

Claude Tétot

BATTRE LES CARTES

Texte de Pierre Wat

Texte écrit pour le catalogue de l'exposition Claude Tétot présentée à la Galerie Jean Fournier, 12 février - 28 mars 2009

Suis-je capable de décrire cela ? Puis-je, ou quelqu'un d'autre à ma place peut-il ne serait-ce que dire ce qu'il voit là ? Question simple, en apparence, et que l'on pourrait même juger non pertinente, appliquée au travail de Claude Tétot, tant celui-ci se présente, de prime abord, sous les apparences de l'évidence. Tout ce qui est à voir est ce que vous voyez, semble dire l'artiste après d'autres, et ses tableaux, frontaux, monumentaux, s'offrent à nous tel le déploiement lisible d'une composition. Un fond coloré traité en aplat, des formes venant comme s'implanter dans ce fond afin de construire un équilibre – précaire et surprenant – entre ces formes et la couleur qui fait fond. Tel serait, au premier regard, le vocabulaire de Claude Tétot, syntaxe de l'artiste qui donnerait à celui qui désire décrire les moyens nécessaires à sa démarche.

Alors essayons, prenons le tableau qui paraît, pour un tel exercice, le plus « simple » : un tableau de 2008, comme l'ensemble des toiles de l'exposition, de grand format (180 x 200 cm), rectangulaire légèrement étiré en largeur, mais tendant vers le carré. Sur un fond orange, Tétot a peint une forme géométrique constituée de six bandes alternativement violettes et blanches. Cet ensemble de bandes qui naît sur le bord droit de la toile s'arrête net à environ vingt centimètres du bord gauche. La pointe supérieure du parallépipède ainsi formé vient frôler ce badigeonnage de vert qui occupe une sorte de rectangle aux contours irréguliers dans le coin supérieur gauche de la toile. Frôler, car les deux formes ne se touchent pas, mais

sont séparées par un fin intervalle d'orange, si fin qu'on ne le voit guère, mais suffisamment présent pour assurer au parallépipède son identité de forme géométrique bordée par des limites, tandis que, par contraste, la « forme » verte semble venir envahir un pan du territoire orange. Mais il y a le blanc.

Il y a ce blanc, non seulement dans trois des six bandes, mais sous le vert, qui est passé à grands coups de brosse non sur du orange, comme le voudrait une certaine forme de logique – du moins celle qui pose en préalable à tout regard que Tétot peint des formes toujours réinventées sur des fonds faits d'aplats colorés – mais sur un blanc qui se laisse voir, en transparence, sous le vert, et, plus encore, à la limite du vert et du orange. Manière de rendre le vert lumineux et d'éviter qu'il ne se mélange au orange, là où l'artiste recherche le contraste ? Sans doute. Mais façon, aussi, d'introduire une forme de trouble, ou plutôt, de doute. Si du blanc sert de fond au vert, alors, qu'en est-il du orange ? Fait-il fond, et, dans ce cas, y a-t-il deux fonds contigus, pour un même tableau ? Ou le fond n'est-il pas le blanc, tout le blanc, celui qui porte le vert comme celui des trois bandes ? Et, dans ce cas, le orange n'est-il pas une forme, et même la forme principale de cette toile (on comprendrait d'une autre façon, dès lors, pourquoi elle ne vient pas s'interrompre à la quasi jonction du parallépipède et du badigeon vert) : forme serpentine, faite de coupes nettes et de déchirures approximatives. Comme si Claude Tétot, pour couper dans la couleur, avait

utilisé en même temps les ciseaux et la main.

