

CLAUDE TÉTOT



© Claude Tétot
<https://www.claudetetot.com>

'LE PLEIN DU VIDE' DE CLAUDE TÉTOT

Maître d'une expression éclectique diffusant de l'énergie vitale dans un accord de désaccords, Claude Tétot développe une œuvre singulière abstraite qui tend à rendre visible 'le plein du vide', ce qu'il considère comme l'essence même de la peinture : « *Dans une peinture, l'essentiel n'est pas ce que tu peins mais ce que tu laisses* ».

Le propos de ce peintre français résolument contemporain m'évoque, d'emblée, une phrase de Wang Wei, peintre, poète et calligraphe chinois du VIII^{ème} siècle : « *Ce qui est essentiel à la forme, c'est le souffle* », ce qui se traduit en peinture par le fait que la forme éclot du vide, tout comme le vide prend corps grâce à la forme.

Une simple coïncidence ?

Je dirais que non ! La vérité éternelle et universelle de l'Art s'exprime et converge ici. A la croisée de ses aventures artistiques, menées depuis presque trente ans, Claude Tétot retranscrit, par son propre langage plastique, ses émotions, ses réflexions, ses observations, etc., en syntaxe picturale abstraite de laquelle émerge une harmonie inattendue. C'est une rencontre, et une recherche parallèle, au travers du temps, de l'espace et du style auquel nous assistons.

Certaines œuvres de Claude Tétot invitent des composants apparemment disparates - marques de couleur à l'huile comme posées à la main, lignes nettes aux teintes fluorescentes, fonds nuancés ou espaces laissés totalement vides - à dialoguer entre eux et par eux-mêmes ; dans d'autres œuvres, le blanc de la toile est employé comme s'il s'agissait d'une forme à part entière affirmant pleinement sa présence.

Depuis ses débuts, Claude Tétot n'a cessé de sonder les liens, en peinture, entre la forme, le vide et les vibrations : le vide anime les formes colorées qui l'entourent ; celles-ci donnent du contenu aux vides qui s'en nourrissent ; la forme prend toute sa puissance grâce à l'espace laissé, car sans vides l'espace ne vibre pas.

Auparavant, les grands aplats vivement colorés occupaient le fond de ses toiles, avec des compositions récurrentes à la géométrie précise, aux tracés graphiques ou aux bandes régulières ; mais la notion du vide et la disposition spatiale était déjà incontestablement la préoccupation majeure de l'artiste. Le blanc, devenu à la fois un fond et une forme, est placé désormais au cœur de son œuvre. Il en résulte une circulation, à première vue déstabilisante, des éléments picturaux multiples, laissant toutefois apparaître une unité énigmatique, un équilibre disharmonieux qui, ainsi, impose une attention du regard, une tension de la perception. C'est un appel de l'artiste pour ses spectateurs à pénétrer librement dans sa peinture pour réfléchir, interpréter et échanger.

Le geste de Claude Tétot vise à lier le plein et le vide : la couleur et la forme donnant le mouvement se rapportent au plein, alors que, du vide, transparaissent la recherche et la réflexion, bien que sans traces matérielles. Les jeux de l'incidence renforcent la confrontation intéressante entre la coloration précise et subtile et les vides laissés. Grâce à cette double emprise - confrontation et incidence - dans ses œuvres, celles-ci se prolongent et débordent à l'infini au-delà des limites du cadre de la toile. Ainsi, 'le plein du vide' de Claude Tétot nous amène, nous spectateurs, à voir que son espace pictural n'est pas statique.

Claude Tétot renouvelle constamment ses approches techniques en captant tout sujet, ordinaire ou exceptionnel, pour le transformer en matière de création à l'aide de la peinture à l'huile, à laquelle il voue une passion inextinguible, mais aussi au travers d'autres media et matériaux. Ses compositions engendrent à chaque fois des sensations et des effets visuels riches et variés. Il arpente enfin les relations spatiales entre les composantes de son œuvre, afin d'en construire l'espace et de le transcender par ses explorations successives.

Il affirme ainsi son identité et trace fidèlement son chemin d'artiste 'pur' guidé par une perpétuelle quête esthétique : « *Je dois rester extrêmement vigilant et casser ce qui m'enferme. C'est ce que j'appelle la recherche : chercher ce qui me libérera de ce que j'ai trouvé.* »

Jeongmin Domissy-Lee
Docteur en Linguistique, Conseillère en art

« Portrait d'artiste » paru dans Point Contemporain



Sans titre, 2020,
huile et acrylique sur toile, 160 x 210 cm



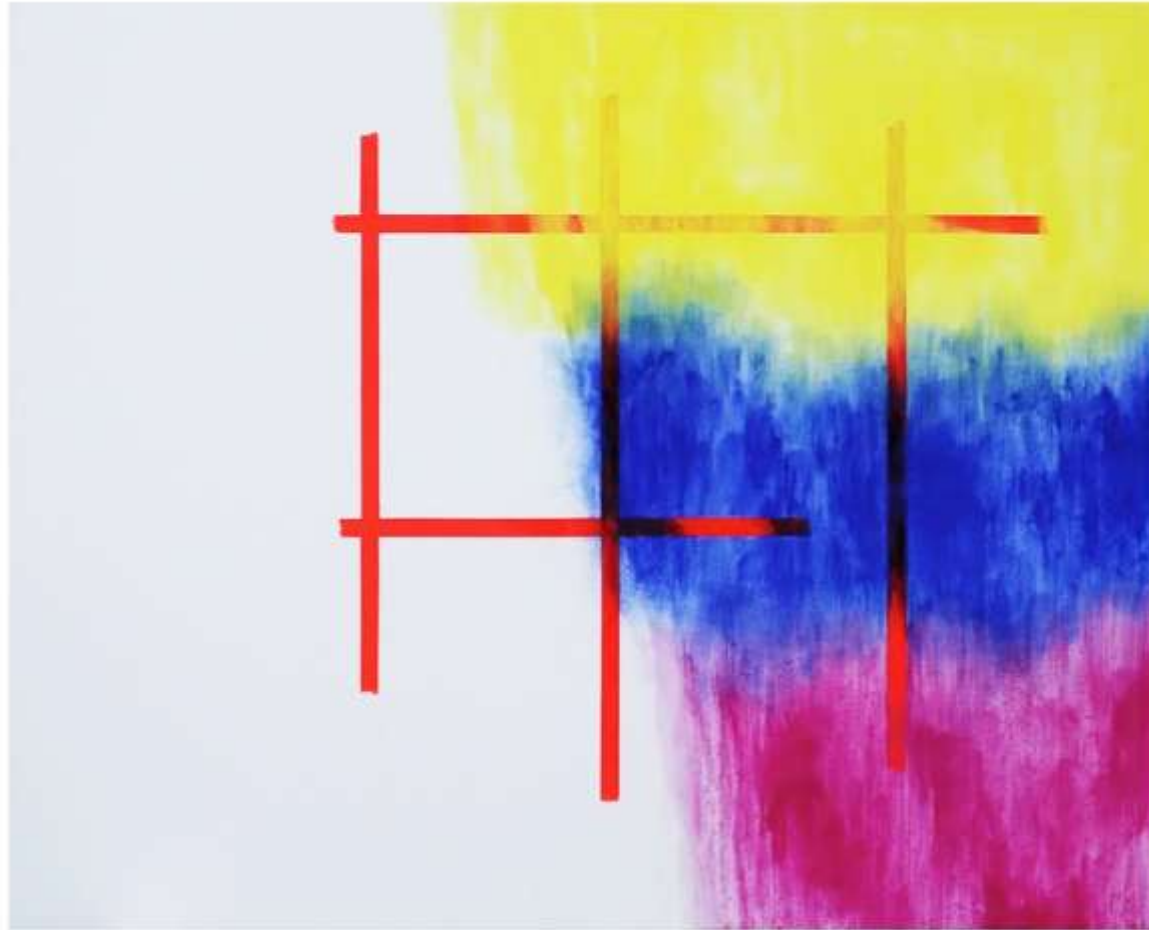
Sans titre, 2020,
huile et acrylique sur toile, 165 x 210 cm



