

Dix-sept cellules pour Simon Hantaï¹

« Une phrase de Michaux avait frappé Hantaï : “Tout, véritablement tout, est à recommencer par la base : par les cellules, de plantes, de moines, de proto-animaux : l’alphabet de la vie. [...] La cellule peut encore sauver le monde, elle seule, saucisse cosmique sans laquelle on ne pourra plus se défendre”. “Voilà, concluait-il, c’est par là, en effet, qu’on peut peut-être repartir. C’est tout ce que nous pouvons faire pour le moment : des saucisses...” »
Geneviève Bonnefoi, *Hantaï*, 1973

1

Dans la monographie qu’elle consacre en 1973 à Simon Hantaï – la première publiée sur cet artiste –, Geneviève Bonnefoi nous ramène à l’année 1964, un moment bien spécifique dans l’œuvre et la pensée du peintre². On y découvre Hantaï citant Michaux, dont *Vents et poussières*, source de notre exergue, est paru en 1962³. D’après ce que l’on rapporte de sa réaction, tout indique que les mots du poète touchent une corde sensible et, en effet, Hantaï est à ce moment-là et à bien des égards prêt à repartir de zéro. Alors âgé de quarante et un ans, Hantaï vit à Paris depuis une quinzaine d’années. La première décennie (1948-1958) a été particulièrement mouvementée, marquée par plusieurs événements cruciaux : l’adhésion au cercle surréaliste réuni par André Breton, et la rupture durable avec celui-ci ; un premier contact avec l’œuvre de Jackson Pollock ; et une collaboration polémique avec le peintre et théoricien Georges Mathieu. Bref, une période entrecoupée de manifestes et de manifestations, d’attaques et de contre-attaques, qui aboutira à une sorte de retraite et une phase de travail solitaire dans son atelier de la Cité des Fleurs. Arrivé au terme de ce qu’il reconnaît de plus en plus comme une succession de crises artistiques, intellectuelles et effectivement « spirituelles » (pour reprendre ses propres mots), Hantaï aborde les années soixante en essayant une nouvelle manière de travailler, une manière qui lui permettrait de se distancier de ce qui lui semble en fin de compte le besoin typiquement *avant-gardiste* d’« avancer » à tout prix, faisant fi du modèle linéaire, progressiste, de l’histoire, sur lequel ce besoin repose à son sens. Par-dessus tout, l’artiste se retrouve au cœur d’une réflexion sur la possibilité et l’impossibilité d’une pratique fondée sur le pliage – l’idée est encore embryonnaire à ce moment-là.

2

Toujours en 1964, Hantaï s’attelle à ce qui deviendra un important corpus d’œuvres, sous l’impulsion du changement particulier qu’il apporte à son procédé de pliage tout juste naissant. Il froisse une toile non tendue et le plus souvent la noue à l’aide d’une corde, saisissant des zones plus ou moins larges tout autour de la surface du tissu. Ensuite, il peint la surface ainsi froissée, souvent plus d’une fois, repliant la toile et repeignant la surface entièrement ou en partie, selon l’inspiration. Il fait sécher les sacs formés de cette manière en les accrochant au mur ou en les laissant par terre avant de les déplier à nouveau et, éventuellement, de les tendre pour les exposer. D’abord intitulés *Maman ! Maman !*, dits : *La Saucisse*, quelques exemples de ce travail font leur apparition à la galerie Jean Fournier en 1965, d’abord dans les expositions *138 peintures de petit format. Jalons des années 1962-1965* et *12 peintures récentes de grand format*, et deux ans plus tard dans *Peintures 1960-1967*, un événement qui aura un grand retentissement. Les œuvres y sont accompagnées d’un petit catalogue dans lequel la seule contribution écrite de Hantaï est une liste de toutes les séries de *pliages* réalisées jusque-là et, en conclusion, sa formule désormais célèbre : « Le pliage comme méthode⁴. » Tout au long des années soixante-dix, Hantaï continuera de les montrer sous le titre *Saucisse* et / ou la désignation M. M., alors que son œuvre acquiert peu à peu sa notoriété en France. À un moment qui ne peut être situé avec certitude, Hantaï commence à les

appeler *Panses*. Parfois, comme dans la rétrospective de son œuvre présentée en 1999 au Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte de Münster, en Allemagne, il nomme quelques versions plus tardives *Pré-Meuns*, les désignant par ce troisième et dernier titre comme les véritables précurseurs de la série importante qui va suivre, *Les Meuns* (1967-1968).

