

La démesure des corps : Claude Viallat en ses taureaux

« Tous les êtres circulent les uns dans les autres [...] Tout animal est plus ou moins homme, tout minéral est plus ou moins plante ; toute plante est plus ou moins animal. [...] Qu'est-ce qu'un être ? La somme d'un certain nombre de tendances. »
Denis Diderot

« J'ai personnellement le souci de faire une peinture innommable »
Claude Viallat

Claude Viallat est né à Nîmes le 18 mai 1936, sous le signe zodiacal du taureau - et les

taureaux, précisément, Claude Viallat « ne pense qu'à ça¹ », comme il l'avoue lui-même (ill. 1).

Mais, hasard cosmologique, coïncidence d'une tendance intime et de coordonnées magiques ou dérisoires, d'une position du ciel et d'une disposition essentielle, il se trouve également que ce type d'empreintes qui échappent aux calculs de la raison, ces hasards heureux des imprégnations

réciroques, constituent les éléments centraux de sa pratique artistique.

Car Claude Viallat est peintre, essentiellement : c'est-à-dire que toute sa vie tourne autour de

rapports entre formes, couleurs, supports, objets : il crée des constellations, travaille des

hantises, instaure des dynamiques ; déséquilibre des attentes et comble des désirs.

Dans un va-

et-vient permanent de pensée et d'instinct, de savoir - immense - et d'oubli - fécond -, chaque

jour ouvre une nouvelle aventure, qui reprend et déplace minutieusement, avec enthousiasme,

le travail de la veille, dans un mouvement de circulation en spirale : toujours le même, toujours

différent. Il faut imaginer Claude Viallat en Sisyphe heureux.

La constellation Viallat

La part la plus visible - la plus connue, la plus exposée - de ce travail n'entretient à première

vue aucun rapport avec cette obsession taurine. Il est nécessaire, cependant, afin de contredire

cette courte vue, de rappeler brièvement les caractéristiques essentielles du système, ou plutôt

de la dialectique, autour et à partir de laquelle s'enroule et se déroule l'œuvre « abstraite » de

Viallat. Une certaine forme en constitue le moyeu, ou, plus précisément, une forme qui, n'en

1 Cité par Pierre Wat, « L'histoire de l'art comme support », in Claude Viallat, Hommages à etc..., cat exp Palais

2

ayant aucune, les aurait toutes : forme-cellule renvoyant à la structure élémentaire du vivant, et qui contiendrait en son contour ocellé toutes les formes en puissance - tous les développements d'une œuvre en rhizome qui pousse, nombreuse, dans toutes les dimensions, sur toutes les surfaces, par tous les moyens - qui pousse en elle-même, comme guidée par une nécessité animale, une pulsion de vie proliférante²

. Forme première, Urform donc, à la fois mutique (elle ne représente rien) et généreuse (elle permet toutes les lectures) : solution plastique, élégante et élémentaire, qui doit être envisagée à la fois comme la matrice et le signe d'un système pictural dont les coordonnées très strictes autorisent paradoxalement une liberté totale, tant elles le dégagent de tout processus entravant de distinction, empêchent toute approche téléologique, désamorcent une quelconque hiérarchie : « Il n'y a pas de progrès. C'est la même chose qui tourne autour de son axe, élargissant sans cesse son cercle.³

» Osselet, empreinte spongieuse, corps stylisé de femme ou de taureau : on peut voir beaucoup de choses dans cette « forme potentielle⁴

», à la fois « anonyme, séduisante et répétée comme un motif de

passementerie » et « louche, vulgaire et sensuelle comme une tache sur un linge⁵

». Mais Alfred Paquement a raison de constater que « toutes les interprétations symboliques que l'on voudrait en faire resteront stériles » car « la forme de Viallat répond à un principe d'abstraction. Elle résout en une seule fois la question du style, de la signature, [...] de l'échelle⁶

. » Son apposition répétée, à espace réguliers, sur des supports d'une très grande diversité de nature et de dimensions, de la bâche de tente au parasol, du pan de tissu au fragment de rideau, en positif à l'aide d'une éponge ou en négatif avec un pochoir, constitue donc les coordonnées de l'œuvre polymorphe développée inlassablement par Claude Viallat depuis presque soixante ans. Fidélité fascinante à un système qui, à l'heure actuelle, constitue presque un scandale ;

fidélité

subversive tant elle délivre le très pudique Claude Viallat de lui-même tout en lui permettant de persévérer dans son être - de tout exprimer sans rien raconter : se mesurant sans cesse à ses propres limites, cette libre fidélité prend la tangente en renvoyant dos-à-dos la mort de l'auteur et l'omniprésence égotiste de l'artiste. Mais, comme les constellations ne se distinguent que sur le noir de la nuit - comme les étoiles scintillent sous l'effet des perturbations atmosphérique - comme la digue grossit la vague - tout système ne s'intensifie que par les débords permanents qui le chahute en l'ouvrant au grand dehors. Ainsi, à cette pratique abstraite s'est vite agrégée, en parallèle ou par croisement, la constitution de corps étrangers - d'objets étranges. Il faut écouter Claude Viallat lui-même en raconter les origines, tant cette liaison qui s'est nouée, à un certain moment, au

2 À cet égard, nous ne sommes pas tout à fait d'accord avec le rapprochement systématique opéré avec le fameux mot de Donald Judd : « une forme qui ne serait ni géométrique ni organique serait une très grande découverte ». 3 Claude Viallat en 1974, in Claude Viallat, *Écrits*, Saint-Etienne, Ceysson, p. 238. 4 Nous détournons ici la notion d' « image potentielle » développée par Dario Gamboni (*Images potentielles : ambiguïtés et indéterminations dans l'art moderne*, Dijon, Les Presses du réel, 2016). 5 Didier Semin, « le complexe à partir du simple », in Claude Viallat, cat. exp. Lyon, Galerie Le Rectangle, 2000, n.p. 6 Alfred Paquement, « La peinture comme une tauromachie », in Claude Viallat, cat. exp. Galerie Daniel Templon, 2000, p. 18.