Dans titre, 2019,
huile et acrylique sur toile, 180 x 210 cm



Sans titre, 2019,
huile sur toile, 190 x 210 cm



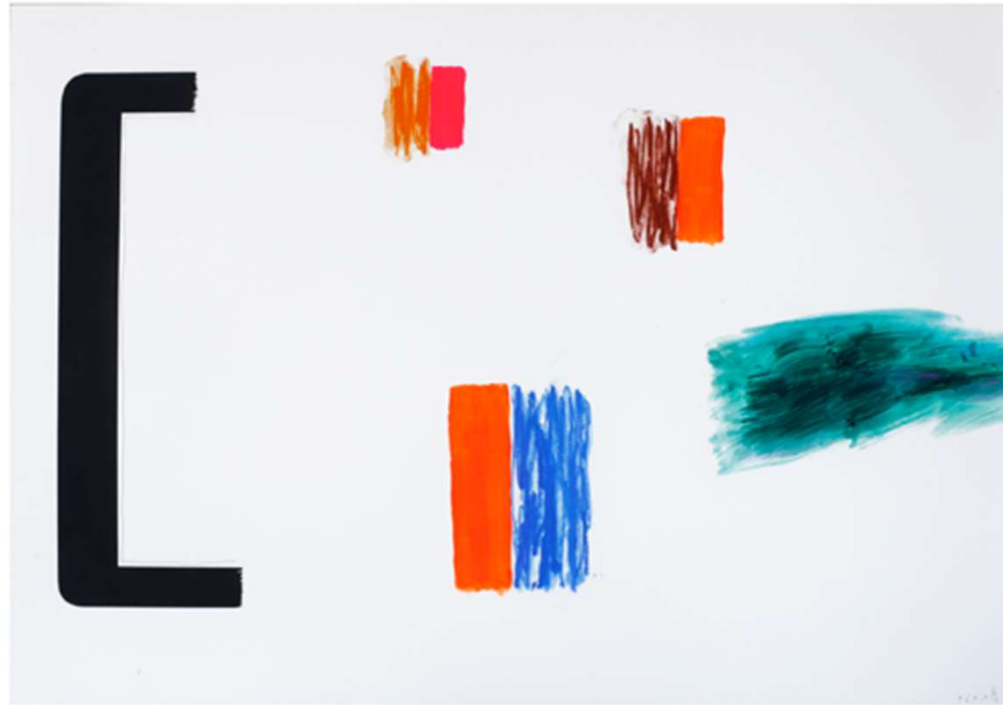
Sans titre, 2018,
huile et acrylique sur toile, 130 x 160 cm



Sans titre, 2018,
huile et acrylique sur toile, 140 x 160 cm

« [...] Je recherche une certaine vibration, une sensation de vie, qui nécessite de savoir s'arrêter à temps, quand c'est encore ouvert. Il faut savoir – j'ai appris en peignant – laisser vivre l'accident. »

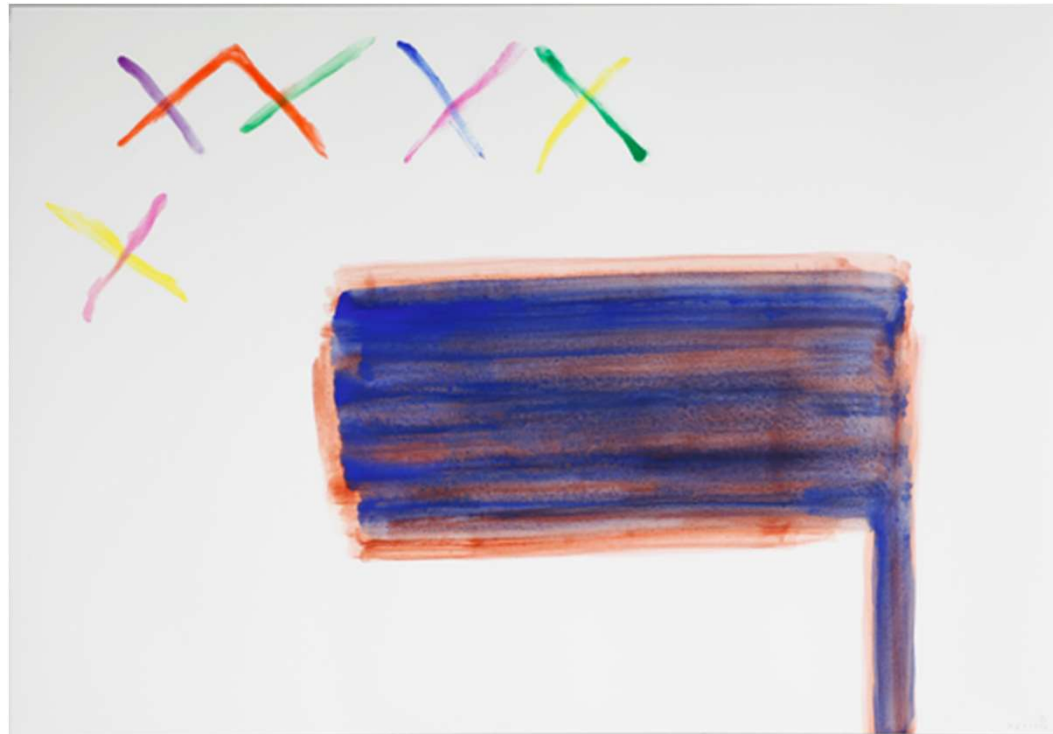
« Peindre, c'est être dans un monde de liberté. Le carcan, c'est toi-même qui te le donnes. Donc je dois rester extrêmement vigilant et casser ce qui m'enferme. C'est ce que j'appelle la recherche : chercher ce qui me libérera de ce que j'ai trouvé. »



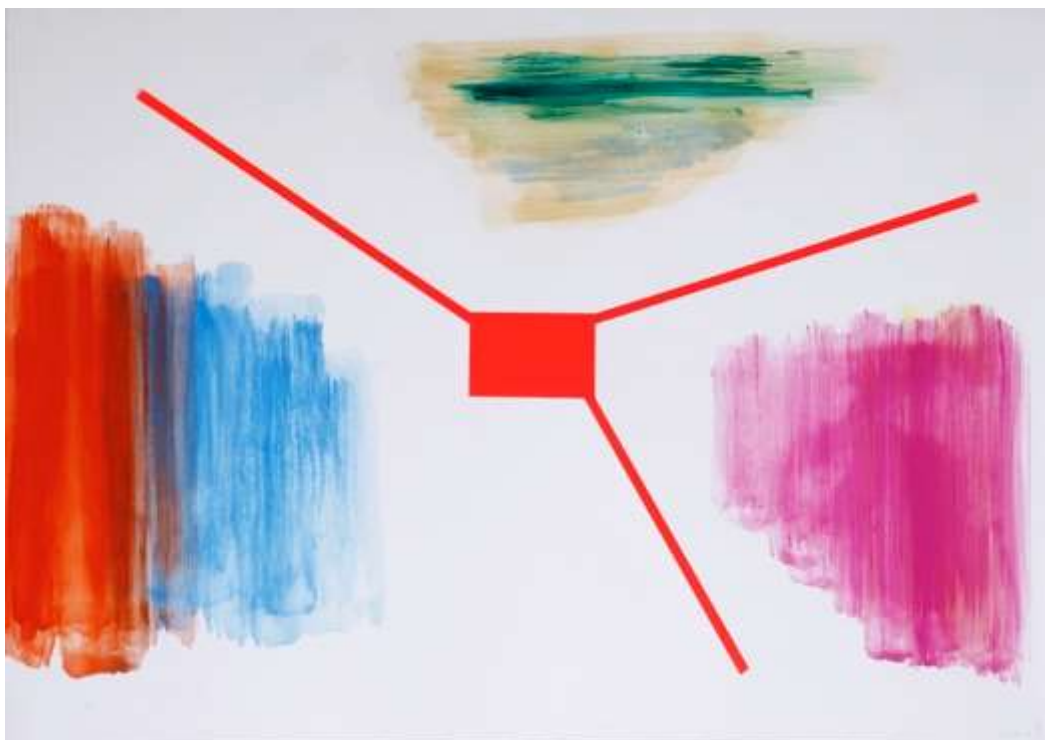
Sans titre, 2019,
huile et acrylique sur toile, 70 x 100 cm



Sans titre, 2017,
huile et acrylique sur papier, 35 x 50 cm



Sans titre, 2017,
huile papier, 70 x 100 cm



Sans titre, 2017,
huile et acrylique sur toile, 70 x 100 cm

CLAUDE TÉTOT:
AFFINITIÉS 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 diffuse », 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'auto-réflexivité : 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 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 :