3

Les divers intitulés que Hantaï expérimente successivement témoignent de la nature hésitante de son œuvre et de sa pensée durant les années où se forme sa méthode de pliage, en même temps qu'ils traduisent sa détermination à demeurer au plus près du travail accompli, le lisant et le relisant à la lumière des œuvres qu'il continue de produire. Le fait que les titres n'offrent aucune clé d'inter-prétation univoque, qu'ils suscitent en fait plus de questions qu'ils n'apportent de réponses, fait évidemment partie de leur finalité. En d'autres termes, ils ont pour effet de prolonger le travail du pliage dans le médium du langage : se resserrant sur eux-mêmes puis se dispersant en une cohorte d'associations et de connotations, ils forment autant de nouvelles figures à travers lesquelles Hantaï nous invite à regarder les peintures (c'est-à-dire à travers lesquelles il révèle avoir *lui-même* regardé ces peintures, par le biais de ces associations-là). L'analyse livrée ici est une tentative de mettre en lumière certains de ces plis, au milieu de quantité d'autres, et de les interpréter en regard des peintures elles-mêmes.

4

Parmi les premières connotations venant à l'esprit, sur lesquelles Hantaï insiste d'ailleurs tout particulièrement, il y a une série de figures se rapportant à la *panse* en tant que ventre, qu'il s'agisse du pré-estomac de certains ruminants ou, dans un registre différent mais connexe, du « ventre » d'une femme enceinte⁵. L'estomac a toujours retenu, d'une façon ou d'une autre, l'attention de Hantaï : il suffit pour s'en convaincre de regarder ses premières œuvres surréalistes, du début des années cinquante, où il aborde à plusieurs reprises ce motif avec une emphase qui confine à l'hallucination. En témoigne particulièrement une peinture raclée réalisée vers 1951 que Hantaï a reproduite – d'abord intégralement, puis en partie – dans les catalogues accompagnant ses premières expositions importantes en France, au musée d'Art et d'Industrie de Saint-Étienne (1973) et au musée national d'Art moderne (1976)⁶. On y voit, à gauche du centre, une figure monstrueuse qui semble enterrée jusqu'au cou. La terre se lit en coupe transversale, tout comme certaines parties de la figure elle-même : son ventre surtout, sa tête et ce qui semble être son bras droit, cruellement amputé – assurément trois des « zones » du corps les plus importantes pour un peintre droitier. Ce n'est pas la précision anatomique qui importe ici, mais plutôt la manière dont le ventre donne lieu à un déploiement extraordinaire de plis et d'anfractuosités baroques, que prolongent ensuite, sur toute la surface du tableau, quantité de sacs apparemment autonomes. Ces formes ovoïdes ou oblongues, tour à tour gonflées et distendues, constituent une phase clé du contexte qui servira de base aux *Panses*. (Plus tard, Hantaï redécouvrira des formes similaires dans les illustrations réalisées par Michaux pour *Vents et poussières*, ce qui contribuera peut-être à l'intérêt qu'il portera à ce texte.)

5

Ce genre de représentation a une longue histoire dans l'art surréaliste, depuis les coupes anatomiques qui envahissent les premiers collages et les surpeintures de Max Ernst jusqu'aux figures éventrées représentées par André Masson dans les années trente – tout comme les proto-*Panses* visibles en bas à droite du tableau de 1950-1951, qui rappellent la dernière période de la production parisienne de Kandinsky. Gardant toujours ce pan d'histoire à l'esprit, Hantaï s'y

appuie fermement durant ses premières années à Paris, alors qu'il s'efforce d'assimiler une série de stratégies et de techniques artistiques de l'entre-deux-guerres. Mais l'intéresse aussi une autre façon de faire de l'art en prenant le ventre pour « modèle », une façon qui s'approprie moins l'estomac ou le ventre maternel comme objets de représentation qu'elle ne considère ces organes comme les lieux de *processus* spécifiques, ceux de la digestion et de la gestation. Entremêlées de manière complexe dans l'œuvre et la pensée de Hantaï en général, ces figures semblent l'être de la manière la plus évidente dans les *Panses*. Comme le titre choisi par Hantaï semble l'indiquer, ce qui entre en jeu ici est une posture particulière adoptée envers la peinture et le type de « pensée » qu'elle appelle selon Hantaï. À la différence du détachement ironique de Marcel Duchamp, dont les surréalistes louaient l'extrême économie et le raffinement intellectuel de la production⁷, ou de l'approche conceptuellement orientée à ses yeux du jeune Daniel Buren, qui fréquente souvent son atelier alors qu'il peint les *Panses*, Hantaï présente son travail comme profondément ancré dans des processus théoriquement « aveugles » qui échappent jusqu'à un certain point à son contrôle (mental). Fortement redevable à la conception surréaliste de l'automatisme, Hantaï n'en cherche pas moins à rendre matériel et « objectif » ce qu'André Breton surtout a qualifié de psychique, soulignant la capacité générative non seulement du corps du peintre mais aussi, et avec le travail du pliage précisément, du « corps » de la *peinture*. *Penser par la panse* : il s'agit d'abord et surtout de suivre l'œuvre en cours, d'assumer les implications de sa pratique à mesure qu'elles surviennent plutôt que de projeter ou de maîtriser cette pratique à l'avance. Qu'une telle approche puisse ne produire aucun résultat à l'occasion – qu'elle implique en fait de longues périodes de « piétinement sur place » réel ou apparent⁸ – est un autre point sur lequel il insiste particulièrement. Cette dynamique présidant au déploiement des *Panses* semble habiter l'œuvre de la manière la plus prégnante au moment où celles-ci font leur apparition.

