

# Claude Tétot

FRAGMENTS SUR CLAUDE TÉTOT

Texte d'Éric Suchère

Texte écrit pour le catalogue de l'exposition Claude Tétot présentée à la Galerie Jean Fournier, Paris, 3 mars - 2 avril 2011.



*Sans titre*, 2010, huile sur toile, 160 x 200 cm

**1.** La peinture de Claude Tétot est une peinture efficace, c'est-à-dire qu'elle se comprend de manière très directe, qu'elle se lit – au moins dans un premier temps – sans ambiguïté, qu'elle établit des relations qui sont apparemment claires entre les éléments qui la composent, qu'elle provoque un impact physique lui aussi très direct donné principalement par la saturation de la couleur, sa quantité, la relation entre cette quantité et le format du tableau, le nombre réduit de formes, les contrastes brutaux entre ses éléments... On pourrait chercher des antécédents prestigieux à cette peinture efficace aussi bien dans la peinture française de la première moitié du XXe siècle que dans la peinture américaine de la seconde moitié du même siècle, mais la question n'est pas là car la question est celle de l'évidence donnée au départ et, dans cette peinture évidente qui semble tout proposer au premier regard, de voir comment elle dérape, propose des solutions qui ne sont pas – lorsqu'on les approfondit – si efficaces, invente des propositions inédites dans ce champ de la peinture efficace et, du coup, ne l'est plus – car une peinture efficace ne dérape pas –, mais est un leurre ou sa perversion, où l'immédiateté promise de l'effet direct est sans cesse affirmée et déçue et, en cela, est une peinture qui s'oppose à notre monde de l'effet maximal.



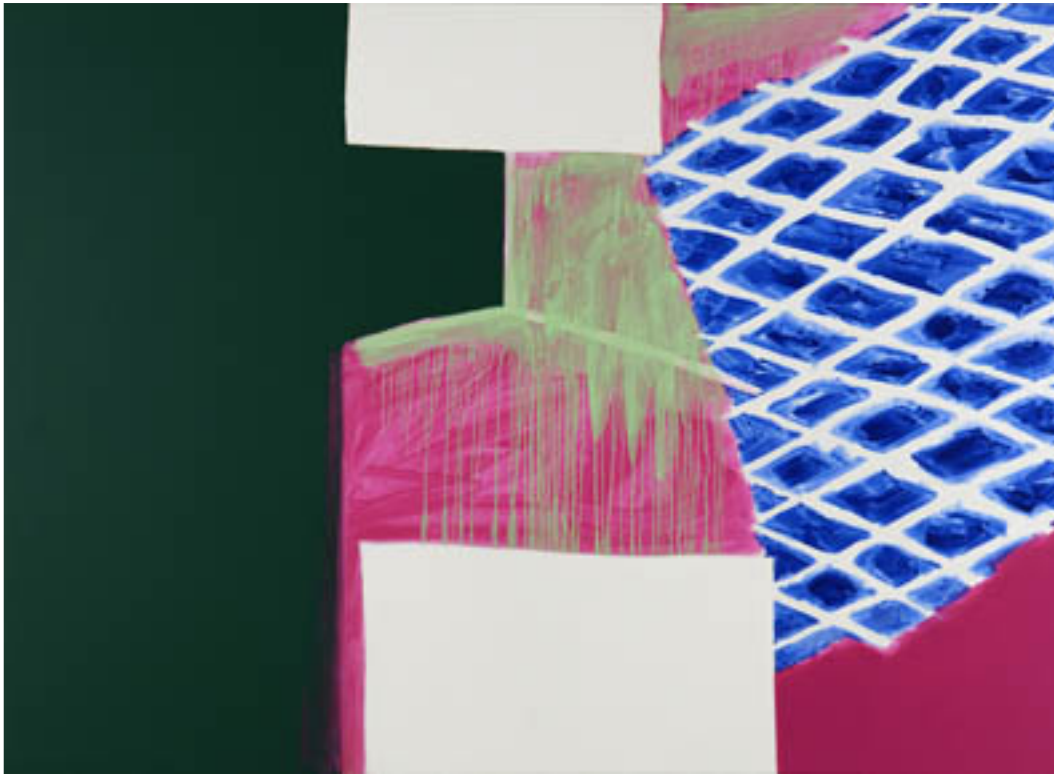
*Sans titre*, 2010, huile sur toile, 180 x 195 cm