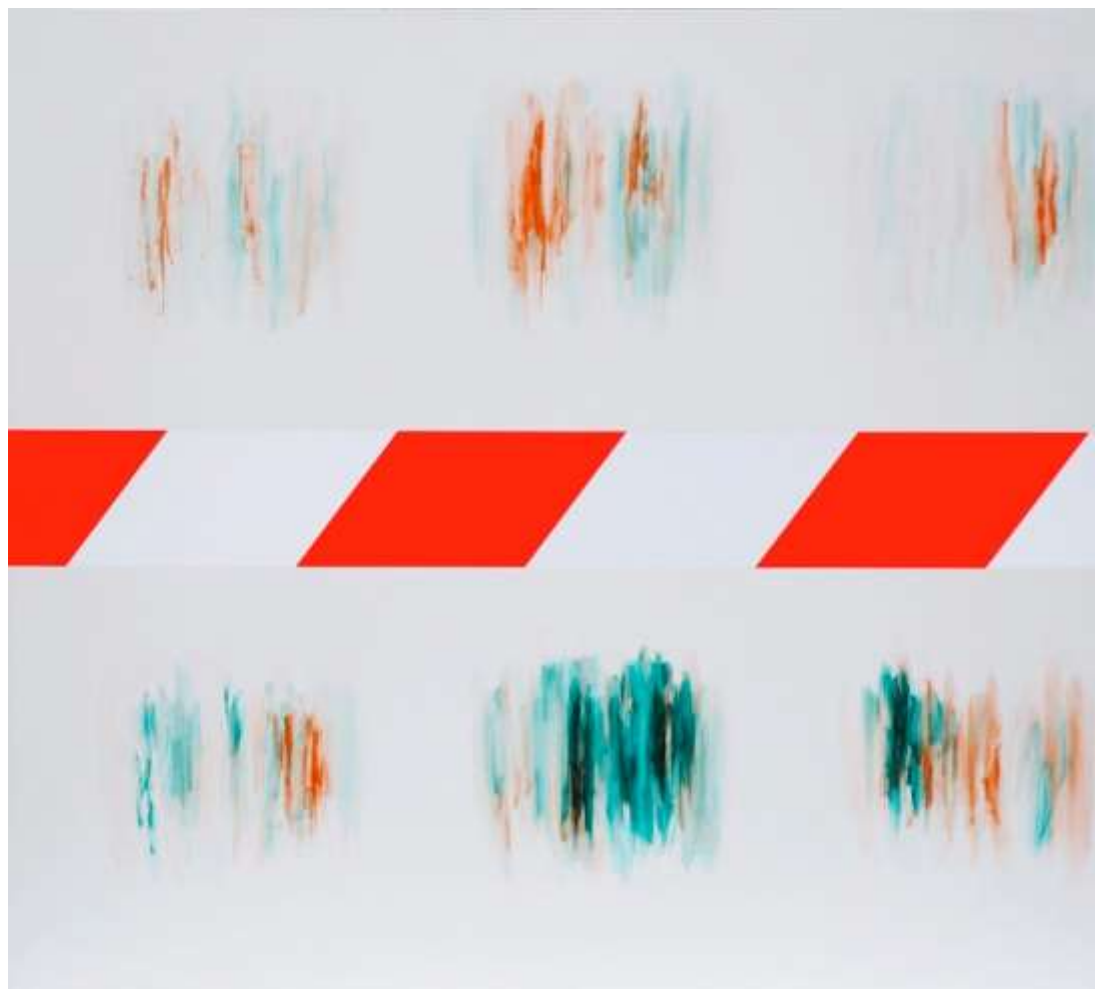
« Les peintures provisoires peuvent montrer des signes de lutte et peuvent aussi paraître “trop faciles”. Dans le cas d’un provisoire aimable, nous rencontrons un paradoxe : la lutte avec la problématique de la peinture aboutit à une peinture qui ne montre aucun signe de lutte dans le sens où l’œuvre 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 terre. »

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 rien » ? 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 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 physiques ?

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.

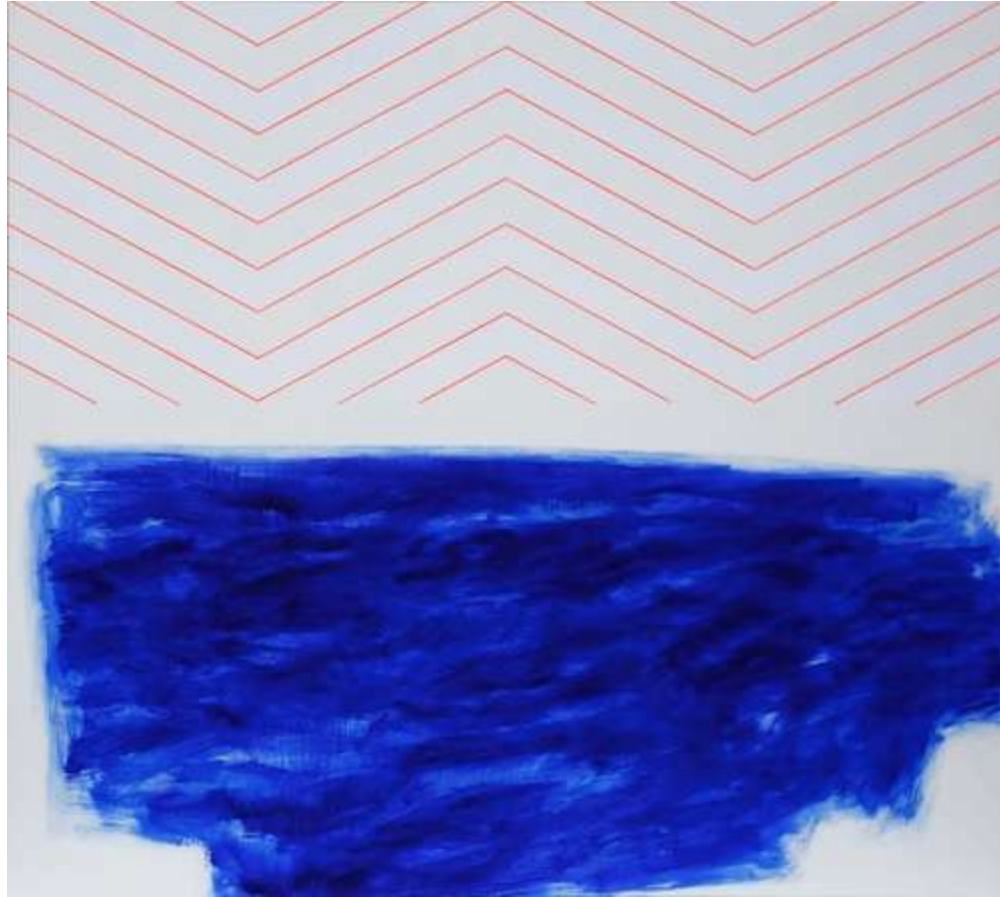
Quand je regarde le travail de Claude Tétot, je me pose des questions aussi fondamentales et difficiles sur le médium pictural, sur l’expérience du regardeur, sur le langage de la critique. Cela peut sembler une réponse surprenante au travail qui semble se délecter des interactions entre la forme, la 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.



Sans titre, 2015,
huile et acrylique sur toile, 180 x 200 cm



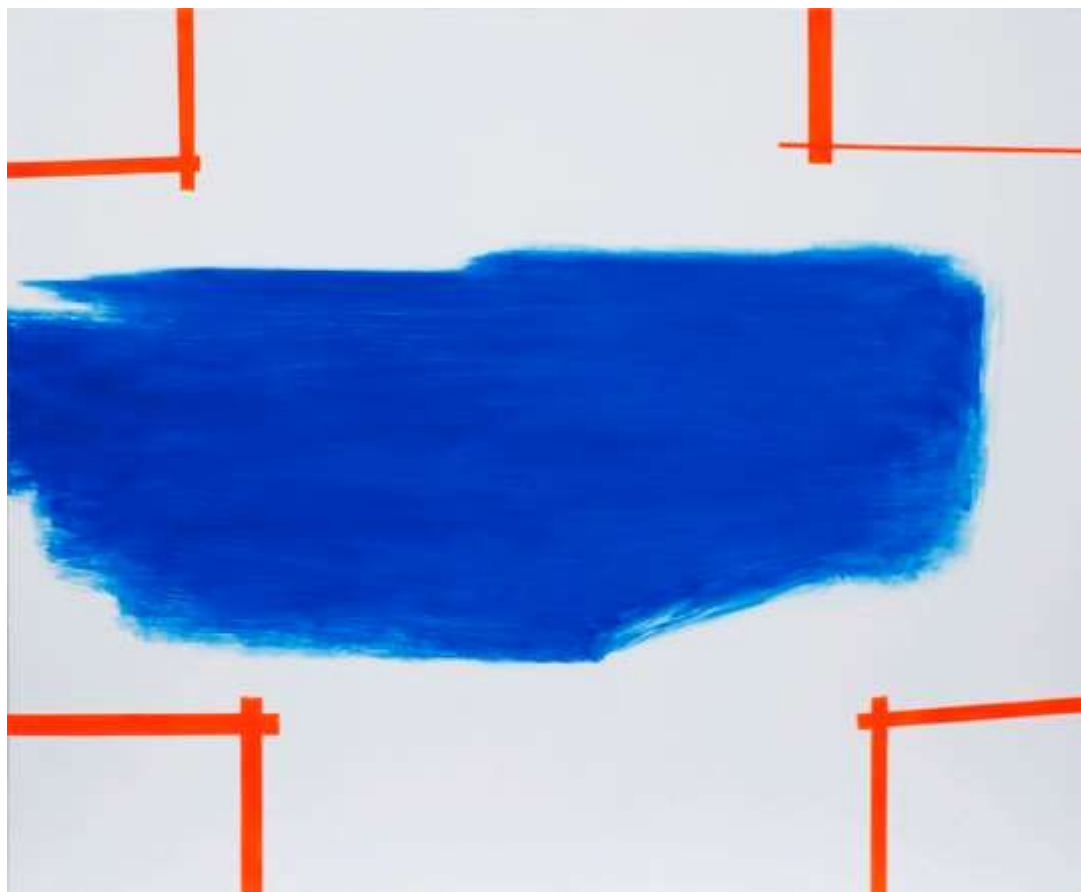
Sans titre, 2015,
huile et acrylique sur toile, 180 x 200 cm