Si le blanc est le fond – et j’entends par fond, ici, cette couleur qui se tient derrière, cette couleur qui donne, quelle que soit la façon dont le tableau, réellement, a été peint, la sensation qu’elle est cet aplat sur lequel le peintre vient ajouter, combiner, équilibrer... –, alors les bandes violettes ne sont plus parties prenantes d’une forme rayée de six bandes, mais deviennent comme trois ponts qui paraissent surplomber du non-peint, pour faire un lien entre la coupe du bord droit et la forme orange. « Si » le blanc est le fond, dis-je, car de cette hypothèse, il n’est pas possible de donner une autre formulation. Parce qu’il se peut qu’il ne le soit pas. Et que je ne puisse pas trancher. Ou, plus exactement, parce que trancher, et décrire ce tableau à partir d’une succession de formulations affirmatives, c’est oublier ce qui, chez ce peintre, intervient à part égale avec l’affirmation : le doute. Le sien, le nôtre. Claude Tétot est, en même temps, un peintre de l’affirmation et du doute, un artiste dont les tableaux suscitent, chez qui regarde, en un seul et même mouvement, la sensation d’une évidence et celle d’une indétermination. C’est là leur force.

Peut-on décrire cela ? me demandais-je tout à l’heure. Non, si l’on veut, par la description, mettre à plat ce qui est peint en strates, expliquer ce qui est noué, énumérer ce qui n’est pas quantifiable. Oui, dès lors que l’on renonce à l’idée que décrire, c’est rendre plus clair. Oui, dès lors que l’on accepte que, pour dire ce que l’on voit, c’est-à-dire pour tenter de prendre en compte toutes les sensations qui, dans

la durée de la contemplation, nous viennent, on soit amené, successivement, à dire une chose et son contraire, à affirmer et à douter. Tétot, qui ne sort d’aucune école des beaux-arts et ne parle guère d’art contemporain, semble éprouver un malin plaisir à ne jamais être là où on l’attend. Ces tableaux, qui ne ressemblent à rien de ce qu’on voit aujourd’hui, poussent ce refus de l’arraisonnement jusqu’au point de ne même pas ressembler à l’idée qu’on se fait d’eux. Si l’on regarde, en même temps, les huit tableaux qui forment l’exposition actuelle, c’est cela qui frappe dans chacun d’eux au même titre que dans celui que je tentais de décrire en commençant. Cela : cette fausse évidence, cette fausse simplicité, cette fausse opposition d’un fond et de quelques formes, et, plus encore, cette fausse opposition entre deux types de vocabulaires. Le travail de Tétot n’est pas le jeu du net et du flou, du dessin et de la couleur, du propre et du sale, ou de je ne sais quelles autres oppositions encore. Il n’est pas cela, mais il s’approprie tout cela. Car, ici, rien ne s’oppose à rien, aucune forme, aucune manière de peindre n’est douée de propriétés intangibles, et nul ne peut dire ce qui, dans tel ou tel des tableaux aujourd’hui présentés, est de l’ordre de l’affirmé ou de la remise en question. Prenons ce tableau qui fait 170 x 195 cm, dont la surface est, pour le dire très vite, couverte de trois aplats, blanc, magenta et vert. Qu’est-ce qui, ici, fait naître cette sensation d’une beauté menacée ? Est-ce, comme un premier réflexe, une habitude de vision nous incite à le penser, cette présence d’un

rectangle de couleur baveuse venant maculer le blanc, ou s'agit-il de ces croix peintes et repeintes qui viennent biffer le magenta et le vert ? Tache contre pureté, biffure contre couleur ? Ça n'est pas si simple, car dans tel autre tableau, la croix revient, ou la couleur baveuse, comme une force de construction, et non d'altération. Claude Tétot, disais-je, prend un malin plaisir à ne pas être là où on l'attend, et ce plaisir, cette jubilation de l'égarement comme condition de plaisirs inconnus, cette recherche de la surprise visuelle comme forme de délectation, passe par un refus de toute rhétorique, de tout enfermement, fût-ce dans son propre vocabulaire. Oui, chez Tétot certaines formes reviennent, oui, on retrouve, non seulement dans les huit dernières toiles mais dans des œuvres des dix dernières années, certains motifs (tel croisillon, telle rayure verticale...) certaines façons de construire son tableau, certaines couleurs, ou plutôt certaines intensités colorées, et cette manière, jusqu'à la stridence, d'accorder ou de désaccorder deux tons entre eux. Mais chaque fois, c'est dans le moment de la peinture, dans le temps de construction du tableau que tout se joue. L'artiste ne peint pas avec, dans son atelier, un ensemble d'effets prêts à l'emploi, mais avec une syntaxe dont seul l'agencement final dira l'effet qui naîtra, ou ne naîtra pas. Pour qui a le privilège de voir les tableaux là où ils naissent, il est une expérience passionnante : celle de voir les œuvres dites « ratées ». Tableaux peints en partant des mêmes éléments, ce vocabulaire qu'avec les années on a pu assimiler au