3

sein de cette fidélité à l'œuvre est, au regard de cette obsession taurine qui va nous occuper ici, extrêmement significative :

« Je me trouvais seul à Limoges. Je disposais d'une toile de 30 mètres sur 4. Mon atelier ne mesurant que 4 mètres sur 4, j'étais obligé pour peindre d'en dérouler une partie, d'attendre que ça sèche, de l'enrouler, de la dérouler encore et ainsi de suite. Pendant deux jours ma vie a été complètement assujettie à ce travail. La nuit était partagée entre temps de travail et temps de séchage. Je m'étais enfermé dans la maison, les volets clos. Je travaillais dans l'obscurité. J'ai vécu un fragment d'existence pendant ces deux jours tout à fait à part. Quand j'ai eu fini cette toile [...] j'ai eu l'impression d'avoir réalisé un grand œuvre, dans le sens où les Compagnons

l'entendent. En réaction contre ce "chef-d'œuvre", j'ai voulu prendre le parti inverse. Puisqu'il y avait une superficie très grande, ce devait être quelque chose de dérisoire,

tout en étant aussi répétitif et systématique. Je suis allé chez un marchand de cordes,

où j'ai trouvé du passepoil, qui est une corde tissée à l'imitation de la toile. J'en ai acheté une quarantaine de mètres que j'ai noué à intervalles réguliers en trempant chaque nœud dans de la couleur bleue. La toile et la corde devaient être exposées ensembles, la corde à nœuds alignée sous la toile.⁷ »

Il ne faut voir aucune rupture dans l'apparition soudaine et la prolifération progressive

de ces objets, qui répondent en réalité à une nécessité immanente. Ces quelques lignes recèlent

tous les éléments fondateurs d'une œuvre qui ne se déploie que par la mise en tension et

l'enchevêtrement de ses constituants : entre le dedans nocturne du grand œuvre et le dehors

diurne de l'achat du passepoil, entre la monumentalité de la peinture et la gracilité de l'objet, le

temps long et le temps court, le sublime et le dérisoire - entre l'effort compliqué du pictural et

la simplicité évidente du nœud trempé de peinture, entre le système et l'improvisation ; sans

oublier les thèmes omniprésents de la parodie et de l'ironie (le passepoil comme imitation de la

toile). L'œuvre « progresse » ainsi en elle-même par un mouvement spiralé, entre bords et

débords, intérieur et extérieur, qui empêche toute vision centrée et disperse ses formes à

l'horizon d'une prolixité en expansion constante, qui tourne sur elle-même, dans un jeu qui la

déborde en la constituant :

« Augmenter la dépense. Rendre plus physique encore ce qui m'agit de l'intérieur.

Doubler la dynamique du travail par la périphérie

Être dedans, autour, au-delà.

[...]

Jouer les correspondances, les relations.

Être cerné et éclaté. Dans l'espace qui me mesure comment en établir les limites ?

[...] tenir l'attention soutenue, flottante, non ancrée dans sa certitude mais prête à tous

les jeux kaléidoscopiques⁸ »

⁷ Claude Viallat, lors d'un entretien avec Xavier Girard in Viallat, cat. exp. Musée national d'art moderne, Centre

George Pompidou, 1982, p. 112. ⁸ En 1993, in Claude Viallat, *Écrits*, op. cit., p. 120-121.

4

Aux nœuds s'ajouteront filets, bois flottés, fils de fer, cordes, galets, pompons, bouts de

toile, cerceaux, fragments de rideaux et autres éléments toujours récupérés et

recyclés qui,
aboutés les uns aux autres, constituent autant de formes de rencontres,
d'assemblages fortuits à
l'équilibre fragile, d'une somptueuse précarité - soit la forme même de notre
condition : là
réside peut être le « réalisme » inattendu, et élémentaire, de cette œuvre abstraite.
Et ces
« objets-célibataires », tour à tour gracieux et ironiques, se mêleront souvent d'une
picturalité
antinomique qui en avait pourtant déterminé l'origine. Car, si ces objets, qui peuvent
être
exposées au mur, déploient parfois des qualités très picturales, en intégrant par
exemple des
fragments de toile maculée de la fameuse forme (comme dans les séries de
cerceaux par
exemple), de la même façon « la toile a été et est toujours très objet... Quand je
mets une toile
au mur, c'est autant un objet physique qu'un objet spirituel » explique Claude Viallat,
car « c'est
la chair du textile qui a pour moi de l'importance⁹

». Il n'y a pas plus de hiérarchie entre les
toiles et les objets qu'entre le physique et le symbolique, la chair et l'esprit : car
chacun de ces
éléments sont autant de fragments, travaillés les uns par les autres, « de quelque
chose de très
grand¹⁰

».

Quiconque a déjà visité une de ses expositions - ou, mieux encore, a eu la chance
de voir son
atelier - a sans doute pu apercevoir le fonctionnement de ce « quelque chose de très
grand » : la
constellation Viallat. Univers suspendu, instable et englobant, « cerné et éclaté », qui
prolifère en
permanence à l'appel de ses propres lois, et dont les regroupements d'astres
solidaires et
solitaires travaillent les uns contre les autres, les uns avec les autres, traçant un
réseau d'échos,
de hantises et de fulgurances - amas mouvants de galaxies colorées constitués de
toile et de
bois, de pierre et de corde, qui recouvrent indistinctement les murs, le sol, le plafond.
Connaître physiquement l'œuvre déployée de Claude Viallat, c'est faire l'expérience
déroutante -
doucement vertigineuse - d'une absence totale de centre, de sens, de hiérarchie : ni
haut, ni bas,
ni droite, ni gauche ne balisent ici l'espace. Connaître physiquement l'œuvre de
Claude Viallat
c'est, précisément, ne plus connaître. Ne sachant, dès lors, dans quelle position se
placer, il faut
bien se résoudre au mouvement perpétuel, ponctué de stations précaires, et tourner

à l'intérieur

de ce « chaosmos¹¹ » d'objets et de toiles ; il faut l'accompagner dans le roulement de ses règles arbitraires et nécessaires pour se perdre, là où, comme l'artiste l'écrit lui-même, « quelque part, une fluidité colorée s'imprègne de jouissance¹² ».

9 Raphaël Rubinstein, « Formes en fonctionnement: Trois décennies d'objets de Viallat », in Claude Viallat, cat. exp

Gaerie Templon, op. cit., p. 63. 10 Claude Viallat, lors d'un dialogue avec Guy Tortosa, in Viallat, cat. exp. Juillet-août 1991, Pavillon de

l'Orangerie - Musée de l'Évêché, Limoges, 1991, n.p. 11 Chaosmos : « Terme inventé par James Joyce (Finnegans Wake), tacitement repris par Deleuze pour signifier «

l'identité interne du monde et du chaos », (Différence et répétition, 1968, p. 382). (...) [C'est] l'affirmation de la

conception d'un monde « constitué de séries divergentes » (Le Pli, Leibniz et le baroque, 1988, p. 188) » (Robert

Sasso et Arnaud Villani, « Le vocabulaire de Gilles Deleuze », Les Cahiers de Noesis n° 3, Printemps 2003, p. 348-349.