**2.** Dans cette peinture comme dans tant d'autres, l'espace est trouble comme un aplat bleu – qui donne la sensation d'être frontal – semble être troué par des formes rouges brossées avec énergie et que l'on ne sait plus si le bleu vient en avant ou en arrière par rapport au rouge et, qu'en même temps, une série de lignes noires en oblique dans le tableau peuvent simuler une perspective et être interrompues par un trait noir qui vient rabattre le plan tout en donnant, sur le côté gauche, un espace ni vraiment frontal ni tout à fait illusionniste et que l'ensemble de ces contradictions entre bidimensionnalité et tridimensionnalité, entre ce qui semble venir en avant ou en arrière – soit par le dessin, soit par la couleur ou soit par la manière dont on se focalise dessus – peut amener à penser que cette peinture s'amuse avec les espaces, qu'elle simule des espaces, qu'elle joue avec nos habitudes perceptives, qu'elle est, dans ce jeu, le contraire d'une peinture formaliste, qu'elle définit, parce qu'elle est justement une peinture, un espace – des espaces –, qui ne peut exister ailleurs que dans la peinture, qu'elle est l'histoire du rapport entre la réalité de l'objet et de sa matière et la virtualité de ce qu'elle donne à voir et nous conduit à penser que la peinture peut rendre compte avec si peu que nous vivons dans un monde de simulations.



*Sans titre*, 2010, huile sur toile, 170 x 200 cm

**3.** Dans cette peinture comme dans d'autres, il est question de surfaces, de typologies de surfaces comme il y a des surfaces opaques, transparentes, modulées, en aplats, coulantes, méticuleuses, repassées lente, brossées rapide... Et ces typologies renvoient à des registres stylistiques (expressionniste, géométrique, minimaliste) ou à des registres sensitifs (froid, chaud, lisse, liquide) et, donc, dans un seul tableau, à la grammaire des surfaces – la grammaire des surfaces est, déjà, une histoire de l'art en réduction –, à une compilation grammaticale qui pose le problème de la vérité de la main – il ne s'agit pas d'une manière unique de faire qui appartiendrait en propre à l'individu puisque toutes les manières sont employées en même temps – et de ce que disent ces surfaces – car les surfaces sont, normalement, expressives ou bien évocatrices – et où l'on peut saisir que, pour Claude Tétot, la peinture n'est pas liée à une vérité de l'être ou à une volonté d'expression mais n'est que rhétorique – c'est-à-dire une forme d'éloquence – et que cette rhétorique, qui semble n'avoir pour but qu'elle-même, nous fait douter que la peinture ait quelque chose à dire, puisse dire quelque chose ou nous conduit à penser qu'après tout, le monde visible est, lui aussi, une compilation non signifiante et que notre monde, aussi, est éloquent mais ne dit rien.