6

Hantaï évoquera plus tard sa production des années cinquante comme un vaste travail de digestion, une expression qu'il applique aussi aux *Panses* (dans ses notes publiées sur la *Panse* donnée au musée d'Art moderne de la Ville de Paris en 1997, il parle de « digestion des obstacles⁹ »). Mais qu'est-ce qui est au juste digéré ici ? Une réponse – paradoxale – pourrait être : l'hôte de la panse, c'est-à-dire le corps distinct, en réalité la figuration elle-même. (Ce qui revient à une reconnaissance de l'œuvre de Jackson Pollock.) Comme cela devient clair à présent, ce processus est déjà à l'œuvre dans la peinture (réalisée vers 1951) mentionnée plus haut : la tête et le torse de la figure semblent découpés par le plan pictural ; l'intérieur rencontre l'extérieur surtout là où le bras droit se dissout – apparemment sous nos yeux – en un épanchement informe de viscères. En quelques années, cet épanchement en est venu à coloniser des surfaces entières, alors que les figures monstrueuses de la production surréaliste font place aux motifs *all-over* des formes étroitement entremêlées, souvent intestinales (et incidemment sculpturales), puis aux surfaces extraordinairement écorchées de *Sexe-Prime. Hommage à Jean-Pierre Brisset* et des peintures des années 1955-1956 qui s'y apparentent. Lorsqu'il réalise *Souvenir de l'avenir* (1958), son ultime « peinture-manifeste », le mouvement de plus en plus accéléré qui l'entraîne des formes délimitées aux surfaces *all-over* trouve alors un analogue religieux dans l'« état supraindividuel¹⁰ » que Hantaï affirme rechercher, dans une quête où toute trace du moi semble être un obstacle. De sa dernière peinture produite avant son passage au pliage sous forme du palimpseste baptisé *Écriture rose* (1958-1959), Hantaï se souvient comme d'une œuvre explicitement destinée à liquider une série de marqueurs métonymiques des modes plus tactiles utilisés antérieurement, disant : « L'écriture devait manger tout ça. » Ces réseaux d'écritures multicolores sans cesse en mouvement semblent en effet très éloignés des premières entrailles, dont ils reprennent et transforment néanmoins la fonction. Entre ces deux moments, il y a une dissolution douloureuse de la

figuration, une sublimation apparente du corps dans et en tant qu'écriture (de la *panse* dans la *pensée* ?).

7

Mais la *panse* refait son apparition, évidemment, même si le terrain a radicalement changé. À *Écriture rose* succède rapidement le pliage, qui cette fois met en avant – par un tour d'événements extraordinaire – le corps fini de la toile elle-même : ce fragment de matière délimité et obstinément physique qui fait désormais – comme jamais auparavant dans sa pratique – partie intégrante du processus de génération du motif peint. Les premiers pliages qu'il réalise – du moins ceux du tout début, les *Mariales* (1960-1962) – s'inspirent fortement du travail antérieur sur des supports déjà tendus ; prolongeant les effets immersifs, *all-over*, des palimpsestes peints vers la fin des années cinquante, ils représentent autant la fin de quelque chose qu'un nouveau départ. Par contraste, les *Panses* sont les secondes de deux séries suivantes où l'on voit Hantaï tentant d'établir encore plus clairement les limites de ce corps récemment découvert (retrouvé ?, reconnu ?), à la fois en réduisant les dimensions totales du tableau et en se détournant de la méthode *all-over*. Avec les *Catamurons* (1962-1963), Hantaï opte pour une structure essentiellement déductive ; il réinscrit les limites de la toile en introduisant un cadre intérieur plus ou moins régulier, formant un espace blanc non peint (ou *surpeint*, comme il le fait pour les *Catamurons* obtenus en repliant puis en repeignant les *Mariales*¹¹). Il renonce à cette solution dans les *Panses*, où les zones peintes continuent d'occuper une position plutôt centrale, alors que l'espace blanc qui les entoure se fait de plus en plus irrégulier en raison des modifications qui accompagnent le processus de pliage, le nouage surtout. Ce changement a entre autres pour effet – sinon voulu, du moins pleinement accepté par Hantaï – que les formes peintes se lisent, cette fois encore, non pas seulement comme des figures se détachant sur le fond, mais dans un registre spécifiquement biomorphique. De nouveaux avatars, peut-être, des panses dépeintes dans les œuvres antérieures, dont elles reprennent et transforment si souvent les silhouettes.