12 En 1982, in Claude Viallat, Écrits, op. cit., p. 108.

5

Le grand débord

Dans cette constellation, les taureaux sont présents depuis toujours. Ils n'ont jamais cessé

d'être là, scintillants, demeurant indéfiniment dans leurs métamorphoses successives, dans leur

jeu de veille et d'apparitions, de retrait agissant et de visibilité modeste, et n'ont cessé d'irradier

l'œuvre de Claude Viallat, sa vie et son imaginaire. Dans sa cosmogonie intime et picturale, le

dieu-taureau est, comme son principal adversaire des religions monothéistes, une sphère dont

le centre est partout, la circonférence nulle part : s'il n'est pas toujours visible, il est la condition

même de la visibilité.

Cette omniprésence s'exprime tout d'abord dans la production, quasiment ininterrompue tout

au long de sa carrière, de dessins, de peintures et d'objets tauromachiques. En tant que thème

figuratif, qui se déploie sur tous les supports, les taureaux constituent ainsi le grand débord qui

vient déstabiliser sa pratique abstraite¹³. Ou peut-être faudrait-il envisager, à l'inverse, son

œuvre abstraite comme le grand débord d'une pratique tauromachique qui, il faut le préciser,

lui préexiste ? Pendant longtemps, Claude Viallat lui-même était déstabilisé par une

pratique

qu'il n'assumait pas vraiment, malgré le « plaisir très intense » qu'elle lui procurait : « devant ces dessins, je suis assez mal à l'aise... 14

» avouait-il au début des années 1980, les associant à un

« divertissement privé 15

», qu'il distribuait volontiers et, jusqu'à la fin des années 1990, n'exposait pas. La présence du taureau chez Viallat repose finalement une question de l'intime

qui semblait avoir été résolue par le « système » de sa pratique abstraite. Presque vingt ans plus

tard, la réalité têtue d'un lien indécis continuait de le tarauder : « [la tauromachie] nourrit mon

travail, mais je ne sais pas comment. J'aimerais trouver une relation, [...] un lien entre les deux. 16

»

Pour mieux envisager la question de ces échos, de ces contaminations et de ces engendremens

réiproques, il faut sans doute retracer la généalogie, intime et artistique, de cette tauromachie.

Dès l'enfance, la fête tauromachique était liée à l'empreinte d'une certaine forme abstraite. En

effet, la saison des courses de taureaux était annoncé par une « empègue » au pochoir apposée

sur les murs des maisons : jeune aficionado, Claude Viallat allait alors razeter de jeunes

taureaux sur le « plan » d'Aubais. Le taureau, la fête, le jeu et l'enfance se confondaient alors

pour former une nébuleuse, à la fois familière et dangereuse, de désir et de fragilité, de peur, de

grâce et d'instinct. De goût, également, qui ne s'est jamais démenti : « Dans un taureau tout me

plaît : la forme, la morphologie, ses mouvements, son intuition, son odeur 17 » déclare ce

spectateur assidu, parfois acteur, des courses camarguaises, que l'on nomme également

« courses libres » - amateur de corrida, président pendant un certain temps du club taurin la

13 Pierre Wat est à l'origine de cette idée d'une pratique tauromachique envisagé comme débord de l'œuvre

abstraite (voir Pierre Wat, Claude Viallat : œuvres, écrits, entretiens, Paris, Hazan, 2006) 14 En 1981, in Claude Viallat, Écrits, op. cit., p. 248. 15 in Jean-Claude Lebahar, Claude Viallat, une issue à travers le mur, Paris, éd. Au même titre, 1999,

p. 49. 16 Ibid, p. 49. 17 Ibid, p. 35.

Bourgine, qui a consacré son mémoire pour l'École des Beaux-arts de Montpellier à la Manade du Languedoc - et a l'habitude de dessiner une petite tête de taureau en guise de dédicace. Collectionneur également, qui possède des milliers d'œuvres et d'artefacts liés au taureau, dont une partie est exposée au Musée des cultures taurines de Nîmes qu'il a fondé avec sa femme Henriette et qui porte leur nom. On peut y voir d'intéressantes œuvres picturales, de belles affiches, ainsi qu'une déclinaison infinie du kitsch taurin, sur des éventails, des tambourins, des tissus, des fanions, des boîtes, des autocollants, des briquets, peluches, vaisselle, pipes, figurines en porcelaine, étuis à cigarette, boîtes de chocolat, poupées, bandes-dessinées pour enfants, bandes-dessinées érotiques, dessins-animées, publicités... Dieu et diable, rêve et cauchemar, objet de vénération et viande de boucherie, mythe des origines et artefact dérisoire, du journal de Mickey à Michel Leiris, d'une publicité criarde aux dessins de Picasso, le taureau affole la boussole des hiérarchies, déborde les frontières, son omniprésence protéiforme contaminant jusqu'au principe de non-contradiction. De ces spectacles tauromachiques, Claude Viallat retient « les mouvements, les images, les formes, la couleur, la vivacité » : ce sont « des flash de mémoire fabuleux¹⁸

», comme il l'explique, qui sont autant d'empreintes déposées dans son corps, diffractées sur la chair de son œuvre. Pour rester sur l'épiderme, ces « flash », Claude Viallat en a tout d'abord rendu compte par la pratique d'un dessin explicitement tauromachique : manades, razets, notations des passes dont la vivacité scripturale rejoue le coup d'œil serré et la fugacité périlleuse du geste. À ces dessins en liberté viendront s'agréger des objets exprimant, d'une façon plus ou moins suggestive, la tête ou le corps d'un taureau, ainsi qu'une production pléthorique de peintures sur bois ou couvercle, de plus en plus nombreuse à partir des années 1990. Celles-ci, toujours figuratives, montrent courses libres ou corridas, taureaux seuls ou en troupeau, avec de nombreuses variations d'échelle et de style, d'une ébauche minimaliste élégamment « pauvre » à une débauche colorée ironiquement kitsch, et sincèrement populaire. Viallat les peint généralement assis, assez rapidement, en moins d'une heure. Deux supports

reviennent,
majoritairement : des pièces de bois aux formes irrégulières ou rectangulaires
récupérées sur les
bords du Rhône et des couvercles de pot de peinture en métal, ronds ou ovales, qui
reprennent
la forme d'une arène. Le dessin est toujours d'une élégante simplicité, entre
figuration lisse,
aplats heurtés, empreinte tremblée et coulée sensuelle ; les couleurs vives ou
terreuses ; la
composition souvent d'une grande sophistication malgré son évidence apparente.
Dans tous
les cas, Claude Viallat joue avec les diverses irrégularités du support : bouchon du
pot de
peinture détourné en astre solaire, vernis, traces et anfractuosités du bois qui
viennent rythmer
la scène ou le corps de l'animal, trouée du support remplie de l'absence d'une forme
de taureau
par exemple. La modestie joueuse du procédé ne saurait cependant cacher son
efficacité
plastique - et sa profondeur signifiante. Pour reprendre ce dernier exemple,
l'inscription de
l'(in)forme du taureau dans le vide irrégulier du support envahit en négatif l'espace
pictural,
comme un appel d'air : « forme » dont la démesure annulerait la représentation et ne
pourrait

18 Claude Viallat, *Écrits*, op. cit., p. 211.

7

se dire que par l'absence omniprésente. Le taureau c'est ce qui déborde l'espace et
la
représentation, « c'est la démesure¹⁹

» comme le dit le peintre lui-même.