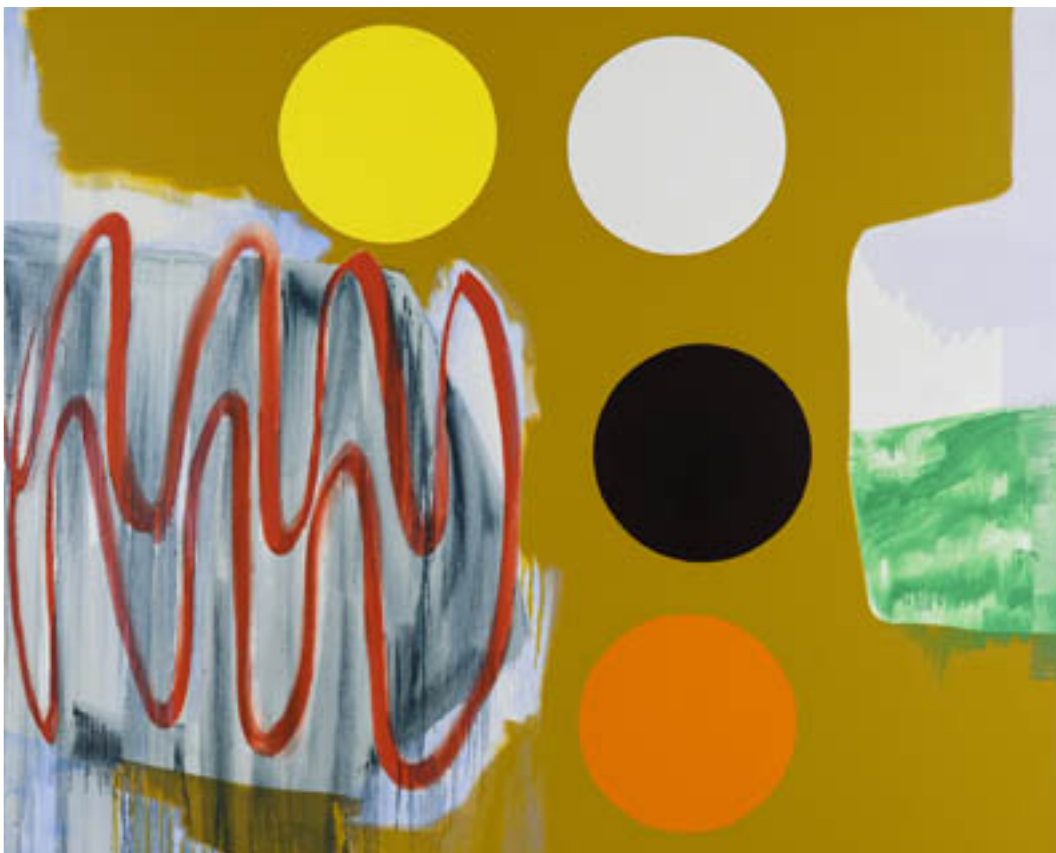
*Sans titre*, 2010, huile sur toile, 160 x 220 cm

4. Dans cette peinture comme dans d'autres, il est question d'hétérogénéité comme les surfaces et les formes proviennent de registres différents – et souvent très éloignés – et, si cette hétérogénéité peut faire penser à un collage, la question sera, alors, celle du montage, du passage entre deux formes, du raccord entre ces éléments hétérogènes, question essentielle à la peinture – comment passer d'une forme à une autre, comment organiser le rapport entre deux choses, comment amener la transition ou bien le choc, la continuité ou bien la discontinuité –, mais penser ainsi, c'est supposer que les objets sont des fragments – c'est la question essentielle du montage – et, si l'on suppose un peu trop rapidement que le discontinu renvoie à un continu perdu, on peut également imaginer que cette peinture joue le discontinu comme un continu – ou le contraire – et que la question, alors, n'est pas celle du découpage et du montage mais de la bifurcation et de la dérive, de la disruption comme mode normal de notre pensée, de l'interruption comme mode normal de notre élocution, de la coupure comme mode d'appréhension de ce qui nous entoure et, ainsi, des figures posées à la surface d'un tableau qui sembleraient a priori ne pas entretenir de rapports logiques entre elles seraient le meilleur moyen de rendre compte de notre monde qui est celui du flux.



*Sans titre*, 2010, huile sur toile, 160 x 200 cm

**5.** Dans cette peinture, peut-être plus que dans d'autres, l'hétérogénéité des formes et des surfaces est affirmée dans un quasi-déroulé où, dans la succession latérale, s'établit avec évidence non seulement l'absence de style – à moins que l'absence de style ne fasse style –, mais, également, que cet art procède par emprunts ou clins d'oeil ou citations ou, plus probablement, par ce que l'on appellerait, en musique, des samples et, dans un sample, l'élément samplé prend une nouvelle coloration donnée par son contexte – au point que son origine devient, parfois, difficilement identifiable –, tout en colorant son nouveau contexte par celui de son origine et c'est sans doute cette idée de coloration ou, plus précisément, de coloration par connotation qui importe comme les signes, les formes, et même certaines couleurs – et ce encore plus que les sons – sont connotés et comme la question n'est plus la création de nouveaux signes ou de nouveaux langages, mais notre capacité à recycler ce qui a été signe et langage, à pouvoir les mettre à distance, ou les remettre en circulation, à perturber la résonance d'un signe par celle d'un autre, c'est-à-dire de jouer avec l'histoire et sa mémoire et, peut-être, que la peinture traite spécifiquement de la mémoire des formes mais pas seulement comme notre monde est celui d'une hyper-mémoire inflationniste.