8

Le développement des *Panses* à partir des *Mariales* peut se percevoir de manière différente, en observant de plus près l'émergence d'une première série de pliages au départ d'une autre, en repérant la gestation figurative de l'une à l'intérieur de l'autre. Les *Catamurons* semblent naître des *Mariales* et portent visiblement la trace de cette origine, de par et dans les bords blancs repeints qui marquent leur passage d'une série (une « génération » de *pliage*) à la suivante. Nées des *Catamurons*, les *Panses* héritent de leurs périmètres non peints (ou *surpeints*), mais donnent un aspect irrégulier à ce qui était resté plus ou moins géométrique. Un peu comme si Hantaï trouvait dans la grossesse, la gestation et la parturition, le modèle allégorique d'un mode de production sérielle qui reposerait moins sur la projection active – et donc constamment mouvante – d'idées que sur des processus théoriquement corporels, identifiés de manière fantasmatique à un « ventre » assurément féminin. Le titre original de la série (*Maman ! Maman !*) est à ce titre révélateur, tout comme de nombreuses formes peintes ovoïdes évoquant tour à tour l'utérus et le fœtus. Il est clair que nous ne devons pas voir dans ces formes le fruit d'une intention mimétique, dans laquelle Hantaï ferait référence à des modèles préexistants en dehors des peintures. Toutefois, le fait que Hantaï, devant les résultats dépliés, semble avoir accepté – voire renforcé – les associations qui surgissent inévitablement est loin d'être anodin. Une fois notées, celles-ci contribuent à faire apparaître la condition incarnée (même à un stade relativement informe) qui est désormais attribuée à la toile elle-même comme le fruit du passage au pliage. Dans le sillage des *Panses*, Hantaï se retrouve cependant confronté à un dilemme dont fait clairement état le catalogue accompagnant *Peintures 1960-1967*, à savoir dans quelle mesure il peut ou non

identifier comme génération suivante la progéniture même des *Panses*, la « Suite ou non : *Les Meuns*¹² ».

9

Le fait que Hantaï commence par une référence à la Vierge Marie, comme invoquée dans les *Mariales*, appelle toutefois une mise en garde cruciale¹³. Le recours à la grossesse, à la gestation et à la parturition comme modèles artistiques donne la fugace impression d'une sorte de déterminisme quasi biologique, avec lequel cette invocation se trouve cependant en rupture. En faisant le rapprochement avec l'Incarnation – un événement déjà identifié par Hantaï, dans un texte clé de 1958, comme rien moins que le « nœud central de la révélation christique » et comme le « problème crucial de la peinture¹⁴ » –, Hantaï se raccroche aussi (comme le note, du reste, Marcelin Pleynet) à une pensée de la grâce prise dans sa dimension radicalement imprévisible¹⁵. Mais en s'attachant à ces pensées – en les recueillant comme héritage –, les *Panses* semblent aussi vouloir en amoindrir l'aura, comme si elles cherchaient à faire de cet événement exceptionnel par excellence quelque chose d'« exceptionnellement banal », en l'exposant à une répétition et une transformation potentiellement infinies¹⁶.

10

Outre celui de simplement évoquer des figures distinctes, les surfaces peintes des *Panses* ont aussi pour effet quelque peu surprenant de montrer la façon dont Hantaï tente de rendre à ces figures leur « intégrité », comme pour rapprocher la *panse* de l'infinitif *panser*. Dans les peintures raclées réalisées plus tôt, Hantaï a très souvent donné à voir la redécouverte de la toile sous-jacente comme une lacération ou une éviscération de la surface peinte ; la forme explosée qui figure dans la peinture réalisée vers 1951 en est, on s'en doute, en quelque sorte l'allégorie. Par contraste, les *Panses* présentent « le peint » comme un objet de soins. La nature répétitive du processus utilisé par Hantaï fait partie intégrante de l'effet : à la brisure provoquée par chaque dépli succèdent des gestes de pliage et de peinture qui semblent destinés à remplir ou suturer progressivement (tout comme les gestes de Hantaï pourraient présenter une similarité avec ceux qu'impliquent la préparation et l'application de véritables compresses). Ce faisant, ces actes répétés ont aussi pour effet de construire – comme par un processus continu d'accrétion – l'extraordinaire densité des formes obtenues, de les doter du poids corporel qui leur permet de tenir tête aux empiètements formés par les zones non peintes qui les entourent. En ce sens du moins, les *Panses* apparaissent initialement comme des figures en opposition avec leur ancêtre surréaliste. Il ne faut pas oublier pour autant que la série se développe en partie à travers la perte graduelle de ces sutures. Ainsi, dans une *Saucisse* jaune avec des guirlandes bleues, reproduite vers la fin du catalogue *Peintures 1960-1967* [*Saucisse* n° 44, 1965, repr. p. 20], les réserves non peintes ressortent très visiblement derrière ces « points de suture » ajoutés, nous ramenant à la limite des *Meuns*.

