
CLAUDE TÉTOT: AFFINITÉS ET DISSEMBLANCES

RAPHAEL RUBINSTEIN

Parce que je suis Américain, parce que j'ai vécu à New York pendant de nombreuses années, je perçois différemment les tableaux de Claude Tétot que ne le ferait un Parisien. Cela ne veut pas dire qu'il n'y a pas de similitudes, pas de références partagées entre une conception new-yorkaise de la peinture et une vision parisienne de ce médium – évidemment l'histoire de l'art a longtemps ignoré les frontières entre les nations et c'est encore plus vrai aujourd'hui. Cela signifie simplement que nous ne pouvons nous empêcher d'être influencés par l'art que nous avons vu (et que nous ne serons pas influencés par l'art que nous n'avons pas vu). Alors, quand je regarde une des peintures de Tétot et que j'essaie de penser à des antécédents, je pense à des peintres tels que Ray Parker et Kimber Smith, tandis qu'un Parisien pourrait penser à des artistes totalement différents (peut-être Martin Barré ou Jean Degottex). Même si les peintures de Parker et Smith n'ont peut-être pas eu d'influence sur le travail de Tétot, elles affectent inévitablement ma perception. Dès le début, j'ai commencé à m'approprier ce travail depuis une perspective propre.

Restons un peu plus longtemps sur la question des affinités : avant de rencontrer les toiles de Tétot, il m'était difficile de concevoir qu'un peintre puisse être simultanément redevable à Cy Twombly et à Shirley Jaffe. Pourtant, Tétot a trouvé le moyen pour déployer les dérives Twombliesque et la clarté jafféesque, les gribouillages apparemment aléatoires avec une précision exquise et, ce, sur une seule toile. En fin de compte, malgré tout son amour pour le griffonnage et les espaces vides, je pense que sa sensibilité est plus proche de celle de Jaffe. Chez Tétot, il n'y a pas de romantisme, pas de « représentation diffuse¹ », pas d'accumulation diaristique, pas de tentatives pour échapper aux compositions relationnelles et hiérarchiques. Au contraire, comme chez Jaffe, il y a une austérité (qui n'exclut pas une grande intensité colorée), une exigence de précision et, surtout, un sentiment permanent d'autoréflexivité : tout dans un tableau de Tétot est à sa place ; l'artiste nous invite à penser la peinture avec lui, à prêter attention à chaque contour, à chaque espace.

La diversité des registres de l'œuvre de Tétot, de la géométrie hard-edge à la touche gestuelle en passant par l'expression « la grammaire des surfaces » utilisée par Éric Suchère, le place dans la ligne de la peinture postmoderne hybride dont les pionniers ont été des artistes tels que Lydia Dona et Jonathan Lasker. Au début des années 1980, Lasker, Dona et d'autres rejetèrent la notion

¹ Le terme « homeless representation » (représentation sans abri), employé par Clement Greenberg, désigne des moyens employés à des fins purement abstraites, mais qui continuent à évoquer la figuration – on pensera à Willem De Kooning (note du traducteur).

de pureté stylistique. Comme eux, Tétot n'a rien d'un moderniste doctrinaire, mais ses peintures ne se posent pas comme une critique du modernisme comme le font les premiers travaux de Lasker et de Dona. Peut-être est-ce parce que les motifs de l'œuvre de Tétot semblent annuler les associations historiques (vous pouvez ignorer la mention que j'ai faite plus haut de Ray Parker et de Kimber Smith), ce qui leur confère une légèreté, une fluidité semblable au travail récent d'artistes tels que Charline Von Heyl, Mary Weatherford et Peter Soriano.

Bien qu'ils appartiennent à des catégories de l'histoire du modernisme qui nous sont familières, tous les éléments de l'œuvre de Tétot paraissent sous un nouveau jour, qu'il s'agisse d'ensembles de lignes parallèles, de rafales de gestes flous, de plans de rayures déliés ou d'un autre des composants qu'il affectionne. Cela signifie que nous pouvons comprendre ses peintures non comme des commentaires sur l'histoire de l'abstraction ou comme une anthologie de mouvements picturaux, mais comme la pratique d'un discours visuel. Ils sont comme des équations mathématiques ou des propositions philosophiques ou des jardins japonais ou une notation graphique pour une composition musicale de Penderecki ou de Cornelius Cardew ou une photographie capturant un ensemble d'objets dans leurs relations les uns par rapport aux autres. En d'autres termes, ils sont des invitations à laisser notre esprit et nos yeux circuler librement dans un ensemble spécifique de paramètres.