La peau des choses

Dans tous les cas, Claude Viallat travaille avec et sur du donné - avec les traces et
les taches de
supports aux vies antérieures, roulés par les eaux du fleuve, marqués par la vie
physique de
l'atelier, transformés par le soleil, la pluie, le vent, amenés jusqu'à lui par hasard,
élus sur un
coup d'œil qui n'engage pas : autant de supports irréguliers, nés de rapports
aléatoires, qui
induisent une peinture nécessairement instable, interstitielle. « Travailler la peau des
choses, la
peau vécue, usée marquée²⁰

» postulait-il déjà en 1978 au sujet de sa pratique abstraite : entre
les veines du bois, avec les écailles d'une peinture préexistante, par les languettes

du couvercle,
dans les trous de la planche, le dessin de Viallat se faufile, comme le razeteur entre les cornes
du taureau ; sur les taches, les raclures, les trous et les rayures - dans l'oubli des rebuts de la
société industrielle, sa peinture déploie un primitivisme aussi sophistiqué qu'élémentaire.
La modestie polyphonique de cette peinture travaille également avec et sur - grâce et malgré -
un certain donné artistique, qui engage, à un autre niveau, la question, omniprésente chez Viallat,
de la répétition, de l'accumulation, de la trace et de l'historicité. Car Claude Viallat partage cette
obsession avec un certain nombre de ces prédécesseurs, pas des moins encombrants : Goya,
Manet, Picasso, Chabaud, pour ne citer que les peintres, ont peint et dessiné taureaux et
tauromachies, les plaçant parfois, comme c'est le cas pour ces deux derniers, au centre de leur
univers intime et artistique. Chabaud a rédigé plusieurs ouvrages sur la question et Picasso -
que le jeune Viallat aurait sans doute pu apercevoir après-guerre en compagnie de René Char et
Georges Bataille dans les arènes de Nîmes - s'identifiait personnellement à l'animal mythique.
L'obsession intime et artistique de Viallat vient donc après ce faisceau tauromachique qui s'est
agrégé, tout au long de la première moitié du XXe siècle, après Goya et Manet. Il est donc face
à la peinture (en tant qu'histoire et pratique) comme on est face au taureau : dans la double
nécessité de s'y confronter et de l'éviter, de la provoquer et de s'y soustraire - et si le problème
se pose pour la pratique « abstraite », il se redouble pour les dessins de taureaux.
Être un des
derniers grands représentants de l'art d'inspiration tauromachique n'est pas chose aisée : la
façon dont Viallat s'inscrit dans cette lignée prestigieuse tout en la subvertissant pourrait faire
l'objet de longs développements. Contentons-nous de signaler quelques écarts significatifs.
Le thème est donc usé, à l'instar des supports utilisés, et Viallat l'aborde comme tel, en
l'incorporant dans un jeu de débordement permanent : ainsi, le noble topos tauromachique de
ces avant-gardes du XXe siècle est dédoublé par le recours permanent au « bad art » de la
bande-dessinée, dont le peintre est un fin connaisseur, ou de l'artefact populaire, qu'il
collectionne inlassablement - et qui portent en eux, à l'extrême, cette hantise d'un

motif

19 Entretien personnel avec l'artiste dans son atelier, 20 octobre 2019 20 En 1978, in Claude Viallat, *Écrits*, op. cit., p. 88.

8

revenant, d'un déjà-vu dégradé, d'une persistance formelle et thématique qui, venant de loin, se

répète et s'accumule jusqu'au vertige, transformant la légèreté anodine d'un dessin stéréotypé

en signe surdéterminé d'un motif débordant toute mesure. « Ce qu'il y a de plus profond en

l'homme c'est la peau²¹ » écrivait Valéry : en travaillant la peau usée des représentations taurine,

Viallat convoque ainsi la profondeur d'un temps long qui, des figurines dérisoires de la

publicité descend jusqu'aux formes princeps de la figuration humaine - les aurochs des

peintures pariétales, ce Bos Primigenius dont les acteurs du Félibrige firent l'ancêtre du taureau

camarguais. On sait l'importance capitale de l'art préhistorique pour Claude Viallat : en

convoquant la main dans la boue des origines de l'art au même titre que les dessins glacés des

illustrés populaires, infiniment reproductibles et interchangeable, il subtilise l'héritage

encombrant, bien que décisif, d'un Picasso ou d'un Chabaud en le confrontant à l'incessante

métamorphose d'un motif nomade. Le taureau fonctionne ainsi exactement comme la cellule

proliférante de sa peinture abstraite : forme primordiale à partir de laquelle découle toute

représentation, tant au niveau universel (des peintures préhistoriques à une publicité pour

dentifrice) qu'intime (tout l'art de Viallat s'origine dans ce motif d'émotion, de goût, de

mémoire). Se dévoile ainsi le thème revenant qui hante son travail : celui, précisément, de la

répétition en tant que telle, sans cesse réaffirmée dans ces déplacements incessants, dans son

fourmillement d'infimes différences, sa moire enchantée. À cet égard, sa pratique abstraite

répond aux mêmes obsessions héraclitéennes que sa peinture figurative : répétition proliférante, épaisseur du temps et des significations rejoué dans un travail en

spirale,

subversion des frontières, des hiérarchies et des linéarités. Comme pour Deleuze, la répétition

en tant que telle n'existe pas pour Viallat, tant l'être ne s'identifie pleinement à lui-même que

dans l'impermanence²².