*Sans titre*, 2010, huile sur toile, 180 x 220 cm

**6.** Une forme, une couleur ou un geste sont toujours connotés mais ne disent rien ou ne disent qu'eux-mêmes et leurs connotations et, pour qu'ils disent quelque chose – même si ce quelque chose est leur propre littéralité –, il faut qu'ils s'articulent entre eux tout comme les éléments de la phrase et cette articulation, si elle définit un sens liminaire, ne suffit pas comme ce sens dépendra toujours de deux facteurs : le contexte et l'intonation – toute personne ayant mal interprété une lettre connaît la valeur de l'intonation et les modifications de sens qu'elle engendre – et, tout comme une phrase, ces éléments et leurs articulations réciproques changent de sens suivant le contexte ou, plus précisément, définissent un contexte par leurs articulations et par la somme de leurs articulations et, peut-être, que la peinture de Claude Tétot est une peinture qui contextualise, décontextualise et recontextualise formes, couleurs et gestes comme dans cette peinture où une arabesque rouge + un fond délavé bleu + un aplat ocre + des cercles multicolores + une macule verte... définit des interrelations complexes pervertissant la lecture que l'on peut faire de chacun de ces éléments, impliquant le rôle actif du spectateur dans la définition de l'intonation générale – lyrique et / ou parodique inexpressif et / ou jubilatoire, retenu et / ou exubérant, etc.



*Sans titre*, 2010, huile sur toile, 165 x 200 cm

7. Cette peinture de Claude Tétot semble ne jouer qu'avec les espaces et les surfaces, ne définir qu'une grammaire des surfaces, semble ne jouer qu'avec leur hétérogénéité, ne procéder que par des emprunts ou samples, semble ne contextualiser ou décontextualiser les éléments qui la composent ou semble désaffectée – ou dépsychologisée – parce qu'elle établit des superpositions de registres expressifs, donc d'affects, sans donner l'impression d'en privilégier un seul, mais c'est justement parce qu'elle les superpose qu'elle ne s'en débarrasse pas et, les rendant visibles en les superposant, les met à distance, les neutralise un instant, nous permet de les considérer et, les considérant, de prendre, nous aussi, de la distance avec eux, de les relativiser, de voir en eux, certes, le moteur de l'art – on ne fait rien sans affects et l'on ne peut vivre sans eux –, de les voir comme des déclencheurs salutaires mais souvent inopportuns à l'art et de comprendre qu'ils ne sont pas une finalité, mais des objets manipulables semblables à d'autres, bref, de les « pacifier » au lieu d'être submergé par eux et, en cela, cette apparente froideur, cette distance, est, plus que dans une peinture « expressive », le meilleur moyen d'en rendre compte, de rendre compte d'eux tout en évitant leurs pièges comme l'art n'est pas – est rarement – un discours direct.





*Sans titre*, 2010, huile sur toile, 170 x 200 cm

**8.** Dans cette peinture de Claude Tétot, la trame pourrait évoquer un grillage comme l'aplat pourrait signifier un mur et la surface modulée pourrait, dans sa dilution, rappeler un sol et ses accidents sauf que Claude Tétot ne part pas d'éléments du paysage qu'il rendrait abstraits, que sa peinture n'est pas une stylisation du monde réel dans celui de la peinture, mais, pourtant, nous ne pouvons pas si facilement nous arracher au réel et il est impensable d'imaginer que des formes naturelles ou fabriquées ne rentrent pas, ne puissent pas rentrer, par des détours analogiques, dans ces peintures qui tiennent pourtant à leur artificialité et même si Claude Tétot le refuse, le spectateur, lui, effectue presque toujours, au moins dans un premier temps, une lecture analogique, lit ses surfaces par analogie, effectue des analogies, transpose dans la peinture qui est en face de lui toute l'expérience qu'il a eue auparavant du monde et établit, ainsi, des ressemblances et des dissemblances, invente des connexions inédites, repère des physionomies même dans les phénomènes les plus diversifiés et apparemment les plus étrangers à ce qui nous entoure et c'est dans l'établissement des connexions possibles, dans la richesse potentielle de connexions, que la peinture, cette peinture trouve une partie de sa valeur comme notre monde est celui des connexions.



