forme en haut à droite. Pas de raison représentative dans ce choix, c'est une décision arbitraire.

Tous les domaines, tous les champs, toutes les possibilités que couvre l'histoire de la peinture, j'ai essayé de les emprunter. À un moment donné, forcément, le décoratif entre en ligne, mais c'est un décoratif selon la définition de Matisse.

HOMMAGE À LA COULEUR

Henri Matisse définit le décoratif par rapport à l'effet que produit la peinture. Oui, c'est le fait de regarder la peinture qui lui donne aussi sens.

Qu'avez-vous pensé du mouvement Pattern et des peintures de Robert Zakanitch lorsque vous les avez vues ? Certaines m'intéressent et d'autres moins. Je n'en ai pas vu énormément. J'ai le sentiment d'être à la fois très proche et très loin, dans la mesure où mon travail est davantage critique du *pattern*. Dès le départ, il est vraiment dans le *pattern*, puisque la base de mon travail a été la manière de peindre les cuisines méridionales, avec un système répétitif qui était fait aussi bien à la main, avec des éponges ou avec des rouleaux. J'ai ici un rouleau qui fait des empreintes de fleurs et que j'ai utilisé dès 1966 pour faire une toile. Le *pattern* est donc initial par le support. Des tissus imprimés, des tissus fluorescents, tout ce que je peux avoir comme extravagance en tissu, je le prends et j'essaie d'avoir une position qui crée une ambiguïté, qui pointe quelque chose.

Simultanément aux œuvres qui sont clairement dans le décoratif, durant les mêmes années, vous faites des peintures

qui sont une simple répétition de formes sur des supports de toiles blanches, donc des œuvres qui se situent davantage dans une réduction de la peinture. Il y a donc ces deux versants dans votre travail. Bien sûr. C'est aussi une position ironique par rapport à mon travail, c'est une manière de mettre mon travail dans une situation biaisée.

C'est l'envers ? Oui.

Le mouvement Pattern revendique le décoratif et s'intéresse à l'artisanat. Une relation à l'artisanat n'est-elle pas également présente dans votre œuvre ? S'agit-il de l'artisanat ou du primitivisme, ce qui n'est pas la même chose ? L'artisanat, je l'aborde par le batik, par des toiles brodées, par des napperons, qui restent des napperons avec leurs formes et leurs trous, ou encore par les rideaux. Je l'aborde par les filets et par les objets qui sont dès le départ des points de passage obligés des civilisations. Je pars du principe que le premier châssis est le cerceau, la bague pliée et ligaturée, la première toile sur châssis est l'arc.

Il y a aussi les peintures sur des culs de fauteuils ? Les culs de fauteuils font partie de ces récupérations d'éléments du quotidien avec leurs formes, leurs couleurs, leurs côtés souvent déchiquetés. Au mur, il y a deux peintures réalisées avec un rideau partagé dans la diagonale ; elles ont un aspect un peu lingerie. Le rideau amène un côté ambigu contraire aux toiles, qui sont très strictes. Je ne veux pas manquer une opportunité et tout n'est fait que d'opportunités. Le *pattern* ne joue que sur le contenu mais pas sur la forme.

On trouve cela chez Zakanitch me semble-t-il. Zakanitch est celui qui m'a le plus intéressé.

Reprenons ce rapport entre le contenu et la forme. Dans votre travail, les tissus se rapportent à la vie quotidienne, à une histoire, à des choses qui peuvent être exotiques, d'autres un peu kitsch ou encore anciennes, toutes ces choses-là amènent du contenu. Est-ce que vous « faites avec » sans vous en préoccuper davantage ou bien est-ce quelque chose que vous cherchez à faire apparaître ? Si cela apparaît, je le prends et c'est à la fois négligé et assumé. Il y a les deux choses. Il y a deux ans, j'ai fait une exposition d'*Hommages*. Les *Hommages* manifestent un jeu de références au sein des œuvres. Les œuvres de l'histoire de l'art se révèlent être des matériaux, voir se révèlent dans les matériaux, au même titre que la toile et la peinture.

Les *Hommages* sont des hommages à de grandes figures de l'histoire de l'art, que vous reprenez souvent sur un mode très

décoratif. Je pense notamment à l'*Hommage à Matisse* avec les rideaux, les pompons... Les *Hommages* sont traités par un transfert de ce qu'on pourrait appeler la grande peinture vers le décoratif. Tout à fait. Du moins, il y a les deux. L'*Hommage à Chabaud*, ce sont vraiment les couleurs. Ici, c'est un *Hommage à Zeuxis* parce qu'il y a des cerises réalisées au crochet. ■

Pattern and Decoration was an American movement that emerged after Support-Surface, during the second half of the 1970s. Did you know about it at the time?

Yes, there was a Robert Zakanitch exhibition at Galerie Templon in Paris. The paintings with big flowers impressed me. I also saw works by Robert Kushner, Joyce Kozloff and Brad Davis afterwards. I had worked on floral fabrics and that type of thing. My painting has been decorative right from the start. I paint on found, recycled material, any kind of fabric I can get my hands on: floral fabrics, checked fabrics, corduroys, burlap cloth from coffee bags with patterns. Whenever I have an opportunity to get an element that is representative, repetitive or an appendix of some kind, I work the fabric with all the elements it carries. Since 1966 I've made composite paintings and I've sewn quilts since 1968. Elodie, the woman who raised me as a child in the village of Aubais would sew pieces for me. Then I would glue.