Sans titre, 2014,
huile et acrylique sur toile, 200 x 220 cm



Sans titre, 2014,
huile et acrylique sur toile, 190 x 210 cm



Sans titre, 2014,
huile et acrylique sur toile, 165 x 200 cm

« Je travaille lentement parce que je passe beaucoup de temps à regarder ce que je vais faire : à le regarder mentalement. C'est un travail de visualisation interne. Parfois, je reste deux jours sans toucher la toile. Puis je mets en place les premiers jus. C'est un moment capital parce que j'utilise beaucoup la réserve blanche de la toile. Je ne dois pas boucher les choses, sinon la toile est morte. En réalité, ma peinture naît d'une pratique extrêmement mentale et méditative. Je recherche un état, j'ai besoin de solitude tant que le premier jus n'est pas posé. »

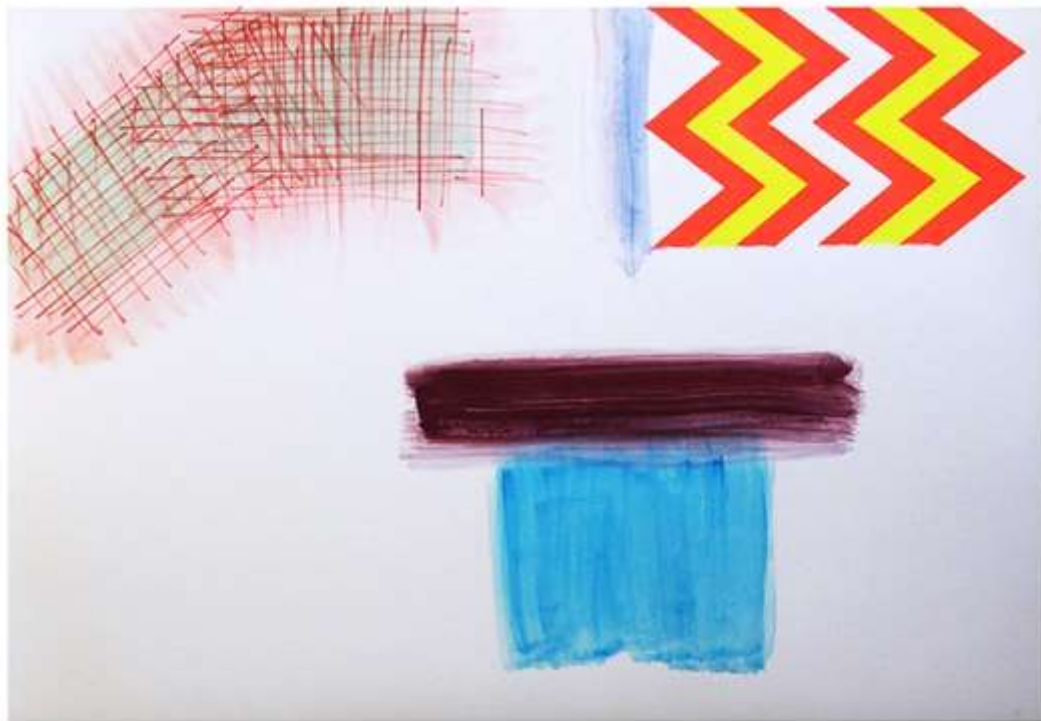
« Quant à l'effet dynamique [...], qui est présent dans beaucoup de mes tableaux, il est construit en multipliant les couches. Je reviens beaucoup sur mon tableau. Si je sens que la main n'est pas là, j'arrête. J'aime que ça ait l'air fait comme ça, de chic, alors qu'il y a un énorme travail de construction. Il ne faut pas montrer l'écriture, sinon on n'embarque pas celui qui regarde. »



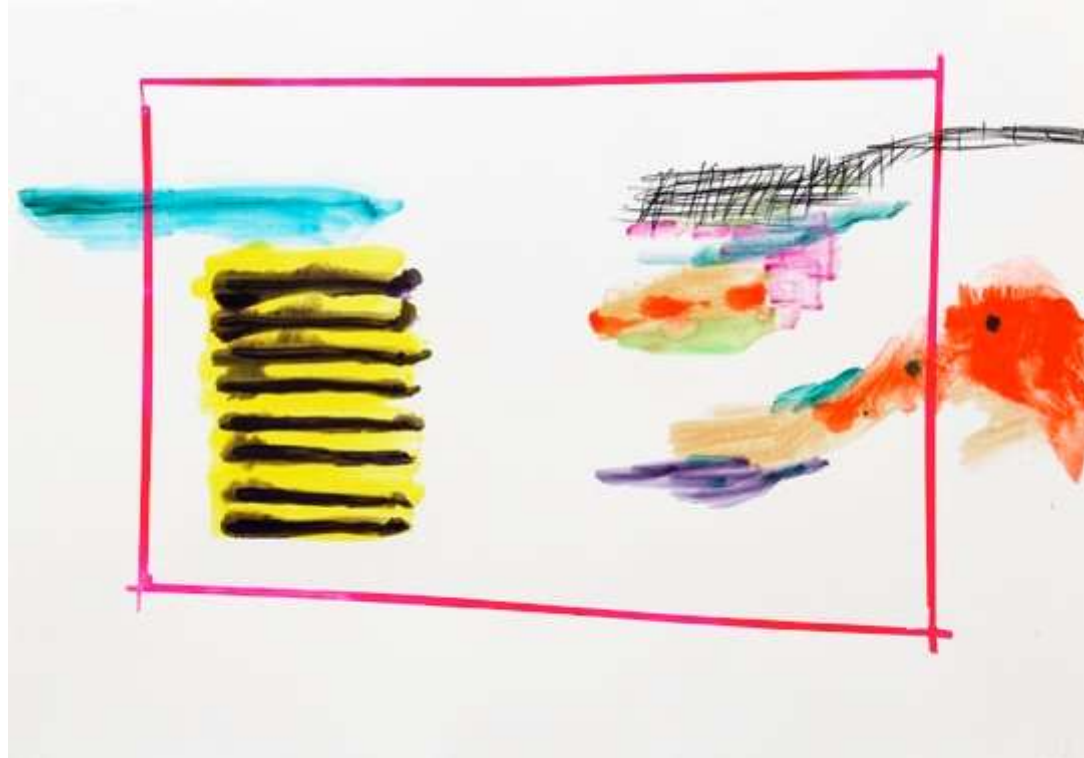
Sans titre, 2015,
huile et acrylique sur papier, 50 x 70 cm



Sans titre, 2013,
huile et acrylique sur papier, 70 x 100 cm



Sans titre, 2013,
huile et acrylique sur papier, 70 x 100 cm



Sans titre, 2013,
huile et acrylique sur papier, 70 x 100 cm



Sans titre, 2012,
huile et acrylique sur toile , 190 x 210 cm



Sans titre, 2012,
huile et acrylique sur toile, 170 x 200 cm



Sans titre, 2012,
Huile sur toile, 180 x 200 cm

CLAUDE TÉTOT :
DOUBLE JEU

PIERRE WAT

Certains matins, Claude Tétot s'assied dans le vieux fauteuil de cuir qui est installé au milieu de son atelier, à quatre ou cinq mètres du mur contre lequel il a posé une grande toile blanche, et il commence à peindre. Non qu'il projette alors, dans cette distance, la moindre couleur sur la toile – d'ailleurs il n'a dans ses mains ni couleurs ni pinceaux ni aucun des instruments qui lui serviront, concrètement, dans un jour ou deux, à attaquer sa toile. Il ne bouge pas, il ne touche à rien, pourtant le travail a commencé, le vrai travail, celui dont le tableau sera bientôt le résultat. Le peintre parle de cette pratique mentale, méditative, comme d'une forme de « visualisation interne » : « je passe beaucoup de temps à regarder ce que je vais faire : à le regarder mentalement. » Que faut-il entendre par là ?

