

PERROTIN

Claude RUTAULT

The Art Newspaper,
The Art Newspaper France

January 2019

CLAUDE RUTAULT REVIVIFIE LA PEINTURE

Au musée Picasso, Claude Rutault fait dialoguer ses *dé-finitions/méthodes* avec les toiles et sculptures du maître. Entretien.

Dès l'entrée de l'exposition, vous établissez un rapport entre votre première toile peinte de la même couleur que le mur et l'une des dernières toiles de Pablo Picasso, Le Jeune Peintre (1972). Pourriez-vous revenir plus en détails sur le moment où ce travail apparaît, en 1973 ?

Nous avons emménagé, ma femme et moi, dans une maison du 19^e arrondissement de Paris, que nous avons entièrement repeinte. Vers la fin des travaux, en voyant une toile posée par terre, j'ai pensé : « *Tiens, il reste de la peinture, je vais la peindre* », et je l'ai accrochée au mur. Elle était ton sur ton. Nous sommes partis déjeuner et quand je suis revenu, je me suis dit : « *Ce n'est pas si mal finalement*. » J'ai laissé ça ainsi pendant une année, en y réfléchissant, mais sans m'y appesantir. Puis j'ai recommencé dans les autres pièces de la maison et j'ai fait une exposition en 1974 chez le psycha-

Claude Rutault, *d/m 1, toile à l'unité*, 1973. © Heidi Meister

nalyste Jean Clavreul, avec uniquement des toiles de la même couleur que le mur. Cela peut sembler anecdotique, mais c'est ainsi que cela s'est passé. Jean-Hubert Martin, alors conservateur au Centre Pompidou, est venu la voir. En 1975, j'ai fait une exposition au musée d'Art moderne de la Ville de Paris, avec une toile qui faisait 3 x 2 mètres, je crois, à côté de *La Tristesse du roi* d'Henri Matisse. Donc, au départ, les choses se sont faites d'une façon un peu inattendue. Ça a mis du temps à mûrir, mais, peu à peu, je me suis aperçu qu'il y avait quelque chose qui dépassait nettement la simple anecdote.

En parallèle, j'ai poursuivi une série sur le jeu de marelle jusqu'à fin 1975. Après cela, je n'ai plus fait autre chose qu'explorer les possibilités de réalisation de la toile à

repeindre et participer à des expositions dans cette voie, comme en octobre 1974 à la galerie 22 qui invita des artistes tels que Daniel Buren, Niele Toroni, Lawrence Weiner. Mon travail s'est développé à partir de là.

**CONTINUER À REPEINDRE,
CONTINUER À ÉCRIRE :
VIE ET MORT DE LA PEINTURE**

Vous ne vous êtes pas contenté de cette première toile à l'unité et de sa forme écrite, la première dé-finition/méthode (d/m).

Depuis, vous avez écrit des centaines de d/m, publiées dans Dé-finitions/méthodes le livre (Flammarion, 2000) et rééditées en 2017 par le Mamco dans des versions différentes. Pourquoi avez-vous continué à écrire ?

J'ai continué à écrire parce que j'ai toujours écrit. Tout peut se résumer à « *une toile tendue sur châssis peinte de la même couleur que le mur sur lequel elle est accrochée* » (*d/m 1, toile à l'unité* [1973]). C'est la phrase qui fait que tout change, c'est à la fois la définition de la peinture et son projet. Je mets sur le même plan la réécriture et la repeinture. J'ai écrit d'autres définitions-méthodes, mais elles sont toujours liées à un fonctionnement dévoyé de la peinture, puisqu'un jour, il faudra repeindre. Ainsi, il n'y a plus d'objet fini. De plus, les gens qui font l'acquisition d'une *d/m* et la réalisent ne font qu'anticiper le moment où je ne serai plus là pour voir les actualisations et encore moins pour les faire. Donc, la peinture, cette peinture m'échappe.