11

Nous voici arrivés à un constat trompeusement évident : avec les *Panses*, comme dans tout son travail de pliage, Hantaï procède désormais par ajout plutôt que par retrait de la peinture ; ou, en termes plus précis, l'ajout de peinture cesse d'être l'étape préliminaire destinée à recouvrir aussi rapidement que possible le fond blanc (et dont les gestes effectués ensuite permettront de redécouvrir les taches, les coulures et les traces qui marquent les différentes couches de sédimentation) pour devenir plutôt le chemin d'une rencontre durable avec ce fond. Le processus pictural adopté partout dans les *Panses* suggère une sorte de flânerie volontaire, *un autre piétinement* sur place propre à la main elle-même. Il faut noter ici le caractère suave,

tranquillement expressionniste, qui imprègne si souvent le travail de Hantaï, dû en partie à ses coups de pinceau très visibles : la couche picturale relativement mince utilisée dans les *Panses* préserve chaque trace de poil tout en révélant les trajets étonnamment cursifs du pinceau plutôt petit qu'il semble avoir utilisé. (Ces effets renversent d'ailleurs certains clichés qui ont la vie dure au sujet de son abandon du pinceau lorsqu'il passe au pliage ; c'est bien au contraire le pliage qui permet à Hantaï de renouer avec le pinceau après qu'il a largement évité celui-ci pendant plus de dix ans.) Même dans les *Panses* de plus grand format, les gestes de Hantaï se rattachent aux mouvements de la main et du poignet plutôt qu'à ceux du bras et de l'épaule. Ailleurs, une nouvelle timidité se fait sentir dans son recours occasionnel à de toutes petites taches de peinture – en quelque sorte la version positive des petites touches « en creux » utilisées dans *A Galla Placidia* et d'autres peintures réalisées à l'époque d'*Écriture rose*, juste avant son passage aux techniques de pliage.

12

La couleur que Hantaï choisit pour les *Panses* apporte quelque chose comme un apaisement général par rapport aux œuvres des années cinquante, un peu comme s'il était soucieux de ne pas laisser l'œuvre se déchirer de l'intérieur. Par rapport aux contrastes noir et blanc graphiques et aux couleurs à forte tonalité qui caractérisent sa production gestuelle depuis *Sexe-Prime* jusqu'à *Souvenir*, les *Panses* traduisent sa volonté de s'en tenir à des combinaisons de couleurs jouant sur un contraste minimal ; et là où il utilise des couleurs plus vives, celles-ci semblent plutôt intervenir à un stade inter-médiaire qui précède les actes ultimes de pliage et de peinture. Du coup, elles opèrent d'abord comme des accents, soigneusement lovés dans les masses de couleur de plus faible tonalité : dans un tableau surgit un peu de rouge, dans un autre un peu de vert pomme. De manière générale, cependant, Hantaï préfère les gradations et les modulations subtiles aux abruptes dissonances. Le fait de répéter plusieurs fois le geste du pliage serré auquel fait suite l'application de peinture, combiné à la multiplication de tonalités proches, contribue aussi à adoucir les contrastes qui pourraient ressortir : l'effet obtenu s'apparente à une pulvérisation ou une « ingestion » de la couleur, à une volonté d'empêcher les différentes couleurs utilisées de se découper trop nettement sur le fond plus grand.