Certes, on sait, depuis Léonard de Vinci que la peinture est *cosa mentale*, art de l'esprit plus encore que de la main. Chez Tétot, cependant, nulle subordination de l'un à l'autre, nulle préséance symbolique de l'idée sur le faire, mais plutôt un double jeu, mental puis physique, chaque étape de ce processus à deux temps valant mise à l'épreuve de la capacité de l'artiste à faire un tableau. La visualisation dont parle le peintre n'est pas la vision d'un résultat – ce que le tableau à venir pourrait être, une fois peint – mais bien l'expérience première, interne et intime, d'une action. Car il s'agit pour lui – la toile jouant alors le rôle d'une sorte d'écran vierge, ou d'espace vacant, disponible, où il peut à loisir venir projeter couleurs et formes – de tester « mentalement » tel mélange, tel accord, telle dissonance de formes... Pour ce faire, dit-il, il « fait rentrer » mettons deux couleurs qu'il mélange tout en leur donnant forme et énergie. Tout ceci, rappelons-le, n'a lieu, dans ce temps où s'ouvre le travail de la peinture, que dans son esprit. Pratique étonnante, déconcertante à bien des égards, mais qui nous renseigne de façon précieuse sur le peintre comme sur son art. Car cet exercice strictement spirituel, qui précède l'épreuve corporelle de la peinture en actes, procède d'une incroyable mémorisation de la peinture – c'est-à-dire de tous les tableaux faits depuis tant d'années – qui est la condition première d'une telle pratique. Combien de fois faut-il, concrètement, avoir fait, sur sa toile, des mélanges de couleurs, combien de fois faut-il, sur ses carnets, avoir recherché des formes et débusqué des contrastes, pour pouvoir un jour engendrer cela par une pure visualisation interne, une peinture d'avant la main ? Il faut avoir un monde en soi, un monde pictural vivant, que l'on convoque et active telle une boîte à outils dont on est tout à la fois le créateur et l'unique détenteur, pour peindre ainsi, abstraitement. Claude Tétot possède ce monde, et le revisite à chaque instant, explorant, avec ou sans pinceaux, les recoins inconnus et les effets inédits qui se cachent derrière les formes déjà vues.

Certaines des qualités du travail de l'artiste, certaines des caractéristiques de sa syntaxe picturale sont, on le comprend, intimement liées avec cette façon, mentale, de se préparer à la peinture. Le blanc de la toile, qui n'a cessé, les années passant, d'affirmer sa puissance agissante dans le travail de Claude Tétot, fait concrètement écho, telle une trace mémorielle, à la toile non peinte *devant laquelle* il passe un jour ou deux à méditer son tableau. Car c'est à la fois en lui, et devant lui, dans cet espace physico-psychique qui l'unit, dans son fauteuil, à la toile en attente de peinture, qu'il projette couleurs et formes. La toile blanche, celle dont le tableau peint est le recouvrement partiel, est donc bien un écran. On projette, on efface, on recommence. Tout peut être effacé, mais tout laisse une trace dans cet espace mémoriel, qui est le lieu même de sa peinture. Ainsi chaque tableau de Claude Tétot contient-il, à l'état latent, le souvenir de toutes les tentatives mentales qui précèdent la décision finale, celle qui se prendra concrètement, le pinceau à la main : ultime mise à l'épreuve de ce qui a été vu par ce qui sera fait.

L'économie de moyens à l'œuvre dans les travaux de l'artiste, et la façon qu'il a d'organiser sa pratique selon un principe de variation, doivent beaucoup, elles aussi, à cette façon de peindre en deux temps. Si l'on regarde les tableaux peints durant une même séquence temporelle, ceux qu'il a produits durant une à deux années, durée moyenne d'une « période » pour lui, alors, de cette succession d'œuvres présentées dans le respect de la continuité de leur engendrement, on peut déduire les quelques formes, les quelques accords ou dissonances, bref les quelques outils picturaux qui occupaient son esprit, et qu'il s'est attelé, d'un tableau l'autre, à combiner en autant de façons que le dit esprit, expérimental par nature et par goût, le lui a suggéré. De même que Claude Tétot expérimente, mentalement, plusieurs façons de combiner quelques éléments de la syntaxe qui l'occupe, de la même façon, les tableaux qui se suivent chronologiquement sont-ils comme autant de mises en œuvre, selon des registres différents, des solutions envisagées lors de ce temps dédié à ce que l'on pourrait appeler la peinture intérieure.

Dans un travail mental comme celui-ci, on le conçoit, ce n'est pas tant le résultat que le chemin qui compte. On songe, afin de tenter de mettre des images sur une pratique aussi intime et mystérieuse, à ces aviateurs répétant les yeux fermés la chorégraphie aérienne qu'ils devront bientôt exécuter réellement, afin de mieux visualiser, par avance, le chemin qu'ils vont parcourir. L'aviateur, comme le peintre, doit, littéralement, posséder son monde, afin de ne pas s'y abîmer. Sauf que, là où le premier répète chaque jour les mêmes gestes, condition de sa réussite et de sa survie, la visualisation mentale étant l'aboutissement de ce long travail d'intériorisation des figures à exécuter, le second n'a de cesse de découvrir, d'expérimenter, d'inventer. C'est là son véritable but : cela même qui le conduit à inaugurer ses séances de peinture par ce long temps d'exploration en soi qui est, selon lui, la condition nécessaire à cette expérience sensible de la peinture.

« Je sers de première cible à mon tableau », dit-il. Il pourrait rajouter qu'il se doit donc, afin d'être pleinement peintre, de se faire pleinement cible : capable de se laisser atteindre, au plus profond, par ce qu'il fait, afin d'en éprouver, *sensiblement*, les effets. La double temporalité de sa pratique – interne puis externe – est précisément une façon d'être entièrement cible, en commençant par éprouver mentalement ce qu'il va éprouver bientôt une seconde fois, optiquement, en tant que premier spectateur du tableau ; je veux parler là du tableau réel, celui que nous verrons après lui, à l'effet duquel il s'est soumis le premier, tout au long de son apparition. Ce que l'artiste, assis dans son fauteuil, le regard flottant entre toile blanche au loin et mémoire en soi, va chercher, ce sont moins des mélanges, des combinaisons, des variations, que leur effet en lui, qu'il écoute avec tout son corps, afin d'en éprouver la justesse, et la nécessité. Il ne faut pas seulement avoir un monde en soi, et de la mémoire, afin d'être peintre. Il faut aussi cette forme d'oreille interne permettant d'écouter ce que l'on éprouve et de savoir, par la mémoire de tant d'autres sensations passées ainsi revivifiée, si ce que l'on ressent là est, ou non, le signe de la découverte d'un territoire inconnu.

Mais au fait, pourquoi peindre ? Je veux dire pourquoi peindre concrètement, debout, des jours durant, collé à cette toile qui ne sera bientôt plus blanche, passant progressivement d'écran effaçable à tableau irrémédiable ? Pourquoi désertier le fauteuil où la peinture se donne à rêver si ce n'est, justement, afin que, du rêve à la réalité, de la prévision à la vision, quelque chose se passe. Quelque chose qui n'était pas prévu... Car, de la peinture rêvée à la peinture peinte, le passage est ardu, accidenté. C'est même cela, la véritable expérience de la peinture : une façon de se déjouer soi-même en se confrontant à l'accident, cette magnifique résistance du tableau à celui qui s'en croit le maître. « Il faut savoir – j'ai appris en peignant – laisser vivre l'accident », dit-il. Apprentissage, par la peinture comme action, de la vraie liberté consistant à accueillir l'inconnu qui vient, imprévisible. « Je dois, dit-il encore, rester extrêmement vigilant et casser ce qui m'enferme. C'est ce que j'appelle la recherche : chercher ce qui me libérera de ce que j'ai trouvé. » Ainsi avance Claude Tétot, en peintre qui ne cesse de chercher, chaque jour plus libre et toujours étonné de trouver dans ses tableaux ce qu'il n'était pas parvenu à y prévoir, lorsqu'il était encore assis dans son fauteuil, au milieu de l'atelier.