*Sans titre*, 2010, huile sur toile, 180 x 195 cm

9. Cette peinture montre, comme beaucoup d'autres, un goût pour la disharmonie, un goût auquel nous sommes habitués après un siècle et demi ou plus de modernité sauf, qu'à force, la disharmonie devient une harmonie, une harmonie paradoxale mais une harmonie quand même à moins qu'il ne faille considérer que ce goût pour la disharmonie n'est pas la reconduction d'un mode propre à la modernité et à son esthétique du choc, du spasme et de la stridence, mais qu'il s'agit d'aller au-delà de l'harmonie et de la disharmonie, de proposer un objet qui serait régi par d'autres règles, qu'il s'agit, en fait, de nous amener à repenser la manière dont nous établissons des liaisons entre les choses, des liaisons entre des surfaces, des couleurs, des formes ou des contours... aussi cette disharmonie ne serait pas négativité – même pensée positivement – mais manière de redéfinir des relations, manière de repenser le hiatus, c'est-à-dire pas uniquement une coupure, une interruption, une lacune mais un espace entre deux choses et s'il s'agit, là, d'une problématique picturale – de montrer l'espace entre des « objets » picturaux –, on peut, également, penser, au-delà de la peinture, aux autres arts, à l'espace entre deux sons ou bien deux mots... toutes choses qui nous permettent de comprendre différemment, au-delà de nos habitudes, ce qui surgit en face de nous.



*Sans titre*, 2010, huile sur toile, 170 x 200 cm

**10.** Les peintures de Claude Tétot sont des énoncés, c'est-à-dire qu'elles sont des déclarations qui valent en soi, sont autonomes, sans autre référent qu'elles-mêmes, qui ne disent que ce qu'elles disent ou, pour quitter le monde du langage, qui ne montrent que ce qu'elles montrent, ce qui est très proche de la fameuse phrase de Frank Stella, le « ce que vous voyez est ce que vous voyez », phrase qui est à remettre dans son contexte puisque Stella ne dit pas que la peinture ne dit rien, ne transmet rien ou est une pratique tautologique sur laquelle le langage serait sans prise mais que l'on doit avoir une sensation visuelle, que la peinture n'est que visuelle et on peut poursuivre l'idée en disant que si la peinture n'est que visuelle, qu'elle ne dit effectivement rien et, d'ailleurs, pourquoi une oeuvre d'art devrait-elle dire quelque chose, pourquoi ne se contenterait-elle pas d'être – la revendication par Stella de son « objectité » –, ce que fait la peinture de Claude Tétot comme un orange, une trame, un aplat... même s'ils peuvent provoquer des analogies avec le monde extérieur à la peinture, même s'ils peuvent être reliés à des registres stylistiques et / ou expressifs, ne sont qu'un orange, une trame, un aplat... en rien métaphoriques, allégoriques et symboliques mais seulement surfaces à la surface, sans aucune profondeur ou transcendance.



*Sans titre*, 2010, huile sur toile, 170 x 210 cm

**11.** Claude Tétot n'existe pas – dans cette peinture comme dans tant autres –, en cela qu'il ne s'y exprime pas, n'exprime rien comme il ne fait que définir une idée de l'art par ses tableaux ou que ses tableaux ne seraient que des exemplifications particulières d'une idée de l'art ou que chaque tableau est une expression particulière d'une idée de l'art qui n'est pas définie avant le tableau et que le tableau manifeste, rend visible, mais qui n'existait pas et permet à Claude Tétot de la voir, d'en prendre conscience, de faire le suivant, de s'appuyer sur le précédent pour faire le suivant et, ainsi, de définir une idée de l'art qui n'existait pas auparavant, etc. ou, pour employer une analogie, la peinture de Claude Tétot est le théâtre d'une idée de l'art ou le théâtre du langage qu'il souhaiterait être celui de l'art et c'est en cela qu'il est extérieur au tableau, extérieur à ce qu'il peint, qu'il le voit advenir – tout comme un metteur en scène verra se former sa pièce et donnera des indications en fonction de la manière dont les acteurs agiront et réagiront – et c'est en cela que le peintre est extérieur à ce qu'il peint comme il a, certes, une intention, mais que cette intention se manifeste dans un moyen extérieur – la peinture – et, pour reprendre l'expression d'Emmanuel Hocquard, « celui qui écrit ou qui peint reste hors champ ».