Pourquoi ne pas vous en être tenu à cette première d/m, dont nous pouvons voir la toile dans la première salle de l'exposition au musée Picasso ? Pourquoi n'avez-vous pas fait comme Niele Toroni, par exemple, qui se tient à son système de l'empreinte de pinceau n° 50.

C'est ce qui nous rapproche, Niele et moi, la répétition dans la différence, ou la différence dans la répétition, mais quand Niele va mourir, il n'y aura plus personne pour faire son travail. Je pense que c'est à partir du moment où je mourrai que

mon travail commencera vraiment, car, contrairement à la plupart des peintres, souvent je ne choisis ni le format, ni la forme, ni la couleur, ni l'accrochage. C'est la personne qui achète la *d/m* (le preneur en charge) qui fait ce choix. Lorsque je disparaîtrai, le travail prendra le pas sur l'artiste. Cela dit, une suite est prévue. S'ils le souhaitent, mes petits-enfants pourront actualiser un stock de *d/m*, ils prolongeront ainsi la peinture.

Dans la belle publication qui accompagne l'exposition, vous montrez qu'à la fin de la vie de Picasso, l'œuvre est close. Picasso n'est plus là pour retoucher ses tableaux, même s'ils peuvent être restaurés. L'œuvre est terminée. Au contraire, vous remarquez qu'avec votre travail, l'œuvre ne fera que repartir au moment où vous disparaîtrez.

En effet, c'est la logique du travail. J'aurais très bien pu arrêter la peinture sur le plan matériel, car je laisse une grande liberté aux preneurs en charge. Par exemple, dans l'exposition, je ne suis pour rien dans la *d/m* actualisée par Françoise et Jean-Philippe Billarant (*d/m 102, éléments en ligne* [1976]). Ils ont décidé de faire une grande série avec des toiles de mêmes dimensions et de même format que celles de Picasso exposées à l'étage dans l'exposition « Picasso. Chefs-d'œuvre ! » C'est une façon d'appeler les visiteurs à circuler dans le musée. En tous les cas, ils ont joué le même jeu que moi : ne rien inventer.

Votre travail effectue une

destruction du tableau et, en même temps, vous redonnez du souffle à la peinture.

Je tiens énormément à ces deux choses. En cela, il me semble que l'exposition au musée Picasso est importante parce qu'elle réfléchit aux extrêmes dans la peinture de Picasso, depuis le moment exemplaire du cubisme jusqu'à son retour vers une tradition picturale qui passe par les sujets les plus divers, des réussites, des ratages, comme tout le monde. Cet écart entre les deux positions est un sujet passionnant. Il y aurait une exposition fascinante à faire avec des artistes qui, jusqu'au bout, n'ont pas reculé, n'ont rien cédé sur le travail, comme Niele, par exemple. Malgré leur importance considérable, à mes yeux, Malevitch, Rodtchenko, Pollock ont reculé...

CIRCULER DANS LES MODES DE PRODUCTION DE LA PEINTURE

L'un des propos de votre exposition est de montrer la différence entre les modes de production de la peinture de Picasso et les vôtres. Vous faites circuler le spectateur dans votre travail, comme avec ces toiles posées au sol dans la deuxième salle (d/m 208, monochrome V [1994]), ou vous posez dans la première salle un ensemble de possibilités d'actualiser des toiles (dépeindre, peindre, repeindre, non peint).

Ou encore, à la fin de l'exposition « Picasso. Chefs-d'œuvre ! », j'ai installé dans le salon Jupiter une œuvre qui interroge la notion de chef-d'œuvre (d/m 272, en attendant le chef-d'œuvre (entourant l'absence du tableau), [1985]).

En faisant circuler le spectateur au sein de votre dialogue avec l'œuvre de Picasso, vous nous confrontez à celle-ci, comme dans la merveilleuse salle où un rapport s'instaure entre Le Peintre et son modèle (1964) de Picasso et la toile brute (non peinte) que vous avez placée horizontalement sur des tréteaux devant le tableau (d/m, la peinture mise à plat).