Sans titre, 2010,
huile sur toile, 160 x 200 cm
Collection – FRAC (Fonds Régional d'Art Contemporain), Auvergne



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



Sans titre, 2009,
huile sur toile, 160 x 200 cm
Collection- FNAC (Fonds National d'Art Contemporain)



Sans titre, 2009,
huile sur toile, 160 x 200 cm



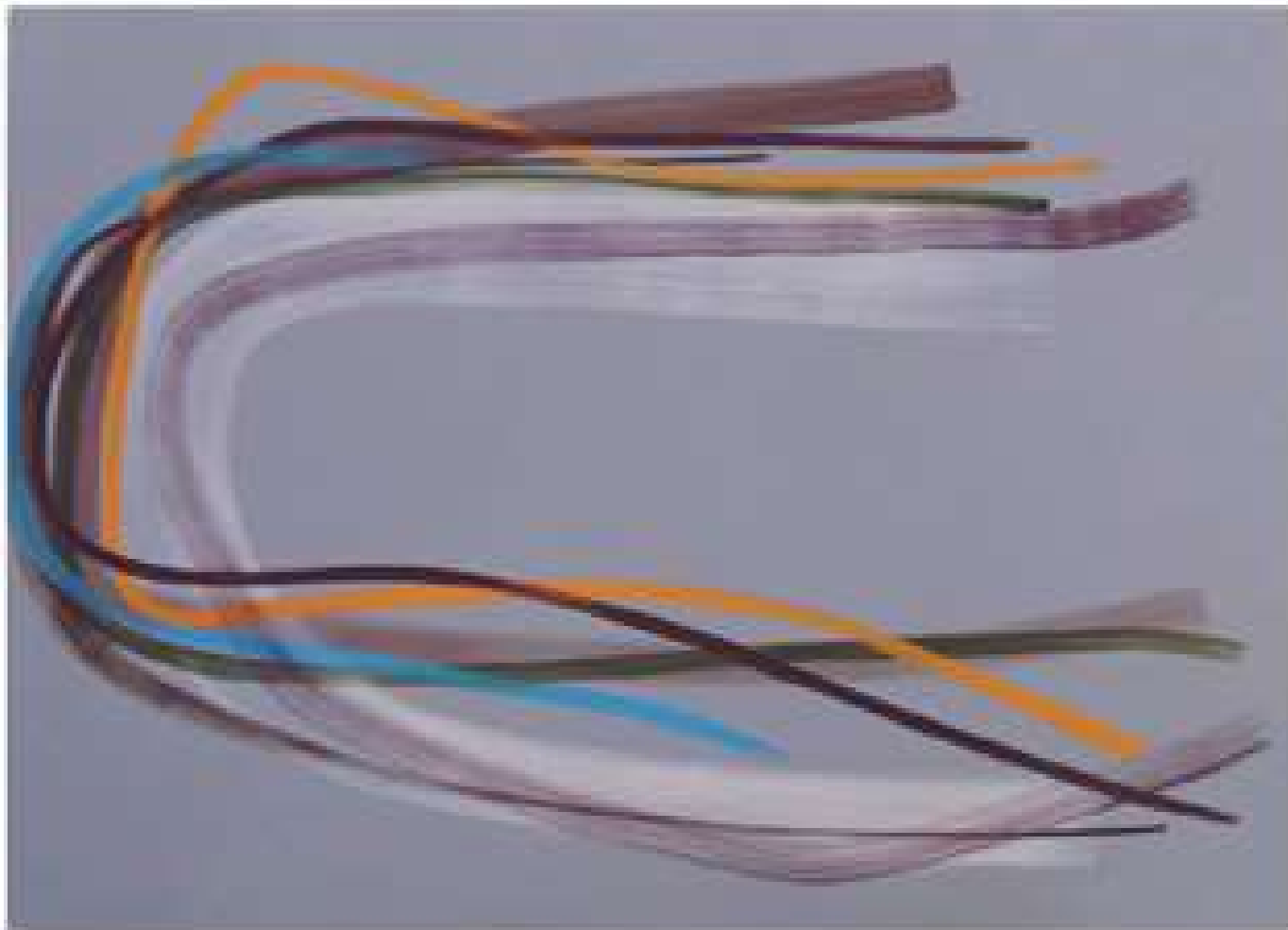
Sans titre, 2008,
huile sur toile, 160 x 200 cm



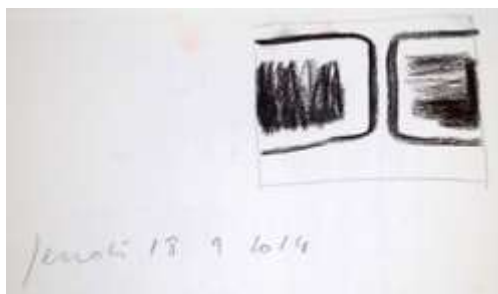
Sans titre, 2006,
huile sur toile, 165 x 195 cm



Sans titre, 2002,
huile sur toile, 180 x 220 cm



Sans titre, 2000,
huile sur toile, 180 x 250 cm
Collection - Pinault



Sans titre, 2015,
huile sur toile, 165 x 220 cm

« [...] Cela dépend si j'ai des toiles en chantier ou pas. Lorsque c'est le cas (souvent, alors, ce sont plutôt deux toiles en même temps), je vais rester au moins une heure à les regarder. Je fais une gymnastique mentale, je les compose. Je les fabrique mentalement, par un travail de visualisation, sans les toucher, en restant comme ça, dans mon fauteuil. »

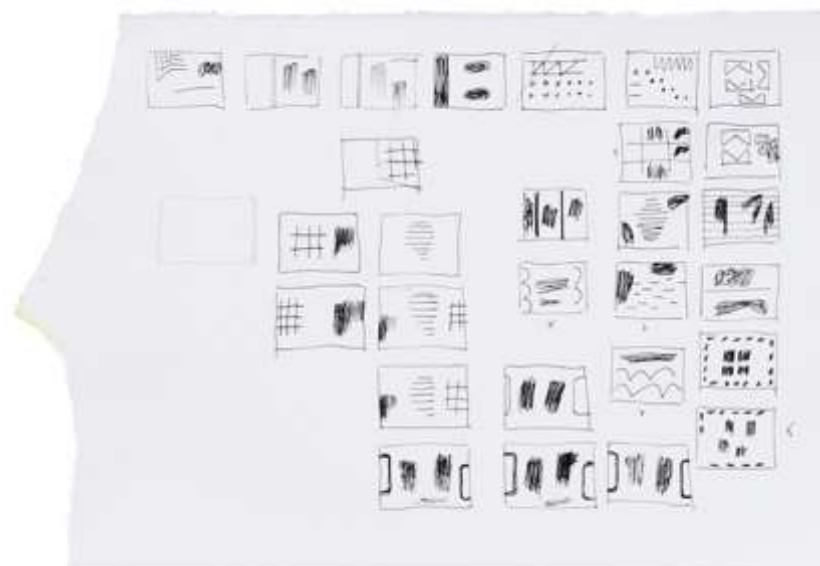
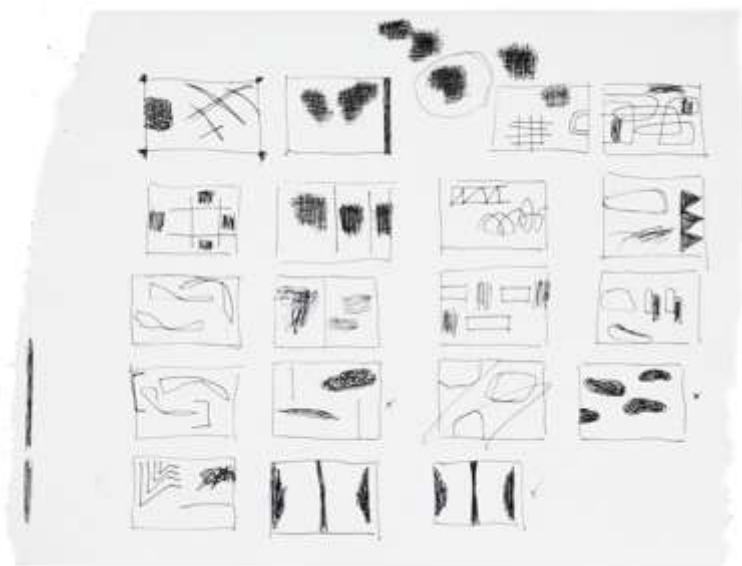
« Je vais choisir les moins confortables, qui vont me permettre, pour cette raison même, de travailler. En ce moment je travaille sur des dessins. Je commence par découper du papier au format. C'est ma façon d'être dedans, de rentrer dans le travail. Je fais de très petits croquis de 2 x 3 cm, sur des chutes de papier. Je cherche en dessinant. Je garde ce qui m'intéresse. C'est la recherche, justement, qui m'intéresse. Je pars d'un croquis au trait, toujours noir et blanc, et grâce à lui, je vais faire une série de dessins. La journée va se développer comme cela : je cherche une idée, je la développe, je cherche, je développe. »