Yves Michaud²³, Éric de Chassey²⁴, Bernard Ceysson²⁵ et Romain Mathieu²⁶ ont

bien montré
comment fonctionnait l'étrange « primitivisme » de cette œuvre toute en feinte sincères, qui ne cesse de se prendre à son propre jeu, élaborant, à l'ombre d'une ironie mélancolique, une méditation solaire sur l'innocence impossible et les métamorphoses - assez loin, finalement du théâtre de la cruauté et des impulsions tragiques des tauromachies d'un Goya ou d'un Picasso.

La cruauté picturale de ce dernier en particulier, sa terribilité, ses oppositions tranchées entre eros et thanatos, le taureau et le cheval, le masculin et le féminin sont finalement assez éloignées de l'art de Viallat qui, au contraire, ne cesse de fluidifier les antinomies et de faire coïncider les contraires dans un jeu malicieux qui se rapproche paradoxalement plus des stratégies de la distance mises en œuvre par Manet : son sens aiguisé de l'ironie, son utilisation subversive du cliché, ses décalages infimes et décisifs, sa hantise du pathos.

21 Paul Valéry, *L'idée fixe*, in *Oeuvres II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 215. 22 Voir Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, Presses universitaires de France, 1968. 23 Yves Michaud, « L'ornement et la couleur », in Claude Viallat, cat. exp. Centre Pompidou, op. cit. 24 Éric de Chassey, « L'abstraction comme utopie rustique », in *Supports/Surfaces*, actes du colloque, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 19 mai-30 août 1998, Paris, éditions du jeu de paume, 2000, p. 31-46. 25 Bernard Ceysson, « Le commentaire au défi », in Claude Viallat, cat. exp. Centre Pompidou, op. cit. 26 Romain Mathieu, *Supports/surfaces pris au mots : stratégies discursives d'une avant-garde picturale*, Thèse de doctorat en histoire de l'art, sous la direction de Pierre Wat, Université Aix-Marseille, soutenue le 21-10-1013.

9

Les corps en jeux

La nette préférence de Claude Viallat pour les courses libres par rapport aux corridas²⁷ est à cet égard très significative - et ne doit pas être envisagé au seul prisme d'un certain ancrage territorial. En effet la course libre (ou course camarguaise) semble constituer le double inversé de son ancêtre espagnol : à la grave théâtralité de cette dernière, à ses origines aristocratiques, à la centralité dramatique de la mise à mort d'un taureau humilié et à l'héroïsme d'un torero richement habillé s'opposent les fluctuations d'une tauromachie beaucoup plus proche du jeu sportif, et qui s'est constitué dans un affrontement constant avec le pouvoir : une équipe de

razeteur simplement vêtus de blanc s'oppose au véritable héros individué de l'action, soit un taureau malicieux qui n'est jamais mis à mort, et constitue plus un féroce partenaire de jeu qu'un adversaire à humilier. Les provocations et la fuite dispersée des hommes lors d'une course camarguaise s'opposent à la digne impassibilité du matador espagnol, et « la musique vient accentuer l'opposition entre les deux formes tauromachiques : aux notes harmonieuses des lents pasos dobles joués en l'honneur du torero domptant la bête, répondent les accents enlevés de l'ouverture de Carmen, diffusée en bribes déstructurées par un magnétophone au son nasillard chaque fois que la bête expulse les razeteurs de la piste.²⁸ »

« Mais qu'est-ce que c'est ça, du cirque ?

29

» s'exclamait, abasourdi, un spectateur espagnol habitué à l'intense gravitas du rite de la corrida, et il est indéniable que la course libre, qui porte si bien son nom, s'apparente à une joyeuse - et dangereuse - mascarade. Dans son exténuation des codes centenaires de la tauromachie espagnole et sa subversion du caractère sacré des rites taurins millénaires, l'ironie débridée mêlée d'admiration émue de la course libre procède d'un jeu de masque qui exprimerait paradoxalement, par un jeu des distances dédoublées, le fond dionysiaque de forces vitales primitives originellement associées au taureau ; qui porterait, dans son ascétisme désordonné, les richesses d'une relation impure, contaminée, toute en tension poreuse et réversible entre l'homme et l'animal. « Une fois avoué que Mithra est en carton doré, pourquoi ne pas faire courir les taureaux ? Danser, chanter autour d'eux ? Et peindre...³⁰ »

Si le taureau est le « parangon du sauvage », l'animal mythique qui « s'oppose front contre front à la civilisation³¹

», il n'est plus en réalité qu'un sauvage symbolique : animal semi-domestique, il est précisément élevé pour que l'on puisse rejouer la comédie parfois tragique de l'affrontement de l'homme et de la (sa) sauvagerie. Ainsi Viallat, ce sauvage symbolique, joue au primitif³², dans la conscience mélancolique de son historicité, et son œuvre solaire ne prend

27 Voir Jean-Charles Lebahar, Claude Viallat, une issue à travers le mur, op. cit., p. 34. 28 Frédéric Saumade, Des sauvages en occident. Les cultures tauromachiques en Camargue et en Andalousie, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme Paris, coll. « Ethnologie de la France, Regards sur l'Europe », 1994, p. 56. 29 Ibid
 30 Robert Lafont, in La civilisation du taureau, Iconographie populaire de la fin du XVIIe à 1956. La course libre. La corrida. 1, p. 11 31 Jacques Durand, Toros, la tauromachie dans l'art populaire, collection Henriette et Claude Viallat, p. 18 32 « Viallat fait le primitif », Yves Michaud, « L'ornement et la couleur », op.cit., p. 145.

10

pleinement relief qu'à l'horizon de ses ombres - dans le mouvement de ses contrepieds permanents.
 C'est sans doute autour de cette question du jeu que se rejoignent peinture abstraite et obsession tauromachique, règne animal et pratique picturale, tendance intimes et déterminations universelles. Ce jeu fragile et souverain qui constitue le cœur de la pratique picturale de Claude Viallat est avant tout une grande pensée du corps, du geste - et donc de l'intuition, de l'improvisation, du frémissement, de l'aléa - soit les déterminations essentielles de tout jeu tauromachique. Dans la corrida moderne, la beauté du geste est d'une importance capitale, indissociable de sa justesse technique, de même que dans la course libre camarguaise, la « danse » des razeteurs autour du taureau, qui a pour but de le « faire briller », de mettre en valeur ses actions, déploie une chorégraphie à la fois heurtée et harmonieuse, faite d'attentes et d'accélération subites, de feintes et de bravades. Le jeu tauromachique possède en outre une qualité esthétique affirmée, dans l'importance du vêtement en particulier, de la préciosité bariolée du torero à la simple blancheur du razeteur. Mais, s'il y a bien une qualité hautement picturale dans ces fulgurances sensibles constituées de formes, de couleurs, de mouvements qui forment la mémoire même des jeux autour du taureau, la pratique artistique abstraite de Claude Viallat se déploie également d'une façon profondément tauromachique, tandis que son travail figuratif sur le taureau se fait, à l'inverse, assis, rapidement et avec minutie : le jeu des contaminations et des écarts dialectiques entre abstraction et figuration s'expriment également dans ce chiasme des positions créatrices. À l'image de la métaphore bien connue de l'action