Cette toile brute placée à l'horizontale cherche à montrer que la peinture n'a pas à représenter mais simplement à présenter. J'avais déjà utilisé cela pour le paysage.

Au château d'Oiron, vous aviez effectivement réalisé cette proposition en plaçant une toile brute sur des tréteaux devant une fenêtre.

Quand nous regardons par la fenêtre, motif pictural par excellence, nous regardons le paysage. La toile est faite pour être dépassée et remise à sa place par rapport au paysage. Et ça, c'est une chose qui m'intéresse. Nous pouvons faire de même avec un portrait et tous les styles de peinture. Nous regardons alors le tableau par-dessus la toile, comme ici. Ça sert la peinture de Picasso sur un plateau !

Cela crée aussi un espace de réflexion, de projection.

La toile brute, le non-peint, c'est déjà de la peinture. Nous jouons donc sur des choses qui sont très simples et très visuelles. Je suis content de cette œuvre-là. Mais c'est facile à faire. C'est arrivé tout à fait logiquement.

... encore fallait-il le faire !

Dans la salle suivante se déploie AMZ, l'une de vos d/m les plus complexes (d/m 386, AMZ [1985-1987]).

Ici, il n'y a presque rien en définitive. Il y a deux exemples de prise en charge et de la documentation. Dans AMZ, la prise en charge est un peu plus compliquée que d'habitude, puisqu'il y a un stock de cent toiles entreposées au Frac de Nantes (partie A). Le preneur en charge peut acheter une de ces toiles et l'actualiser dans le lieu de son choix en la réduisant selon deux paramètres différents : la distance du point A (Nantes) au point de réalisation et l'ordre de la prise en charge (si la personne est la deuxième, la troisième, etc.). Ce sont deux pourcentages qui donnent un coefficient de réduction de la toile. Le preneur en charge peut choisir la forme qu'il veut pour matérialiser la réduction de la toile (partie M), il peut aussi marquer la différence entre la rédu-

tion (M) et la toile d'origine (A) avec un trait au crayon. S'il déménage et qu'il se rapproche de Nantes, il reconstruira une toile plus grande et, s'il s'éloigne, la toile rapetissera. C'est tout un jeu sur l'espace et le temps.

Il y a une troisième partie, la partie Z.

Elle est stockée au Centre des livres d'artistes à Saint-Yrieix-la-Perche (Limousin). C'est la partie documentation de l'œuvre, puisque le preneur en charge doit envoyer un

Claude Rutault, d/m 102, éléments en ligne, 1976, actualisation de Françoise et Jean-Philippe Billarant.

© Quentin Lefranc

échantillon de la couleur d'actualisation et un modèle de la réalisation. Tout cela peut paraître compliqué, mais c'est extrêmement simple quand on se prend au jeu.

AMZ reflète la politique de votre démarche qui consiste à faire travailler ensemble les éléments de l'histoire de la peinture, de ses institutions (l'artiste, le matériel, le lieu...).

Tout est fondé sur ma disparition. Pour AMZ comme pour d'autres d/m, je ne compte plus : ça marchera tout seul ou ça ne marchera pas.

Est-ce qu'AMZ pense et pratique l'idée de construction collective ?

Oui, les preneurs en charge ne forment pas un club. Tel preneur en charge X ne connaît pas forcément le preneur en charge Y, mais ils participent à cette œuvre en commun tout en gardant leur individualité propre.

HISTOIRES DE PEINTURE

Il me semble que c'est un modèle passionnant pour penser l'être en commun, en particulier à une époque où les déplacements posent la question du mouvement, du travail en commun et de sa documentation. Cette d/m dit tout cela aussi. Votre exposition établit donc un rapport à la fois précis et joyeux au contemporain et à l'histoire, à l'histoire de

L'art, bien entendu, mais aussi à l'histoire de votre propre travail en cours. Ainsi, Transit (d/m 389 [1983]) est composé du stock de toiles qui reviennent des expositions ou qui ne sont pas parties.