Mais ces paramètres sont, par définition, lâches. Nous ne sommes pas dans le domaine d'un art systémique, qui inclurait tout, des permutations compositionnelles de Sol LeWitt aux tableaux schématiques de Peter Halley ou de Julie Mehretu. En tant qu'artiste qui semble aimer débattre avec lui-même, Tétot échappe à toute loi universelle, à toute démarche cohérente. Plutôt que des systèmes fermés, ses peintures sont admirablement ouvertes. L'un des moyens par lesquels il exprime cette ouverture est le sentiment d'incomplétude. Tout dans ses tableaux évite la complétude : un ensemble de lignes parallèles parfaitement dessinées s'arrête soudainement au milieu de la toile, comme si elles avaient été coupées par des ciseaux ; une concaténation de formes aqueuses est interrompue après avoir été prolongée pendant quelques dizaines de centimètres ; un nuage de couleur s'introduit à quelques centimètres du bord d'un tableau mais pas plus loin ; un motif richement coloré s'épanouit au milieu d'une peinture, mais dans un espace restreint. (Je fais une distinction ici entre l'incomplétude qui connote le fragmentaire et l'inachèvement qui suggère l'abandon d'un projet).

Chacune de ces « idées » pourrait vraisemblablement servir de base à toute une peinture, mais il est évidemment impossible à Tétot de concevoir une œuvre à partir d'un seul motif, d'une seule idée. Il ne peut pas non plus se limiter à deux. Je soupçonne que Tétot est tout autant l'ennemi des compositions binaires qu'il l'est des structures à motif unique. Sa règle semble être qu'il doit toujours y avoir au moins trois choses qui se passent dans chaque peinture ou dessin. Dans certains cas, il peut sembler qu'il n'y a que deux formes, marques ou lignes, mais un troisième élément apparaît toujours, même si nous ne le remarquons pas immédiatement. Par exemple, dans une peinture récente, on trouve un rectangle composé de bandes en diagonale noires et jaunes à côté d'une forme irrégulière aux motifs rouges et bleus. À première vue, ces deux formes semblent être les seuls éléments présents sur le fond blanc, réfutant ainsi ma théorie du « minimum de trois ». Puis, à peine perceptible, un écheveau de lignes pâles émerge, agissant

presque comme l'ombre de la forme irrégulière. Dans un autre travail, deux formes empilées (l'une rouge et l'autre bleue) dominent le centre de sorte que l'on ne perçoit pas immédiatement une étroite bande orange qui court le long du bord droit.

Ce n'est pas seulement la présence et la proximité d'éléments dissemblables qui donnent aux œuvres de Tétot un sentiment d'ouverture, mais, également, ses techniques. Souvent, Tétot brosse partiellement une surface colorée sur une zone de la toile comme il pourrait le faire dans un croquis, ou comme une idée dont il faudrait se souvenir avant de la faire dans un tableau fini ou comme un essai. Cela transmet au spectateur l'idée que la peinture aurait pu se développer différemment ; il nous donne un aperçu de la pensée de l'artiste, de son auto-questionnement, de la contingence de l'œuvre. C'est une approche de la peinture que j'ai décrite comme « provisoire » dans deux essais parus dans *Art in America*, « Peinture provisoire » (2009) et « Se poser légèrement sur la terre » (2012). Un passage de ce dernier texte pourrait être appliqué au travail de Tétot :

« Les peintures provisoires peuvent montrer des signes de lutte et peuvent aussi paraître “trop faciles”. Dans le cas d'un provisoire aimable, nous rencontrons un paradoxe : la lutte avec la problématique de la peinture aboutit à une peinture qui ne montre aucun signe de lutte dans le sens où l'œuvre achevée fait preuve d'un minimum de travail [...] Mais dans d'autres cas on peut voir la somme des luttes de l'artiste [...] Mais que ce soit facile ou pénible, le travail provisoire s'oppose toujours au monumental, à l'officiel, au permanent [...] Il veut flotter au bord de la non-existence. Il veut se poser légèrement sur la terre². »