painting comme arène offerte au geste pictural donnée par Rosenberg en 1952³³,
 son atelier
 fonctionne comme un espace tauromachique : autour du vide central, où se joue le
 jeu de la
 peinture, les toiles et les objets, au mur et au sol, constituent une assistance
 bariolée. La toile
 porte l'empreinte de cette rencontre avec le corps de l'artiste, c'est-à-dire son
 histoire, sa
 mémoire, ses désirs, son élan - et ce travail imprime ce corps en retour. Une
 photographie le
 montre en train de déployer une de ses œuvres abstraite au centre de son atelier
 comme s'il
 s'agissait d'une muleta – un objet qu'il a par ailleurs utilisé comme support pictural -,
 avec en
 fond des toiles figurant différentes passes tauromachiques, dans un parallélisme du
 geste
 extrêmement frappant (ill. 2).
 Ainsi, comment circonscrire nettement la pratique artistique tauromachique de Viallat
 alors
 qu'en elle s'exprime précisément le croisement et la métamorphose permanente ? Il
 serait
 réducteur d'isoler un corpus purement tauromachique au sein de la « constellation
 Viallat », son
 œuvre figurative autour du taureau n'étant qu'un fragment de « quelque chose de
 très grand » -
 qu'une expression nomade, parmi d'autres, d'un jeu global entre différentes
 pratiques qui « se
 33 « Pour chaque peintre américain il arriva un moment où la toile lui apparut
 comme un arène offerte à son action
 - plutôt qu'un espace où reproduire, recréer, analyser ou "exprimer" un objet réel ou
 imaginaire. Ce qui devait se
 passer sur la toile n'était pas une image, mais un fait, une action. Ce n'est plus avec
 une image dans l'esprit que le
 peintre s'approchait de son chevalet: il y venait, tenant en main le matériau qui allait
 lui servir à modifier cet autre
 matériau placé devant lui. L'image serait le résultat de cette rencontre. », Harold
 Rosenberg, « The American
 Action Painters », Art News, vol. 51, n°8, décembre 1952, repris dans La Tradition
 du nouveau, Paris, Éditions de
 Minuit, 1962, p. 25.

11

fécondent dans une obsession », comme il le dit lui-même. Ce grand débord qu'est
 la peinture
 tauromachique se déborde nécessairement elle-même : son empreinte hante toute
 la pratique
 artistique de Viallat, avec des phénomènes d'écho, d'imprégnations réciproques, de
 contamination permanentes. Toute sa pratique picturale « abstraite » peut ainsi être
 envisagée
 en termes tauromachiques : l'espace du jeu - c'est-à-dire une action libre obéissant

volontairement à un ensemble de règles arbitraires et nécessaires -, l'absence de repentir, l'obligation de travailler de façon interactive sur un donné en évolution constante ³⁴, l'importance du geste et de la technique, la dialectique entre primitivisme et sophistication, savoir et oubli. De la même façon, sa pratique figurative de la peinture tauromachique se déploie, comme pour son œuvre abstraite, sur un principe de répétition et de variation, dans l'omniprésence de la rencontre fortuite, du recours à l'accident, à l'imprévu : « Le monde de la tauromachie est au centre de mes énergies, et chaque peintre ne fait qu'un tableau toute sa vie. Si on l'admet, son fonctionnement est en effet celui de la spirale qui se déplace dans le temps et l'espace. On dit toute sa vie la même chose et à la fois pas tout à fait la même chose. Ce qui est important pour moi, c'est de ne rien manquer, de faire toutes les choses en trouvant toutes les situations ; de les renverser, de les regrouper, de les dégroupier. Je crois qu'entre la peinture, les objets, les dessins, la tauromachie, mon fonctionnement est le même ainsi que la recherche de l'extrême par un minimum de moyens. Entre elles, les choses se bouclent, se nouent, se dénouent, se renvoient, s'enchaînent les unes aux autres. Comme dans mes objets, elle

se font la courte échelle, jouent du contrepoids, de l'ironie, s'entrelacent, s'arc-boutent, s'encerclent, se fécondent dans une obsession; et cette production artistique

est le reflet de mon fonctionnement. L'image de la force primitive du taureau et la légèreté de l'oiseau ont leur place. Mon énergie créatrice est le fruit d'une tension entre

l'artiste qui fonce et produit et l'artiste qui virevolte et picore. C'est là qu'est mon équilibre.³⁵ »

L'équilibre n'est pas le calme plat et souverain d'un juste-milieu, mais le jeu profond et fragile

d'éléments antagonistes mis en tension - entre l'oiseau et le taureau. Picasso déclarait : « je mets

dans mes tableaux tout ce que j'aime. Tant pis pour les choses, elles n'ont qu'à s'arranger entre elles³⁶

» ; c'est précisément ce que font les différents constituants de l'œuvre de Vialat : ils s'arrangent et jouent entre eux, formant autant de rencontres d'un équilibre précaire. Si l'on retrouve ainsi des formes « abstraites » dans les œuvres figuratives et des éléments

figuratifs renvoyant au monde de la tauromachie dans les œuvres abstraites, les rapports entre

savoir et non-savoir, corps et esprit, participent d'une même dialectique en tension, d'un même

jeu de dérive mutuelle. « Tout se passe en jeux compliqués du savoir découvert dans

34 « En peignant, j'apprends à peindre [...] je vais mettre une couleur sur ce support qui va jouer avec la couleur

de ce support. Puis je vais mettre une autre couleur à côté qui va jouer avec la couleur du support [...], il n'y a pas

de repentir. » Claude Viallat, cité in Pierre Wat, Claude Viallat : œuvres, écrits, entretiens, op. cit., p. 114. 35 En décembre 1995, in Claude Viallat, Écrits, op. cit., p. 378 36 Christian Zervos, « Conversation avec Picasso » in Cahiers d'art, Paris, no spécial, 1935, p. 173.