13

Cette nouvelle façon d'aborder la couleur est, à mon sens, un signe parmi d'autres qu'une autre figure majeure occupe les pensées de Hantaï avec laquelle il est aux prises. Cette figure n'est autre que celle de Paul Cézanne. Comme si, en renonçant aux contrastes graphiques qui marquent sa peinture du début des années cinquante, Hantaï venait solliciter des leçons auprès du peintre par excellence qui s'astreint à moduler la forme par le seul contraste des couleurs. Cette prise de conscience est également ce qui guide la palette dominante des *Panses*, avec ces bleus, ces verts, ces blancs crème et ces bruns chauds qui surgissent d'un tableau à l'autre. Ce sont les couleurs des *Baigneuses* peintes par Cézanne vers la fin de sa vie, en particulier celles de la version que Hantaï affirmait préférer entre toutes, *Les Grandes Baigneuses* de 1894-1905, dont la National Gallery a justement fait l'acquisition auprès d'un collectionneur privé la même année, en 1964¹⁷. La façon dont il entoure à quelques reprises les formes peintes de halos bleutés similaires à ceux qui définissent, parmi beaucoup d'autres œuvres, les figures féminines de la toile de Cézanne, renforce ma conviction qu'en réalité Hantaï se penche alors sérieusement sur l'œuvre du maître d'Aix. Un peu comme s'il s'était emparé de la toile, en avait broyé tous les éléments pour en faire une nouvelle saucisse.

14

Ce qui nous ramène au titre original donné à la série par Hantaï, à la « saucisse cosmique » d'Henri Michaux, aux cellules et au recommencement. Dans le contexte des *Panses*, la « saucisse » est une ligne épaissie, un simple trait linéaire auquel Hantaï redonne de la pesanteur corporelle. Partout, la série présente ces formes oblongues, version en pliage du trait primordial, avec ou sans halo trans-lucide, rattachées ou non par une tige plus mince au bord inférieur ou supérieur du tableau. (Ce trait pourrait aussi jouer le rôle de signe diacritique par opposition à l'autre forme de base que nous avons rencontrée, la grosse goutte ovoïde – beaucoup de 1 et de 0 se retrouvant couramment juxtaposés dans *Peintures 1960-1967*.) Mais les *Panses* nous renvoient à autre chose encore : cette forme – cette cellule – semblant subir comme un processus de mitose, toujours changeant et inlassablement répété, dans lequel les formes se déchirent et font éclore des excroissances, gonflant et doublant de volume¹⁸. La manière dont Hantaï et Fournier ont orchestré la présentation de ces toiles dans *Peintures 1960-1967* renforce cette lecture : comme en témoignent des photographies de l'installation, certaines sections endossent une qualité cinématique, comme s'il s'agissait de montrer la division et le déplacement d'une cellule hors d'elle-même par un effet de ralenti ou d'arrêt sur image de nature fictive, ou alors le retournement, la rotation ou la mise en mouvement tour à tour lents et soudains de formes distinctement reliées. Ces peintures sont moins à considérer comme des entités individuelles – des « organismes » achevés autonomes – que comme des éléments d'une même chaîne ou d'un même système, interreliés et perméables les uns aux autres. La contraction générale des dimensions joue un rôle fondamental ici, puisqu'elle contribue à déplacer l'emphase de la toile particulière vers quelque chose qui correspondrait à la prolifération originelle de la série.

15

Cette façon de procéder revient, pour Hantaï, à traduire en termes de pliage l'« alphabet de la vie » de Michaux. Il en prolonge quelque peu l'idée dans le second titre qu'il choisit : « panse » peut aussi faire référence aux parties arrondies de différentes lettres (a, b, d, p, etc.). Et de fait, prises collectivement, ces *saucisses* ressemblent à un alphabet ou, en d'autres mots, se présentent comme le théâtre de certaines mutations, de la transformation de configurations théoriquement aléatoires en signes répétés et répétables. (Plus on examine de *Panses*, plus on s'en convainc.) Avec le temps apparaissent des modifications qui donnent lieu à des sous-séries non officielles : les saucisses « entaillées » dont les formes semblent mordues sur la gauche par l'espace non peint (ou recouvertes de manière sélective de peinture blanche) ; les formes qui évoquent le haricot ; les grosses gouttes ovoïdes, inclinées d'un côté puis de l'autre ; les formes en huit, formes ovoïdes empilées dont l'axe horizontal semble sur le point d'éclater... C'est un peu comme si l'on assistait au surgissement d'autant de « lettres » au départ de ce que l'on prenait au premier abord pour des masses informes plus ou moins indifférenciées – selon un processus qui, pourtant, ne les fige jamais en poncifs, même si dans une certaine mesure il répète et développe le principe, utilisé plus tôt dans les *Mariales*, de la division en quatre sous-séries désignées par des lettres (a, b, c, d).