travail de l'artiste, et dont il faut reconnaître, à la suite de leur auteur, qu'ils « ne tiennent pas ». Parce qu'un tableau de Claude Tétot n'est pas un puzzle mais un tout, pas un collage mais le fruit d'un travail de composition qui, soudain, donne à chaque motif, à chaque couleur, à chaque texture, l'intensité désirée, l'artiste remet en jeu, de toile en toile, sa capacité à peindre.

Tétot peint comme on bat les cartes : et son jeu, s'il reste le même, est à chaque fois redistribué. Nouveau tableau, nouvelle donne, nouvel ordre, comme si, d'un tableau l'autre, une mise à plat s'imposait. Rien de plus éloigné de la démarche de ce peintre que le travail en série. La tentation de décliner une manière de faire ou un mode de composition sur un ensemble de toiles, en introduisant à chaque nouvelle œuvre une légère variante, est à l'opposé de ce qui le fait avancer. Pour lui, peindre, démarrer une nouvelle toile, affronter un nouveau grand format dans l'atelier, ne vaut que par le risque que cela engage. Non pas le risque de rater : parfois, le ratage est salutaire, qui protège contre la tentation du beau tableau, du tableau efficace, qui se construit sans surprise sur des solutions déjà éprouvées. Mais au contraire, le risque qui est la condition même pour que de l'inconnu surgisse : celui qui consiste, dans le duel entre affirmation et doute, à s'avancer le plus loin possible sur la frontière du doute. J'ai affirmé à l'instant qu'il s'agissait de battre à chaque fois de façon nouvelle les cartes d'un même jeu. Mais il faut aussitôt ajouter qu'à force d'être battues, les cartes

finissent par changer de forme, sous l'effet d'une usure féconde. Il serait possible, sans doute, de retracer l'évolution de ce travail depuis une dizaine d'années, en montrant comment Tétot, après avoir posé un premier cadre, qui aurait pu devenir système – un travail de composition sur un aplat coloré – s'est peu à peu employé, par la peinture, à le remodeler. On noterait ainsi, sur le plan formel, un double changement. Le premier concerne la notion même de fond, car il a fallu attendre 2007 pour voir surgir – à l'occasion de sa précédente exposition galerie Jean Fournier – une mutation dont on peut mesurer, au vu des travaux les plus récents, les conséquences fructueuses. C'est il y a deux ans, en effet, que Tétot a, on a envie de dire « osé » attenter à son fond, *jusque-là continu, recouvrant l'ensemble de la toile, afin d'y instaurer des brèches, des déchirures* qui sont la source même des ambiguïtés spatiales des tableaux d'aujourd'hui. J'écris « osé » parce qu'il s'agit bien de cela : de cette façon de faire du risque le moteur du travail, de cette manière de casser le cadre en l'usant, dès lors qu'il menace de devenir système. Il fallait un cadre, comme un lieu à soi, une possibilité de dire : c'est chez moi. Et, à cet égard, il n'est pas neutre de rappeler que c'est seulement depuis qu'il avait posé celui-ci que le peintre, qui travaillait depuis bien longtemps, a commencé à essayer de montrer sa peinture à d'autres. Il fallait un cadre, puis il devint peu à peu nécessaire de le mettre à mal. Non que l'artiste ait décidé, un jour, de tout changer, non, d'ailleurs, qu'il