12

l'instant³⁷

» écrit Claude Viallat à propos de son travail, et l'on peut se demander s'il évoque les

passes tauromachiques ou le geste du peintre. « À partir du moment où l'on vient à calculer,

vient la difficulté - car le taureau lui ne calcule pas³⁸

» déclare-t-il également, et sa pratique

abstraite procède d'une même science de l'intuition, tant il faut en permanence s'adapter aux

réaction inattendues des rencontres entre support et peinture, comme dans toute passe

tauromachique. Il faut, à tout instant, rester « fragile, poreux, indécis » - et transformer ainsi un

savoir-faire en savoir-être. Cette « docte ignorance », qui féconde les alluvions sédimentées par

l'expérience et la connaissance, est également à l'œuvre dans la peinture de taureau, que Claude

Viallat envisage comme une remise en jeu du métier académique dans un processus de

soustraction, de laminage, de mise en tension d'une accumulation aiguisée de gestes, de

technique avec des supports de rencontre, des objets « sans qualités » :

« la peinture, ce tremblement, cette incertitude en soi, cette obligation de modifier, de

transgresser, de subvertir le savoir et la connaissance. Où trouver force, sinon dans l'innocence, dans l'insouciance, dans la spontanéité. Travailler sans le vouloir, sans le

savoir, dans la mécanique des gestes et le dépassement inattendu. Être fragile, poreux,

indécis et troublé, n'avoir qu'un regard en semi-éveil, ou un rêve qui file, être la main qui agit sans contrôle de volonté ou de désir³⁹ »

La peinture, comme la tauromachie, c'est l'aventure, c'est-à-dire « une pérégrination qui ignore

sa fin⁴⁰

» comme l'exprime Claude Viallat, qui évoque également le « rapport physique lié à l'affrontement du taureau, le souvenir de l'émotion que cela procure, cette certitude

de partir et
l'incertitude d'arriver 41

». Il produit ainsi des images « toujours en déplacement et en incertitude » qui portent en elles, dans leur simplicité ludique et leur élégance ascétique, la « monstruosité possible de la représentation - c'est-à-dire la passion pour le taureau [...]»⁴²

»,
cette figure de la démesure comme il la nomme, qui forme la mesure même de son œuvre - de son corps et de son empreinte dans le temps : « J'ai toujours pratiqué la tauromachie, j'y mesure l'usure de mon corps»⁴³

». Il n'est pas anodin que l'éblouissante polychromie de cet art se déploie à partir de cette cellule primordiale qu'est le taureau noir de Camargue - de cette couleur achromatique, qui n'émet et ne reflète aucune part du spectre de lumière visible, mais les absorbe toutes.

37 En 1988, in Claude Viallat, *Écrits*, op. cit., p. 112.

38 Claude Viallat, *Écrits*, op. cit., p. 211. 39 Entretien avec James Sacré, in Claude Viallat, *Peintures, cerceaux & toros*, Tarabuste et Musée de l'Hospice Saint-Roch, 40 Wat, *Topologie*, p. 9 41 Entretien avec James Sacré, in Claude Viallat, *Peintures, cerceaux & toros*, cat. exp., Tarabuste 42 Claude Viallat, *Écrits*, op. cit., p. 223 43 « J'ai toujours pratiqué la tauromachie, j'y mesure l'usure de mon corps », en 1982, in Claude Viallat, *Écrits*, op. cit., p. 274

13

Éros / Toros

Car les taureaux, répétons-le, Claude Viallat « ne pense qu'à ça »⁴⁴

» - et il est difficile d'ignorer la dimension profondément érotique de la formule. Ce travail de l'ironie - c'est-à-dire du jeu de l'autre dans le même - a bien pour moteur un désir physique de peinture : « Éviter la dramatisation, la sacralisation. Au contraire, retrouver la confrontation physique avec la peinture. Mesure du corps et rencontre sensuelle»⁴⁵

» note-t-il. Cette dialectique en tension des débords débordés pourrait ainsi se nommer, plus simplement : éros. « En astronomie, le Taureau était le "domicile" de Vénus, et la Lune s'y trouvait en "exaltation" [selon une] double orientation féminine. 46

» On assiste, lors de la grande rétrospective organisée au centre Pompidou en 1982, à l'introduction de nouveaux motifs : spirales, cercles, triangles et l'inscription du mot « tau » sur une pièce de tissu. Cette apparition concomitante est très significative : le triangle exprime évidemment le sexe féminin, mais également la tête du taureau, la spirale renvoie au processus même par lequel se déploie l'œuvre, dans le déplacement altéré et enrichi du même, l'imprégnation réciproque et érotique des motifs ; les formes circulaires évoquent bien sûr l'arène. Dès 1962, un dessin condensait déjà de façon embryonnaire ces différents éléments : autour d'un « triangle pubique » et taurin se déployaient différentes scènes tauromachiques (voir ill. 3). Cette articulation décisive d'Eros et du taureau s'opère sur un mode solaire et aventureux : Claude Viallat se rapproche moins du Minotaure obscur et viril de Picasso que de la figure ambivalente, à la fois solaire et lunaire, de Dionysos, le dieu androgyne, que l'on appelait « l'enfant à cornes », le « dieu cornu », « celui qui a front de taureau » ou « est né d'un taureau ».

47. Dans certains de ses fragments poétiques, on ne sait si Claude Viallat parle d'un processus pictural, de l'acte physique de l'amour ou du jeu tauromachique, en un entremêlement sémantique en spirale qui exprime bien le débordement permanent des uns

dans les autres⁴⁸, alors que par endroit l'identité du peintre glisse de l'humanité à l'animalité et

du féminin au masculin - si Claude Viallat est homme quand il peint des taureaux, il se fait

taureau quand il peint ses « œuvres d'homme », ses toiles abstraites :

« Sur le frontal, frise la spirale solaire :

Les cornes en croissant défient le danger.

44 Cité par Pierre Wat, « L'histoire de l'art comme support », in Claude Viallat,

Hommages à etc..., op. cit. 45 En avril 2005, in Claude Viallat, Écrits, op. cit., p. 127

46 Jean-Michel Ropars, « Le dieu Hermès et l'union des contraires », in Gaia : revue interdisciplinaire sur la Grèce

Archaïque, n° 19, 2016, p. 92. 47 Voir Joël Thomas. « Le mythe du Taureau et les racines de la tauromachie: de Dionysos au duende » in Henri

Boyer, Jean Sagnes, Du Taureau et de la Tauromachie hier et aujourd'hui, Nov 2011, Béziers, p. 9. 48 « Ici, s'ouvre une parenthèse majuscule, moiteur de peau et

halètement dans le froissé des draps. Dans la lenteur

des masses qui s'effleurent, la main coule l'étoffe et règle la dérive. Les cornes à nouveau encadrent le soleil. Il a

les reins puissants et la semence torride - ombre portée vaillante et musculeux poitrail, regard déjà cerné, humide.