16

Plusieurs peintures semblent néanmoins particulièrement réfractaires à cette vision. Je fais référence ici à une série de *Panses* qui ressemblent à des têtes et prennent des formes plus ou moins « visagifiées », qu'on les regarde de face ou de profil, et surtout lorsqu'elles sont rattachées au bord inférieur de la toile par une colonne plus mince et effilée¹⁹. Trop récurrents pour n'être dus qu'au hasard, ces traits rappellent les têtes réalisées par Jean Dubuffet vers la fin des années quarante et cinquante, que Hantaï avait attentivement regardées à son arrivée à Paris, sans les approfondir cependant durant toute une décennie. (Outre ces *Panses* montrées dans

l'exposition actuelle, il faut prendre aussi en considération les trois exemples inclus par Hantaï dans l'exposition de Münster²⁰.) Du coup, il devient intéressant de se souvenir que la question du visage a également intéressé Michaux, en rapport avec la cellule justement : « Le visage, autre évadé, il faut qu'il rentre en cellule. Tout de suite²¹. » C'est précisément ce que, à mon sens, Hantaï a vécu : le sentiment qu'une grande partie de son travail visait la destruction du sujet individuel, ainsi que d'une certaine notion de l'expressivité. Que Hantaï laisse surgir à ce moment précis des traits qui rappellent un visage suggère cependant qu'il s'impose ici de ne pas aller trop vite, de se confronter directement à l'obstacle, dans un élan d'exorcisme peut-être, mais de renoncement tout aussi probablement.

17

Les *Panses* n'instaurent pas à elles seules le « langage » du pliage comme méthode : il reste à Hantaï un saut crucial à opérer. Comme le montrent ces peintures, la zone non peinte se limite en grande partie au périmètre des formes peintes : c'est lui qui permet à la forme peinte d'acquérir par contraste un nouveau statut de corps incarné. Sans aller jusqu'à concrétiser la rupture fondamentale qu'elles préparent, ces peintures nous conduisent à prendre conscience que ces sacs de proto-lettres – à l'instar des lettres a, b, d et p qui les précèdent – pourraient se structurer non pas uniquement en opposition aux blancs, aux trouées et aux vides, mais plutôt *autour* de ceux-ci, et que de ce fait les blancs à l'intérieur de ces « lettres » pourraient faire corps avec leur forme. Alors, et alors seulement, certaines *Panses* dévoileront leur condition antérieure de *Pré-Meuns* (troisième et dernier titre).

Traduction de l'anglais par Marine Van Hoof

Notes

1. L'interprétation livrée ici s'appuie sur des arguments que j'ai développés dans des analyses plus élaborées de l'œuvre et de la pensée de Hantaï, de sa période surréaliste aux pliages réalisés ultérieurement. Je me permets de renvoyer les lecteurs intéressés à : *Molly Warnock, Penser la peinture : Simon Hantaï*, trad. Patrick Hersant, Paris, Gallimard, coll. « Art et artistes », 2012 et *Idem, « Engendering Pliage: Simon Hantaï's Meuns »*, *nonsite*, no 6, 1er juillet 2012, disponible sur www.nonsite.org. Je remercie Élodie Rahard de l'opportunité offerte de reconsidérer des aspects de la pratique de Hantaï dans la perspective des *Panses*.

2. Geneviève Bonnefoi, *Hantaï*, Beaulieu-en-Rouergue, Centre d'art contemporain de l'abbaye de Beaulieu-en-Rouergue, coll. « Artistes d'aujourd'hui », 1973, p. 16-17.

3. Voir Henri Michaux, *Œuvres complètes III*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2004, p. 204.

4. Simon Hantaï, *Peintures 1960-1967*, cat. exp., Paris, galerie Jean Fournier, 22 juin – 31 juillet 1967, non paginé.

5. Selon Hantaï, le choix du mot « panse », tout comme celui de « saucisse », reflétait notamment sa propre tentative de traduire le mot hongrois *bendös*, qui fait référence à une saucisse farcie ou au ventre d'une femme enceinte.

6. Voir Bernard Ceysson *et al.*, *Hantaï*, cat. exp., Saint-Étienne, musée d'Art et d'Industrie, 29 novembre – 30 décembre 1973, p. 21, et Pontus Hulten *et al.*, *Hantaï*, cat. exp., Paris, musée national d'Art moderne, 26 mai – 13 septembre 1976, p. 5. Le premier catalogue indique pour l'œuvre 1950-1951, le second la date de 1952.