« Ce que j'appelle développer une idée, c'est agencer différemment les mêmes éléments. Je pars d'une idée de confrontation, d'ambiance, ensuite je l'expérimente par un jeu sur les espaces, qui sont pour moi comme les silences en musique : leur variation amène des histoires différentes.. »

« [...] C'est un peu le même cheminement, au moyen du travail sur les carnets. Ici, le dessin est plus grand, environ 20 x 30 cm. Ça vient nourrir les tableaux de grand format. Ces carnets, ce ne sont pas des œuvres sur papier, que je pourrais montrer en tant que telles. C'est moins développé, c'est rapide. Je cherche ce qui peut tout de suite faire toile. J'ai une plus grande volonté de construction que dans les œuvres sur papier qui sont plus libres. En réalité, le carnet sert à ce que j'appelle la mise en place de la toile. Si un croquis me séduit je le reporte sur une toile, en gardant les mêmes homothéties. »

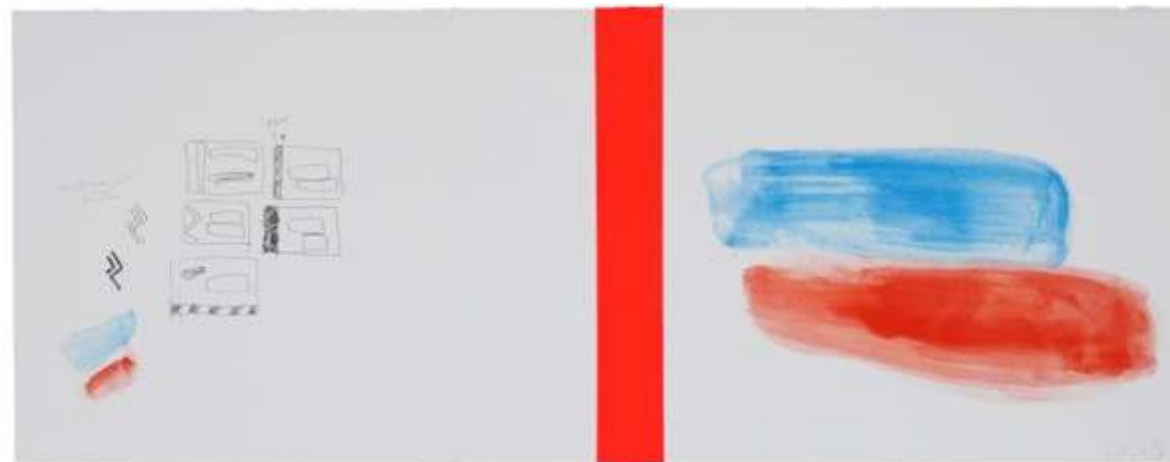






Croquis pour œuvres sur papier

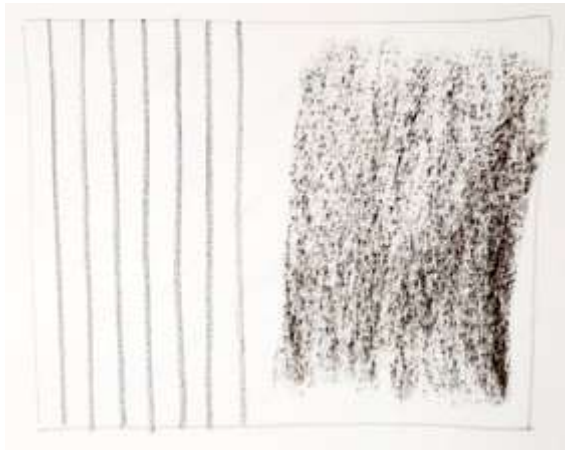
« Ça n'est pas une affaire d'esthétique. C'est le potentiel que j'y trouve qui m'intéresse : la capacité à raconter quelque chose, à énerver les choses. Ce que je cherche c'est ce moment où je sais qu'il y a suffisamment de force et de fragilité dans un dessin pour en faire quelque chose. »



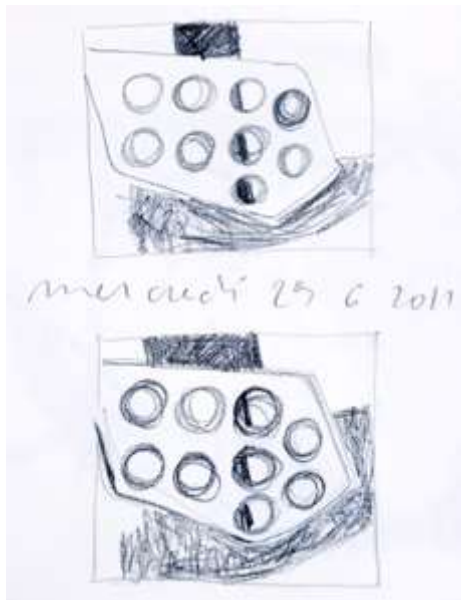
Quelques épreuves d'artiste - 2017

Pour la souscription des collectionneurs qui ont soutenu la création du catalogue.

huile et acrylique sur papier, 24cm x 61cm



Sans titre, 2016
huile et acrylique sur toile, 45cm x 60cm



Sans titre, 2011
huile sur toile, 180cm x 200cm

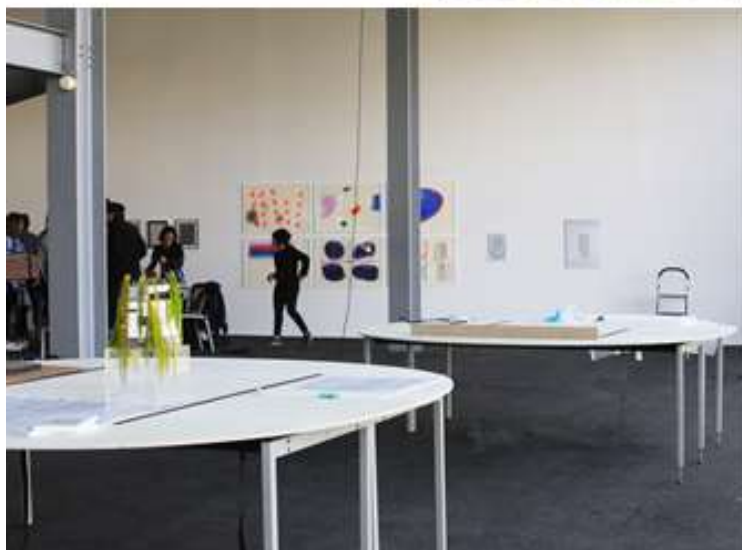
Exhibitions

Claude Tétot a exposé en solo en France, au Luxembourg et en Allemagne. Il a participé à de nombreuses expositions collectives dans des galeries, des centres d'art et musées. Actuellement, il est sur des projets d'expositions dans les musées en Corée.