Transit est au cœur de mon œuvre. C'est la mémoire du travail engagé depuis 1973 et le potentiel des actualisations à venir. Ici, c'est actualisé d'une façon très nette par mon assistant Quentin Lefranc.

Les toiles de couleurs différentes sont appuyées contre le mur, de face ou à l'envers; l'ensemble fonctionne comme une réserve. Dans la publication qui accompagne l'exposition, vous dites que Transit est une « histoire de l'œuvre », mais une « histoire illisible ».

Il est difficile de tracer l'histoire précise des toiles et de leurs mouvements. Nous voyons bien que la plupart des d/m sont réalisables selon des formats différents, des formes différentes, des couleurs différentes, etc. Avec cet ensemble de toiles, le côté indéfini de mon travail ressort. Cette d/m peut être frustrante, car nous pouvons avoir envie de savoir quelle d/m a été actualisée par telle toile présente dans *Transit*, et nous nous tromperons à tous les coups, moi y compris.

Cela pose la question de la maîtrise... Le rapport aux chefs-d'œuvre et aux maîtres est central. Pourquoi vous intéressez-vous ici, comme dans d'autres expositions, à la question du maître ?

Cela m'intéresse dans la mesure où si Picasso est un artiste qui a marqué l'histoire de l'art, de nombreux artistes peintres d'aujourd'hui ne sont pas encore arrivés jusqu'à lui. Je suis intéressé par sa capacité à développer une œuvre singulière. Il est passé par des phases très différentes, contradictoires. Que nous contestions ou non son œuvre, il est exemplaire à cet égard, c'est-à-dire ce tempérament multiforme

qui reste une chose assez rare... Un autre artiste sur lequel je travaille en ce moment, c'est Monet. Ce qui m'intéresse chez lui, c'est qu'il creuse la peinture tout en l'effaçant. Il est à l'opposé de l'abstraction et de la figuration. Il réduit et propulse la peinture en même temps, à un niveau de connaissance extrême pour son moment. Par exemple, certaines frondaisons devant la maison ne sont pas une représentation. Nous savons que c'est là parce qu'il y a un titre, mais il y a une espèce de présence, de dépassement de l'art abstrait. Ce n'est pas de l'art abstrait, ça se voit tout de suite et, en même temps, ce n'est que de la peinture. C'est un des seuls dans la peinture à avoir fait ça. C'est mon actualité en ce moment, et j'aimerais bien faire quelque chose, au musée Marmottan par exemple, où sont accrochées *Impression, soleil levant* et ses toiles de la fin, ces toiles que l'on pourrait dire barbouillées et qui sont fabuleuses sur le plan de l'art. C'est un artiste qui n'a pas voulu s'échapper par des trucages, il est d'une honnêteté picturale impeccable. Si Monet vivait maintenant, il se contenterait peut-être de faire son jardin.

PROPOS RECUEILLIS PAR VINCENT BROQUA

« Picasso-Rutault. Grand écart »,
20 novembre 2018-20 mars 2019,
musée Picasso, 5, rue de Thorigny,
75003 Paris, museepicassoparis.fr
Picasso-Rutault. Grand écart,
textes de Claude Rutault et
Alexandre Mare, Paris, Éditions
Marval-rue Visconti/musée Picasso,
2018, 39 p., 12 euros

Tout peut se résumer à « une toile tendue sur châssis peinte de la même couleur que le mur sur lequel elle est accrochée ». C'est la phrase qui fait que tout change, c'est à la fois la définition de la peinture et son projet.



Claude Rutault, *d/m 389, transit*, 1983.

© Quentin Lefranc



