

Panse.

1964, huile sur toile, 266 x 218 cm.

Collection particulière.

Les Incarnations de SIMON Hantaï

PAR RENAUD FAROUX

**CENTRE POMPIDOU, PARIS.
DU 22 MAI AU 9 SEPTEMBRE 2013.**

Simon Hantaï. Commissariat : Dominique Fourcade, Isabelle Monod-Fontaine et Alfred Pacquement.

Par sa discrétion, son mutisme légendaire et son retrait du monde après 1982, Simon Hantaï rappelle la pudeur toute fantomatique du poète Henri Michaux, dont le recueil *La Vie dans les plis* pourrait littéralement servir de titre à ses toiles. Hantaï, disparu en 2008 à l'âge de 85 ans, était né à Bia en Hongrie et vivait en France depuis 1949. Il aimait à dire qu'il produisait « une peinture d'incertitude » et précisait : « Presque toutes les pièces que j'ai retenues ont cet aspect : pauvres, mal foutues, blessées, un peu sales. Je les ai aimées ainsi, presque seul. » La grande rétrospective du Centre Pompidou va offrir en partage à tous cette œuvre qui débute dans la turbulence mentale et gestuelle pour se poursuivre dans un travail axé sur les motifs du retrait, de la réserve et du silence.

DU SURRÉALISME À L'ÉCRITURE ROSE

Le parcours de l'artiste est chronologiquement présenté dans l'exposition du Centre. Sa compatriote, l'artiste Vera Molnar, m'a un jour raconté en souriant : « Aux Beaux-arts de Budapest en 1948, il y avait deux voix possibles pour nous, moi, j'ai choisi les mathématiques, Hantaï, lui, était déjà du côté prophétique ! » Hantaï, un prophète ? Sûrement, lui qui proclamait : « Il faut dépouiller ses besoins ostentatoires, voir l'être dans sa nudité (...). En Orient, partout dans le christianisme ou hors de lui, ou dans la révolte, ou dans l'athéisme, c'est toujours la même



Meun.
1968, huile sur toile, 121 x 105 cm.
Collection particulière.



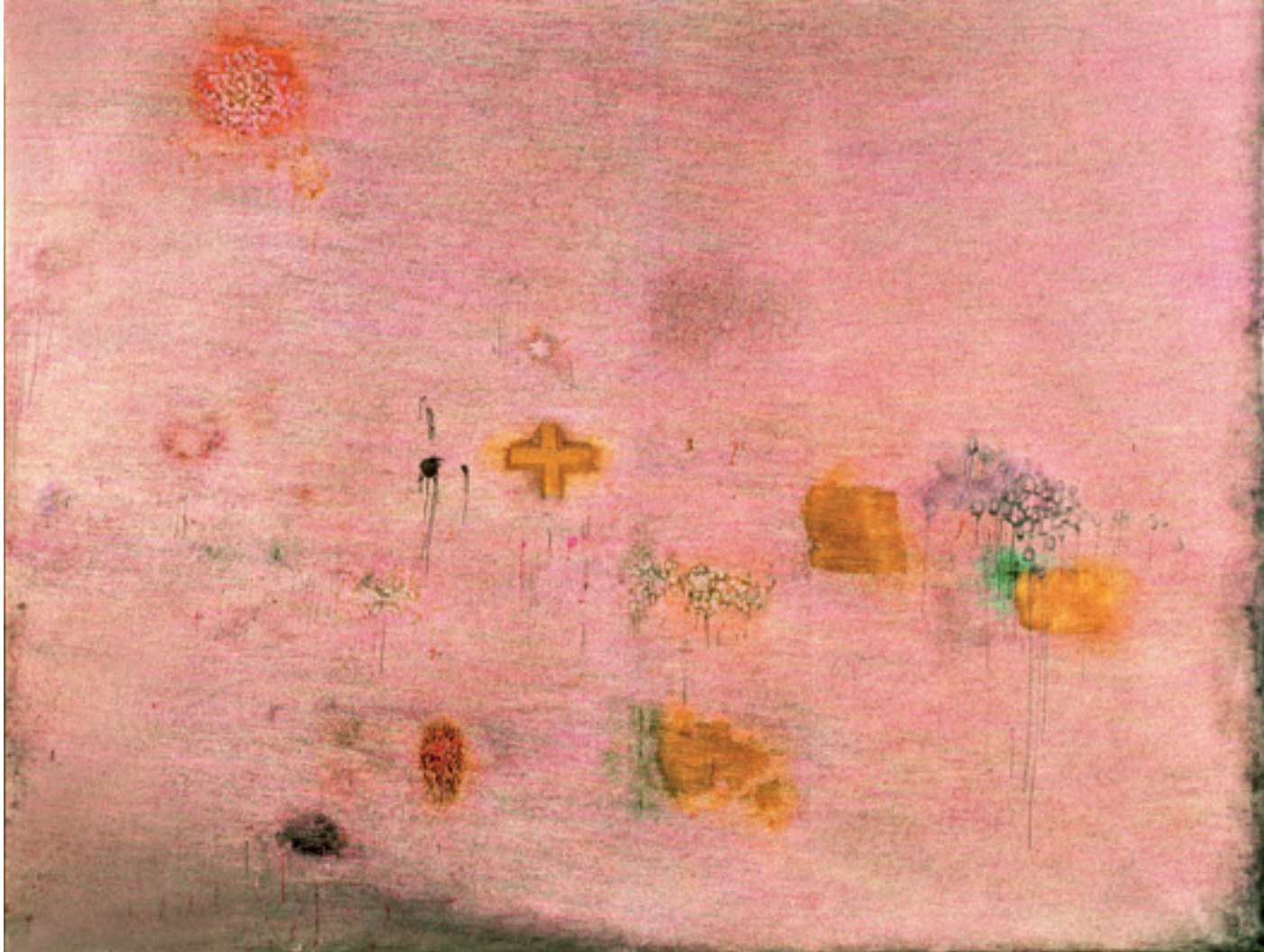
À Galla Placidia.

