

Introduction

Depuis 1973, l'œuvre de Claude Rutault s'est élaboré à partir et autour de ce qu'il appelle « définition/méthode », abrégée en « d/m » ou encore « dm », et sur la base d'un principe énoncé très clairement : « une toile tendue sur châssis peinte de la même couleur que le mur sur lequel elle est accrochée. » Le corpus de ces textes, numérotés jusqu'à 274, a été publié dans son intégralité¹ en 2000. Aujourd'hui renommés « dé-finitions/méthodes », leur nombre dépasse les 500 et Claude Rutault travaille à une refonte de l'ensemble.

Chaque définition/méthode est une proposition à réaliser, dans la plupart des cas une peinture, selon un certain nombre de paramètres concernant le rapport de la toile ou des toiles au mur, les formes, les formats, les conventions d'accrochage, l'histoire de la peinture, le travail de peinture, dans un dispositif qui demande au collectionneur, privé ou public, de délaier tout rapport fétichiste à l'œuvre. La phrase de départ – « une toile tendue sur châssis peinte de la même couleur que le mur sur lequel elle est accrochée », rappelée dans la plupart des dm – a donné lieu à un certain nombre de déclinaisons, qui ne concernent pas que la peinture, mais également l'utilisation de papiers, la sculpture, la photographie, le rapport à l'architecture..., des considérations sur le non-peint, sur le fait de repeindre, ou encore sur le stockage de toiles en piles. Elle entraîne le collectionneur à faire des choix : d'abord une des propositions, une définition/méthode, ensuite le lieu de sa réalisation et la façon de la réaliser. Selon les cas, les choix concernent le nombre de toiles, leur format, leurs dimensions, leur rapport au mur, et toujours la couleur. C'est ce que Claude Rutault appelle la « prise en charge », un des termes clés de la fabrique de l'œuvre, avec « définition/méthode » et « actualisation ».

« [L]actualisation est la réalité visible de l'œuvre à un moment donné dans un espace précis. la réalisation d'une d/m est toujours ponctuelle et à durée limitée. il est peu probable, que dépendant des données particulières de tel ou tel espace, conjugué aux possibilités de choix multiples du preneur en charge, un même texte produise deux peintures identiques, même dans deux lieux identiques². »

1. *le livre*, 2000.

2. « *lexique* », 1992, p. 55.

écrit-il dans le « lexique » qu'il publie en 1992. Le collectionneur devient donc « preneur en charge » – lourde responsabilité consistant à actualiser l'œuvre et à lui donner une visibilité à partir d'un énoncé écrit –, le commissaire d'exposition également, bien que les usages dans les musées et les centres d'art soient parfois encore de laisser à l'artiste les décisions de la réalisation.

Si elle est toujours en relation avec son contexte, la définition/méthode actualisée n'est pas pour autant une œuvre *in situ*, elle ne relève pas non plus de l'installation. La proposition est toujours suffisamment générale pour pouvoir s'adapter à des lieux très différents, privés ou publics. Déterminée par l'espace, les caractéristiques du lieu et parfois son histoire, par l'intention propre du preneur en charge qui vient se superposer à celle de l'artiste, au risque de s'y opposer, la réalisation s'inscrit dans une durée mais ne peut être constante dans le temps. L'actualisation n'est pas pérenne ; à un moment donné, il faut repeindre. Il n'existe donc pas une réalisation pour une définition/méthode, mais des réalisations qui peuvent être très différentes. De fait, il n'y a pas une image qui va s'imposer comme l'image de référence pour l'actualisation de telle ou telle proposition. L'aller-retour entre l'écrit et la peinture est constant, mais si le texte est daté, la peinture, elle, est toujours au présent.

Pris entre ce qui a été fait et ce qui va être fait à partir d'un même énoncé, entre l'écriture et la réécriture de ce texte – même si sa date ne change pas –, la peinture et la « repeinture », il paraît difficile d'étudier cet œuvre de façon linéaire. L'écriture de son histoire est relative selon que l'on s'attache aux textes des définitions/méthodes, à leurs seules actualisations, aux énoncés théoriques écrits par l'artiste et aux « récits autorisés³ », aux quelques analyses historiques publiées. Elle peut rapidement verser dans la simplification, la norme, voire le dogme, alors que la pensée qui régit cet œuvre est complexe, ironique et critique. C'est peut-être ce qui a été le plus oublié depuis les années 1970 : l'aspect critique de cet œuvre que l'on voudrait inscrire dans des histoires qu'elle ne cesse de questionner et dont elle ne cesse de s'échapper, celle de la peinture monochrome, des arts décoratifs, ou de l'art conceptuel.

Il y a un aspect analytique très fort dans certains des écrits de Claude Rutault qui produit son propre commentaire sur son travail. De fait, il est difficile d'écrire sans être dans la reprise de ce commentaire ou dans la citation. Ce peut être une issue, trouver une autre écriture, plus théorique, alors qu'il utilise un vocabulaire relativement simple qui essaie de rendre compte au plus près de sa pensée, même complexe, sans la compliquer et avec un humour certain. Michel Gauthier a produit, en 1990, une étude analytique, *Mutations sur neuf aspects du travail de Claude Rutault*⁴, qui reste un des textes de référence sur les définitions/méthodes en introduisant le terme

3. Poinot Jean-Marc, *Quand l'œuvre a lieu, L'art exposé et ses récits autorisés*, Genève/Villeurbanne, Mamco/Art édition, 1999.

4. Gauthier Michel, *Mutations sur neuf aspects du travail de Claude Rutault*, Poitiers, musée Sainte-Croix/Art & art, 1990.

isochromie. Ce terme a été retenu par les autres commentateurs et permet de nommer l'identité de couleur entre toile et mur sans évoquer la monochromie, il ne nous a pas paru cependant nécessaire de le reprendre. L'œuvre reste ce qu'elle est : une toile tendue sur châssis peinte de la même couleur que le mur sur lequel elle est accrochée, c'est-à-dire la description d'un travail à partir duquel il est possible de continuer à travailler, à peindre, à réfléchir et à réfléchir la peinture. Au travers d'une histoire à écrire, des histoires partiellement écrites par l'artiste lui-même et par ses commentateurs, se sont dégagés trois axes de recherche : le développement du travail d'écriture, la permanence de la peinture et ce que nous avons appelé *sociabilité* et qui est une des conditions du passage de l'écriture à la peinture et de la peinture à l'écriture : l'invention du preneur en charge. Nous avons travaillé ces trois axes en considérant à chaque fois le moment de la mise en place du dispositif, dans les années 1970, et leur pertinence dans les recherches que l'artiste menait alors que nous écrivions, sans vouloir considérer une chronologie évolutive que le principe même de l'actualisation de textes plus anciens dément.