s'agisse d'une décision formulée, mais bien plus d'une façon qu'a eue, petit à petit, la pratique, de faire évoluer le résultat. Ça s'est fait, a-t-on envie d'écrire, à propos de cette première toile, vue dans l'exposition de 2007, où, soudain, quelque chose s'est ouvert. De la même façon que, dans une parfaite contemporanéité avec ce changement-là, un second changement, moins visible, mais néanmoins fondamental, est intervenu, qui touche à ce qu'il faut bien nommer la qualité de la peinture elle-même : cette qualité de surface propre aux aplats colorés. Sans doute faudrait-il mettre côte à côte un tableau de 2008 avec un autre de 2005, par exemple, pour prendre la mesure de ce léger écart. Alors, on verrait que cette sensation, tellement difficile à expliquer, que le peintre a évolué, et que, pour le dire simplement, son travail a encore gagné en force et en qualité, tient à cela. Non pas au fait qu'il aurait trouvé de nouvelles combinaisons de formes si inédites, si surprenantes, qu'elles emporteraient plus fortement l'adhésion, mais (et, à sa façon, cela prouve bien que l'art de Claude Tétot ne se résume pas à sa science des combinaisons inconnues) à une manière plus sensible, et peut-être plus discrète, de traiter ses aplats de couleurs vives. Changement de technique : l'artiste travaille en couches plus fines, plus liquides, et plus nombreuses aussi – il passe parfois jusqu'à six couches pour faire un aplat –, changeant parfois de couleur, d'une couche l'autre, pour construire, par strates, sa couleur finale, d'où toute trace du passage de la brosse est littéralement effacée. Quant au

blanc, si souvent utilisé dans la fabrication des fonds anciens, il a été supprimé, ou plus exactement utilisé à part, comme une forme, ou une réserve. Et cette migration du blanc dit, à sa manière, de quelle mutation le fond a été le lieu. Changement de technique et changement de mode d'habitation de la peinture, indissociablement entrelacés.

C'est en regardant les dessins de Claude Tétot que l'on prend la plus juste mesure de ce qui, dans sa peinture, s'est passé. Autrefois, le dessin était pour lui le lieu du projet, celui où, par un travail d'esquisse, d'une évidente qualité plastique, l'artiste se constituait des projets de peintures, chaque tableau étant comme la mise à l'épreuve de ce que le dessin avait rêvé, à titre d'hypothèse. Ainsi, le tableau était-il le lieu d'une vérification, celle de la capacité du dessin à faire naître de la peinture. Certes, c'était en peignant, c'était en s'attaquant à la toile, dans une pratique non de report du dessin mais de réinvention, que le tableau naissait. L'esquisse était comme un problème à résoudre, mais c'était en peinture, et non dans une imitation du dessin, que la solution devait s'inventer. Aujourd'hui, Tétot continue à dessiner, mais de deux façons complètement différentes. D'un côté, depuis 2005, il a développé une pratique qu'on pourrait qualifier de dessin, à l'huile sur papier, pratique non de l'esquisse mais faisant naître des œuvres à part entière, dont l'identité s'est affirmée rapidement, c'est-à-dire dès qu'il a compris qu'il ne s'agissait là ni d'imiter les esquisses ni d'imiter les tableaux. Quant aux esquisses elles-mêmes, quant à ces «

notes », comme il le dit lui-même, prises sur des carnets, elles existent toujours, mais ont quasiment perdu la qualité visuelle de celles du début des années 2000. Et cette perte-là, qui est comme un transfert en direction du tableau, dit bien que, désormais, c'est face à la toile, dans le moment même de la peinture, que l'essentiel se joue. Si le carnet est un nécessaire pense-bête, si le papier permet de griffonner l'idée avant qu'elle ne s'envole, c'est en peignant, en alternant affirmation et doute, en hésitant et en osant, que Claude Tétot va désormais, sans cadre protecteur, vers son risque.