Elle, grenade ouverte aux graines comme des dents, jambes longues et ombreuses que l'accueil "enchaleure". Un frôlement de corne sur la soie de la cape, remugle sensuel sur le revers du drap. La luminosité écrasante d'un après-midi d'août. », 9 mars 2004, in Claude Viallat, *Écrits*, op. cit., p. 123.

14

Tous les muscles tendus sous la peau frémissante et cette bave au mufle qui goutte sur le sable.

Je porterai le monde et le ciel dans ma tête, sabots dans la poussière et tête haute levée

[...]

Au mur où se cogne la tête, substituons le sol de l'écoulement.

La posture se fluidifie et s'étale dans l'accroupissement.

La peinture s'aplatit et s'éparpille

osselets lâchés aux gestes de la main.

Piétinement de surface-sol sur lequel les couleurs s'installent;

Retour du sol au sol en circuit circulaire, traversant le corps sans le représenter, l'impliquant dans sa gestuelle et son enjambement.⁴⁹ »

Ces mots disent bien la façon dont cette œuvre ne cesse de traverser les frontières, comme si

elle était entièrement portée par la notion occitane d'« estrambord », qui anime ceux qui

possède la « fé di biou » - la croyance au taureau. Enthousiasme débridé, débordement

dionysiaque, le terme d'estrambord est « souvent utilisé chez les félibres et en usage aujourd'hui

dans les milieux taurins où il exprime l'émerveillement et le bonheur enivrant, la peur aussi,

procurés par le spectacle tauromachique que l'on contemple ou que l'on vit.⁵⁰

» Mais, que l'on

parle d'estrambord, d'expérience du sublime ou d'ivresse dionysiaque, il s'agit dans tous les cas

d'une expression de la démesure : de ce qui déborde les cadres conceptuels et la saisie par le

langage – de l'exultation du corps, de l'innommable.

De ce beau souci qu'a précisément Claude Viallat de « faire une peinture innommable »

procède son identité en différé permanent, ce corps de peinture qui s'offre dans le mouvement

de son jeu - et ne prend forme que dans la répétition entêtée de ses transformations : « La

Métamorphose, au-delà de tous les horizons, est le terrain de la démesure⁵¹

».

Les dernières œuvres « tauromachiques » les plus récentes incarnent à l'extrême ces tendances

métamorphiques (ill. 4). Envisagées comme des variations autour du « tau » (tau)

de l'alphabet grec, elles reprennent la structure visuelle de la lettre. De dimensions et de proportions variables, elles combinent différents pans de tissus sur lesquels sont peintes les fameuses formes-cellules. Ces toiles sont abstraites, donc, mais tendent à la figuration à partir d'un jeu avec le plus abstrait - et le moins pictural - des signes : une lettre d'un alphabet étranger, qui désignait en réalité, dans l'épaisseur d'une histoire lointaine, oubliée, mais persistante, la figure omniprésente du corpus de Viallat : le taureau. Le procédé est d'autant plus malicieux qu'il joue, dans ses répétitions déplacées, de la ressemblance du signifiant et du référent : certaines de ses toiles évoquent immédiatement une tête de taureau - d'autres, ayant pourtant exactement la même structure, ne renvoient à rien d'autre qu'une variation parmi d'autres de l'œuvre abstraite. Le jeu se dédouble lui-même quand, observés en regard de certaines œuvres

49 Claude Viallat, *Écrits*, op. cit., p. 157-158. 50 Thierry Zarcone, « Auguste Chabaud, écriture et peinture du "Sacré" taumachique », in Auguste Chabaud et le Taureau Sacré, cat exp Beaucaire, Musée Auguste Jacquet, Jardins du Château, p. 45. 51 Gilles Clément, « Nature et métamorphose », Poliphile, « Métamorphoses », n°2, printemps 1993, p. 25.

15

déclinant une forme triangulaire, ces « Tau » se révèlent autant de variations sur cette proximité formelle et symbolique du triangle pubique et de la tête taurine. Mais, si le tau est une lettre grecque, il s'agit aussi de la dernière lettre de l'alphabet hébraïque, qui vint à désigner la croix de Saint Antoine, le symbole des franciscains. Durant les premiers siècles de son ère, le christianisme vit dans la taumachie des vieilles religions méditerranéennes, revivifié par le culte grandissant de Mithra, son ennemi absolu. Il « fit ainsi du taureau une créature diabolique » :

« En quelques siècles, le taureau dieu de l'antiquité devint un des attributs les plus ordinaires du démon chrétien.

52

» Entre l'oiseau et le taureau : faire de la lettre grecque, qui désignait l'antique dieu-taureau, le symbole du nouveau saint patron chrétien des animaux, à l'origine du « sermon aux oiseaux », n'était pas moins malicieux que le retournement dionysiaque opéré ici par Viallat - dont on peut également retrouver les fameuses formes sur les vitraux qu'il réalisa pour l'église

Notre-Dame des Sablons d'Aigues-Mortes... Cet art joyeusement païen porte donc, derrière le débat intime et déchiré entre grande œuvre abstraite et obsession taurine qui la structure, les métamorphoses au long cours de dieux anciens qui survivent sous les atours de dieux nouveaux - et resurgissent ici, là où on s'y attendrait le moins, au cœur d'une œuvre fondatrice de l'abstraction française : « Je vous retrouverai peut-être au tournant du chemin. Serai-je identique ou autre ? Le temps aura passé. Me reconnaîtrez-vous ?
53
»

Les persistances inconfortables – dynamiques – de cette tendance tauromachique, finissent de rendre cette œuvre démesurée un peu plus innommable, entre abstraction et figuration, profusion et minimalisme – tendances intimes et jeux de masque. Comme le dit si bien Pierre Wat, « l'expérience de l'altérité est un frottement où la singularité s'aiguise⁵⁴

» : ce grand débord, qui ne cesse à son tour d'être débordé, permet à la constellation Viallat de scintiller avec plus d'intensité - d'affirmer, à l'extrême, la somptueuse précarité en mouvement qui la caractérise.

⁵² Michel Pastoureau, « Introduction à l'histoire symbolique du taureau », in Couleurs, images, symboles. Études d'histoire et d'anthropologie, Paris, Le léopard d'or, 1989, p. 221. ⁵³ Claude Viallat, Écrits, op. cit., p. 155. ⁵⁴ Pierre Wat, « L'histoire de l'art comme support », in Claude Viallat, Hommages à etc..., op. cit.