VOYAGE A NANTES

ENSA, France

6 juillet – 30 août 2019



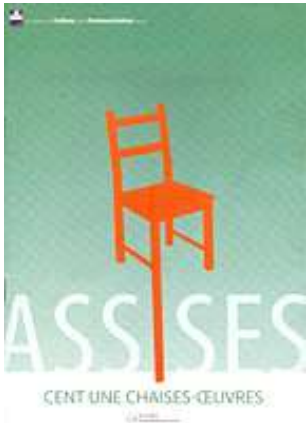
10 YEARS IN LUXEMBOURG,
Galerie Ceysson & Bénétière, Luxembourg,
2018



Expositions en solo,
Galerie Jean Fournier,
Galerie Ceysson & Bénétière, France
2009, 2013, 2016



ASSISES CENT UNE CHAISES-OEUVRES,
Ministère de la Culture et de la Communication,
France, 2008



Biographie

-

Claude Tétot

Né en 1960 à Angoulême

Vit et travaille à Paris et à Savins en France

ESAG : Ecole Supérieur d'Art Graphique

Expositions en solo

-

2019

- Galerie Renaud Riley, Bruxelles, Belgique

2017

- Résidence Arthouse, Tulum, Mexique

2016

- Galerie Jean Fournier, Paris, France

2014

- Galerie Bernard Ceysson, Saint-Etienne, France

2013

- Moments Artistiques, Paris, France
- Galerie Jean Fournier, Paris, France

2011

- Galerie Jean Fournier, Paris, France
- Galerie Bernard Ceysson, Luxembourg
- Galerie Ruth Leuchter, Düsseldorf, Allemagne

2009

- Galerie Jean Fournier, Paris, France
- Galerie Bernard Ceysson, Luxembourg

2007

- Galerie Jean Fournier, Paris, France
- Galerie Bernard Ceysson, Saint-Etienne, France

2006

- "Le Ring", Artothèque de Nantes, France

2004

- Galerie Suzanne Tarasiève, Paris, France

2003

- Galerie Fernand Léger, Crédac, France
- Centre d'Art Contemporain d'Ivry-sur-Seine, France
- Espace Communes, Paris, France

2002

- "L'Art dans les Chapelles", Chapelle Saint-Fiacre, Melrand, France

- **Expositions collectives**

2019

- Brussels Gallery Weekend, Bruxelles, Belgique
- "re-ox, ENSA, Le Voyage à Nantes", France

2018

- "10 Years à Luxembourg", Galerie Ceysson & Bénétière, Luxembourg
- "Carbone 18, Poing de vues", Saint-Etienne, France

2017

- "Galeristes", Galerie Jean Fournier, Paris, France
- "Drawing Now", Galerie Jean Fournier, Paris, France

2015

- "Et que la rencontre vive...", Association À Vol d'Oiseau du Cercle, Musée Bernard Boesch, France
- "Galeristes", Galerie Jean Fournier, Paris, France
- "Drawing Now", Galerie Jean Fournier, Paris, France

2014

- "Et que l'aventure continue...", Collection Philippe Delaunay, Musée des Beaux-Arts de Bernay, France
- "Carte blanche à Fabienne Gaston-Dreyfus", Galerie Brun Leglise, France
- "Art Brussels", Galerie Jean Fournier, Belgique

2013

- "Presque noire et blanche", Galerie Jean Fournier, Paris, France
- "Art Paris", Galerie Jean Fournier, France
- "Drawing Now", Galerie Jean Fournier, Paris, France

2012

- "La ligne passée Abstraction(s) ", Galerie Bernard Ceysson, Luxembourg
- "Art Paris", Galerie Jean Fournier & Galerie Bernard Ceysson, France
- "Drawing Now", Galerie Jean Fournier, Paris, France

2011

- "Art Paris", Galerie Jean Fournier, Paris, France
- "Drawing Now", Galerie Jean Fournier, Paris, France

2010

- "Les 20 ans de la mac, une proposition de Pierre Wat ", Maison d'Art Contemporain Chaillioux, Fresnes, France
- "Art Brussels", Galerie Jean Fournier, Belgique
- "FIAC", Galerie Jean Fournier, Paris, France

2009

- "Emménagement", Nathalie Elemento, Galerie Jean Fournier, Paris, France
- "Autour de Pierre Buraglio", Villa Tamaris, Centre d'art, La Seyne-sur-Mer, France
- "Bagarre Générale / Dessins", Galerie Bernard Ceysson, Saint-Etienne, France
- "Art Paris", Galerie Bernard Ceysson, France
- "Art Brussels", Galerie Jean Fournier, Belgique
- "FIAC", Galerie Jean Fournier, Paris, France

2008

- "Assises Cent une chaises-oeuvres", Ministère de la Culture et de la Communication, exposition organisée par Philippe Delaunay, Paris, France
- "Supports / Surfaces", Galerie Bernard Ceysson, Luxembourg
- "Drawing Now", Galerie Jean Fournier, Paris, France
- "FIAC", Galerie Jean Fournier, Paris, France

2007

- Galerie Jean Fournier, Paris, France
- "Le Moment Support / Surface", Galerie Bernard Ceysson, Saint-Etienne, France
- "Drawing Now", Galerie Jean Fournier, Paris, France
- "FIAC", Galerie Jean Fournier, Paris, France
- "Art Elysée", Galerie Bernard Ceysson, Paris, France

2005

- Exposition en entreprises : Price Water House Coopers, Denton Wilde Sapte, Business Object, Paris, France

2004

- "FIAC", Galerie Suzanne Tarasiève, Paris, France

2001

- "Carte blanche à Pierre Wat ", avec Frédérique Loutz, Maison d'Art Contemporain Chailloux, Fresnes, France

2000

- Espace Commines, Paris , France

Collections

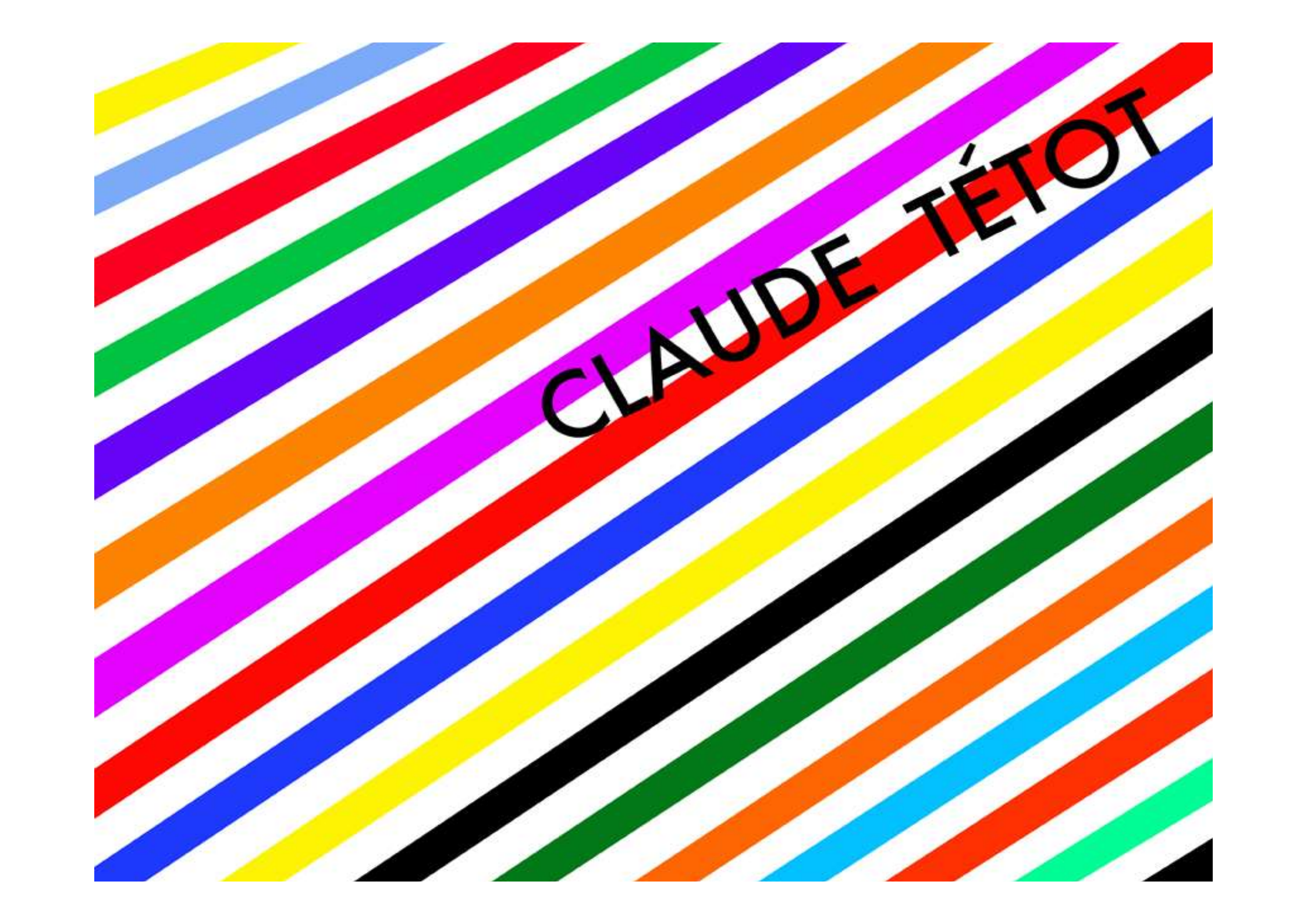
-

Collections publiques

- Artothèques : Nantes, Limousin, La Roche-sur-Yon
- FNAC, Paris
- FRAC, Auvergne
- Ministère des Affaires Etrangères

Collections privées

- Banque du Luxembourg
- Collection Pinault
- Etc.



CLAUDE TÉTOT