Mais que font les peintures, si elles font quelque chose, lorsqu'elles flottent dans cette zone marginale ? C'est-à-dire, quels effets ont-elles sur le monde ? Est-ce que, pour paraphraser un vers de L'élégie à Yeats de W. H. Auden, « les peintures ne changent rien³ » ? Ou remplissent-elles une fonction (en dehors de leur rôle dans le marché de l'art et dans la chronique de l'histoire de l'art) ? Ce ne sont pas des questions simples, et peut-être que je ne devrais même pas les poser. Mieux vaut simplement regarder des peintures pour elles-mêmes, décrire leur apparence, parler de la façon dont elles ont été faites, des circonstances dans lesquelles l'artiste les a faites, peut-être citer les choses que leur créateur a dit à leur sujet, ou citer ce que d'autres critiques ont dit à leur sujet par le passé ; alors, peut-être, après que la description et la biographie ont donné tout ce qu'ils peuvent, tenter de transmettre, via des métaphores et des analogies ou d'autres dispositifs rhétoriques, quelque chose de ce qu'ils font ressentir à leurs spectateurs.

Je sais bien qu'essayer de décrire les sentiments des regardeurs ou des critiques sur une œuvre d'art implique une sorte de subjectivité qui a longtemps été considérée comme l'ennemi de la critique sérieuse. Mais peut-être est-il temps de réhabiliter l'expérience subjective, de dire des choses sur des œuvres d'art qui ne soient pas vérifiables. On pourrait se tourner vers la poésie, le médium qui soi-disant ne change rien, pour décrire ce que fait la peinture. Certes, la poésie est

² Raphael Rubinstein, “To Rest Lightly on the Earth,” *Art in America*, February, 2012.

³ W. H. Auden, « In Memory of W. B. Yeats » (1939) : « Now Ireland has her madness and her weather still / For poetry makes nothing happen: it survives » (Maintenant l'Irlande préserve et sa folie et son climat / Car la poésie ne change rien : elle survit » (n. d. t.).

plus à même que l'écriture d'art conventionnelle (celle des historiens ou des critiques) pour rendre compte de la manière dont les regardeurs font réellement l'expérience des œuvres d'art. Peut-être une idée hérétique, mais que se passe-t-il si la seule chose que les mots peuvent transmettre avec précision à propos d'une œuvre d'art sont les sentiments qu'elle suscite plutôt que des faits physiques⁴ ?

Provoquer une réponse émotionnelle chez le spectateur est une manière de « faire quelque chose », d'avoir un effet, mais c'est difficile à décrire et difficile à vérifier. Le problème pose une dichotomie inévitable : l'évidente visibilité de la peinture et la totale invisibilité de sa réception. Langages incompatibles. Mais la peinture et notre réception sont-elles toutes les deux langages ? Comme l'a écrit Roland Barthes il y a longtemps, « Est-ce que la peinture est un langage ? » Parfois, je pense que le commentaire le plus efficace sur une peinture serait d'essayer d'en faire une copie. Que la copie soit bonne ou mauvaise, la connaissance par le copiste de l'œuvre en serait augmentée – apparemment sans recours au langage.

Quand je regarde le travail de Claude Tétot, je me pose des questions aussi fondamentales et difficiles sur le médium pictural, sur l'expérience du regardeur, sur le langage de la critique. Cela peut sembler une réponse surprenante au travail qui semble se délecter des interactions entre la forme, la couleur et la surface plutôt que d'interroger les conditions idéologiques ou ontologiques de la peinture. Mais n'est-ce pas là précisément le lieu de la peinture de nous offrir un objet autoréflexif dans la sollicitation même de notre attention ? Certes, c'est ce que l'œuvre de Tétot, dans toute sa beauté irréductible, offre en abondance.

Traduit de l'anglais (U.S.A.) par Éric Suchère

⁴ Cf. « Bien sûr, il est très difficile de décrire un paysage avec des mots. Même avec un petit pré, il y a infiniment trop de choses à rendre avec exhaustivité que rend mieux l'aquarelle la plus succincte. Mais les mots peuvent transmettre les sentiments », Ted Hughes, *Poetry in the Making*, London, Faber and Faber, 1967, p. 78.