7. Voir en particulier André Breton, « Phare de la *Mariée* » (1934), republié *in idem*, *Le Surréalisme et la Peinture*, Paris, Gallimard, 1965, p. 85-99.
8. Les termes sont ceux de Hantaï et revenaient souvent dans nos échanges. Mes entretiens avec Hantaï se sont étalés sur une période de quatre ans, de septembre 2004 à son décès en septembre 2008. Zsuzsa Hantaï a assisté et participé à presque tous.
9. S. Hantaï *in* Suzanne Pagé *et al.*, *Donation Simon Hantaï*, Paris, musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1998, p. 37.
10. S. Hantaï, « Notes confusionnelles accélérantes et autres pour une avant-garde "réactionnaire" non réductible » (1958), republiée *in La Part de l'Œil*, no 20, Bruxelles, 2005, p. 39.
11. J'emprunte la notion de « structure déductive » à Michael Fried, qui s'en sert entre autres dans l'essai qu'il consacre à Frank Stella ; voir à ce sujet Michael Fried, « Three American Painters: Noland, Olitski, Stella » (1965), trad. C. Brunet, *in* Charles Harrison et Paul Wood, *Art en théorie, 1900-1990*, Paris, Hazan, 1997, p. 847-854. Comme je l'ai démontré ailleurs, les *Tabulas* (1972-1982) réalisées quelques années plus tard par Hantaï réitérèrent de manière différente l'impulsion « déductive » mise en œuvre par les *Catamurons*.
12. S. Hantaï, *Peintures 1960-1967*, non paginé.
13. Remarquons en passant que pour évoquer la « saucisse cosmique », Michaux fait référence à la Vierge, un détail qui a toute son importance, même si Geneviève Bonnefoi ne s'y arrête pas : « Et on "la" retrouvera, toute nue, en sa cellule simple, en sa cellule temple, Vierge originelle. » (H. Michaux, *op. cit.* note 3, p. 204.)
14. S. Hantaï, *op. cit.* note 10, p. 38.
15. Marcelin Pleynet, « Perspectives du temps dans l'œuvre de Simon Hantaï », *in* S. Pagé *et al.*, *op. cit.* note 9, p. 18.
16. « Le problème était : comment vaincre le privilège esthétique du talent, de l'art, etc. ? Comment banaliser l'exceptionnel ? Comment devenir exceptionnellement banal ? Le pliage était une manière de résoudre ce problème. » (Simon Hantaï, cité *in* G. Bonnefoi, *op. cit.* note 2, p. 23.) J'ajouterai simplement que « exceptionnellement banal » est une formule dont les deux termes ont une égale importance et ouvrent une réflexion sur l'implication mutuelle de l'ordinaire et de l'extraordinaire que lui inspirent, entre autres, les écrits d'Ignace de Loyola.
17. Pour en savoir davantage sur cette vente et sur la provenance de cette peinture, voir Françoise Cachin, Joseph J. Rishel *et al.*, *Cézanne*, cat. exp., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 25 septembre 1995 – 7 janvier 1996 ; Londres, Tate Gallery, 8 février – 28 avril 1996 ; et Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, 26 mai – 18 août 1996, p. 496. Hantaï pourrait avoir vu l'œuvre en 1954 à Paris, lors de l'exposition que le musée de l'Orangerie consacre à Cézanne cette année-là. Parmi les détails du tableau qui ont particulièrement retenu son attention, figure le pied droit maladroitement rendu de la figure horizontale, juste à droite du centre, qu'il affirmait admirer « plus que toute la peinture classique », le trouvant « plus beau que la réussite pure ». Pour Hantaï, ce pied indiquait le statut « non terminé » du tableau, en même temps que la volonté de Cézanne de garder les choses telles quelles plutôt que de chercher rapidement une solution représentant une « avancée » plus superficielle. Dans tout l'œuvre de Hantaï, les *Panses* composent sans doute la série la plus proche en esprit de ce qu'il percevait dans ce pied.
18. Il se pourrait que Hantaï ait eu connaissance d'un texte ancien de Michaux dans lequel le poète utilise un langage et des images très proches de ceux évoqués ici pour décrire le travail d'un peintre contemporain, Giuseppe Capogrossi : « Depuis plusieurs années un peintre italien fait des tableaux à signes. Signes qui ne sont que de légères variantes d'un seul, mais admirable, véritable signe de base, sorte de schéma de la cellule pendant la mitose, au moment où elle se dédouble (exemple de l'œuvre, de la naissance, de l'accroissement de l'avenir). » (« Signes » [1954], republié *in* H. Michaux, *op. cit.* note 3, II, p. 430).

19. Les formules utilisées par Deleuze et Guattari pour aborder ce qu'ils appellent la « visagité » sont proches des enjeux évoqués ici. Voir Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980, en particulier p. 205-234.

20. Voir Erich Franz *et al.*, *Simon Hantai : Werke von 1960 bis 1995*, cat. exp., Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kultur-geschichte, 8 mai – 8 août 1999, p. 37.

21. H. Michaux, *op. cit.* note 3, p. 204. Ces lignes se retrouvent également dans l'extrait sur lequel Geneviève Bonnefoi fait l'impasse, juste avant : « La cellule peut encore sauver le monde... »