When you say that your painting was immediately decorative, was this conscious from the beginning or did it come after the deconstruction of painting? There is the deconstruction of painting and, at the same time, the work on fabric, all the fabric that I recover. I've just made a painting that's a double homage: a homage to the theme of painter and model and a homage to Manet's *Déjeuner sur l'herbe*. That's a very decorative canvas. From the beginning there's been the desire to desacralize painting, to make it exist with the simplest and most banal things.

PLAYING ON AMBIGUITY

When Pattern and Decoration appeared, I think you were associated with this movement? After Support-Surface, there was Peinture-Peinture [pure painting]—that's painting based more on matter—and then Pattern. I've been associated with both!

Whereas it's a question of two different orientations. There was a rather formalist discourse regarding Support-Surface, expressed by Marcelin Pleynet, or by Marc Devade who published Clement Greenberg in *Peinture, cahiers théoriques*. This formalist discourse tended to sum up the immediately decorative dimension as



« Sans titre », 2018. Acrylique sur tissu. 148 x 130 cm. (Court. de l'artiste). Acrylic on fabric

the desacralization of painting. Your approach integrates all the elements that can constitute the everyday. The association with Pattern and Decoration further underlines this. As early as 1966 I drew a picture of the different ways of presenting the canvas: to present it hanging on three sides or on one ragged side, etc. I exhibit pieces like that. There is really a desire here to desacralize, to play on the ambiguity between everyday objects and painting. Taking the fabric just as it is with all the elements that recall its previous existence—whether buckles, zippers, and so on—is also part of this approach. My works hang very low so that things are very physical; I don't sacralize in the hanging, the paintings are taken in their materiality. Whether the canvas is folded in four or presented on the wall, this is simply a matter of presentation decisions. They've been painted on the ground, and there's no preference for a particular orientation. It was Jean Fournier who asked me, at the first exhibition, to make a decision on this subject, and it was from that moment that I put the corner of the shape at the top right. There's no representative reason in this choice; it's an arbitrary decision. I've tried to borrow from all domains, all fields, all the possibilities covered by the history of painting. At one point, of course, the decorative has to come into it, but it's a decorative according to Matisse's definition.

Henri Matisse defines the decorative in relation to the effect produced by painting. Yes, it's the fact of looking at the painting that also gives it meaning.

What did you think of Robert Zakanitch's Pattern and Decoration movement and paintings when you saw them? Some interest me and others less. I haven't seen much. I feel both very close to and very removed from them since my work is more critical of pattern. From the start it's really been in pattern, since the basis of my work has been the way of painting southern kitchens, with a repetitive system done by hand, with sponges or rollers. I have here a roller that prints flowers and that I used in 1966 to make a painting. The pattern is therefore initial through the support. Printed fabrics, fluorescent fabrics, everything I can have as an extravagance in fabric I take, and I try to adopt a position that creates an ambiguity, that points something out.

Simultaneously with the works that are clearly decorative, during the same years you produced paintings that are a simple repetition of forms on supports of white canvas, thus works which are located more in a reduction of painting. So there are these two sides to your work. Of course. It's also an ironic position in relation to my work, it's a way of putting my work in a skewed position.

It's the reverse? Yes.

The Pattern and Decoration movement defends the decorative and is interested in craftsmanship. Is not a relationship to craftsmanship also present in your work? Is it craftsmanship or primitivism, which isn't the same thing? I approach craftsmanship by batik, by embroidered fabric, by placemats, which remain placemats with their shapes and their holes, and by curtains. I approach it by nets and by objects that are outset obligatory points of passage of civilizations right from the. I work on the basis that the first frame is the hoop, the rod folded and ligated, the first canvas stretched on a frame the bow.

There are also paintings on the seats of armchairs? The seats of armchairs are part of these recoveries of everyday elements with their shapes, their colours, their sides often worn and torn. On the wall, there are two paintings that are made with a curtain split diagonally; there is a little something like lingerie about them. The curtain brings an ambiguous side contrary to the paintings, which are very strict. I don't want to pass by an opportunity, and everything is made up of opportunities. The pattern only plays on the content, not on the form.

We find this in Zakanitch, it seems to me. Zakanitch is the one who has interested me the most.

Let's take this relationship between form and content. In your work, fabric relates to everyday life, to a story, to things that can be exotic, others a little kitsch or old. All these things bring content. Do you 'make do with' without preoccupying yourself anymore with it, or is it something you want to highlight? If it appears, I take it and it's both neglected and taken on. There are both things. Two years ago, I did an exhibition of *Hommages*. (These homages show a set of references in the works: art historical works are revealed to be materials, even to be revealed in materials, on the same level as canvas and paint.)

The *Hommages* are homages to great figures in the history of art, which you often pick up in a very decorative way. I'm thinking in particular of the *Hommage à Matisse* with the curtains, the pompoms and so on. The homages are treated by a transfer of what one could call great painting towards the decorative. Absolutely. At least, both are there. With the *Hommage à Chabaud*, it's really the colours. This is *Hommage à Zeuxis* because there are crocheted cherries. ■

Translation: Chloé Baker