1958-1959, huile sur toile, 326 x 400 cm.

Musée d'Art moderne de la Ville de Paris.

espèce de vidage, d'appauvrissement, de dénudement de l'être qui est nécessaire.» Au départ, l'artiste va expérimenter de nombreuses techniques picturales, comme le collage, le frottage, les empreintes, les taches, les écritures et très vite le pliage. Dans les œuvres réalisées à Budapest puis au début de son installation en France, la toile sera un support de ses idéaux idéologiques et artistiques. Dans la veine surréaliste, il produit en 1953 *Femelle-miroir* et des collages hétéroclites où arêtes de poissons et os d'animaux se côtoient dans une profusion désordonnée. Selon le théoricien Marcelin Pleynet, «ce que le surréalisme lui a permis de découvrir d'implication existentielle dans ce qui associe le geste pictural et l'écriture automatique lui a très vite semblé, pour l'essentiel, trahi par le mode d'illustration onirique dans lequel se complaisait alors l'art surréaliste». En 1955, à la suite de l'exposition *Alice in Wonderland*, Hantai rompt avec André Breton, par une lettre dans laquelle il conteste le caractère d'illustration chimérique de la peinture surréaliste. Ce qu'il prend alors surtout en compte, c'est la question du «all over», qui a donné naissance à l'abstraction américaine : ce

n'est plus l'objet du tableau qui est l'essentiel mais le tableau dans sa surface. En découvrant Jackson Pollock, Hantai s'engage dans une peinture gestuelle qui nie les limites de la toile. Le moi envahissant de l'artiste s'y projette dans l'ivresse du geste et la découverte de l'espace lyrique. Il s'ensuivra une peinture de la transe, de l'état second, sorte de peinture automatique qui prolonge, d'une certaine manière, les expériences antérieures avec une explosion délirante des signes, un bouillonnement incessant de la pensée. À l'occasion de son exposition *Sexe-Prime* en 1956, Hantai propose des enchevêtrements de marques fantastiques sur des surfaces écorchées qui se veulent «la matérialisation de désirs érotiques». Des signes en négatif restent comme seules traces du travail du peintre qui, par endroits, a retiré la matière pour laisser rayonner la luminosité des fonds colorés. En 1958, il présente en guise de manifeste *Souvenir de l'avenir*, huile et poussières sur toile, une peinture de signe (une croix) en hommage à des ouvrages théologiques. Il propose dans le catalogue une sorte de proclamation ultra-catholique pour «une avant-garde réactionnaire non réductible». C'est l'exposition qui précède le



Peinture [*Écriture rose*].

1958-1959, encres de couleur, feuilles d'or sur toile de lin, 329 x 424 cm.
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris.

fameux tableau *Écriture rose*, de 1959, peint pendant une année d'un Noël à l'autre avec quatre couleurs d'encre symboliques : verte, pour l'espérance et la résurrection ; noire, pour le deuil et la mort ; violette, pour la douleur et la pénitence ; rouge, pour le feu et le sang. Tableau énigme, tableau liturgique, tableau mystique ? Y sont inscrites des dates qui ont compté dans l'histoire du peintre, une croix grecque, une étoile juive ; il y recopie la Bible, les poètes, les philosophes, les religieux : Hegel, Hölderlin, Schelling, Kierkegaard, Freud, Goethe, Heidegger, Loyola... et pousse le visible des signes jusqu'à l'invisible, le lisible des écritures jusqu'à l'illisible pour réaliser en couleurs « le royaume du Dieu de la philosophie ». Brusquement, l'artiste, pour effacer toute trace d'expression personnelle et toute marque d'intériorité, met au point une technique particulière. En 1960, il revendique « le pliage comme méthode » et se lance jusqu'en 1982 dans des séries de peintures qui explorent autant de manières de plier la toile. Cessant d'être un écran de projection, elle est peinte en « aveugle » par l'artiste soucieux de mettre sa subjectivité à distance. L'œuvre ne se révèle à lui qu'au

dépliage, dans le jeu du peint et du non-peint. Ainsi, la distance est grande entre la toile façonnée où la couleur se répartit sur des rythmes aléatoires et le savoir-faire d'un artiste traditionnel.

« LE PLIAGE COMME MÉTHODE »

Hantaï souligne avec un certain humour : « Tout de suite après *Écriture rose*, j'ai été pris par le pli, j'ai pris le pli, le pli m'a repris... » Avec *Les Mariales* ou *Manteaux de la Vierge*, des murs de couleur indigo nés de recherches sur le vitrail de Chartres envahissent l'univers du peintre, qui se souvient du monde de son enfance et de sa mère qui, en ménagère méticuleuse, « repassait son tablier jusqu'à ce qu'il brille, jusqu'à ce qu'on puisse s'y voir comme dans un miroir... » Jeux de reflets avec le manteau sacré de la Vierge, allusion liturgique qui joint les thèmes de la mère nourricière et de la Madone, métaphoriques entrailles de lumière d'où naît le Sauveur. Si la représentation des plis est un exercice habituel des techniques de peinture, Hantaï prolonge cette tradition et l'incarne



Femelle-miroir II.

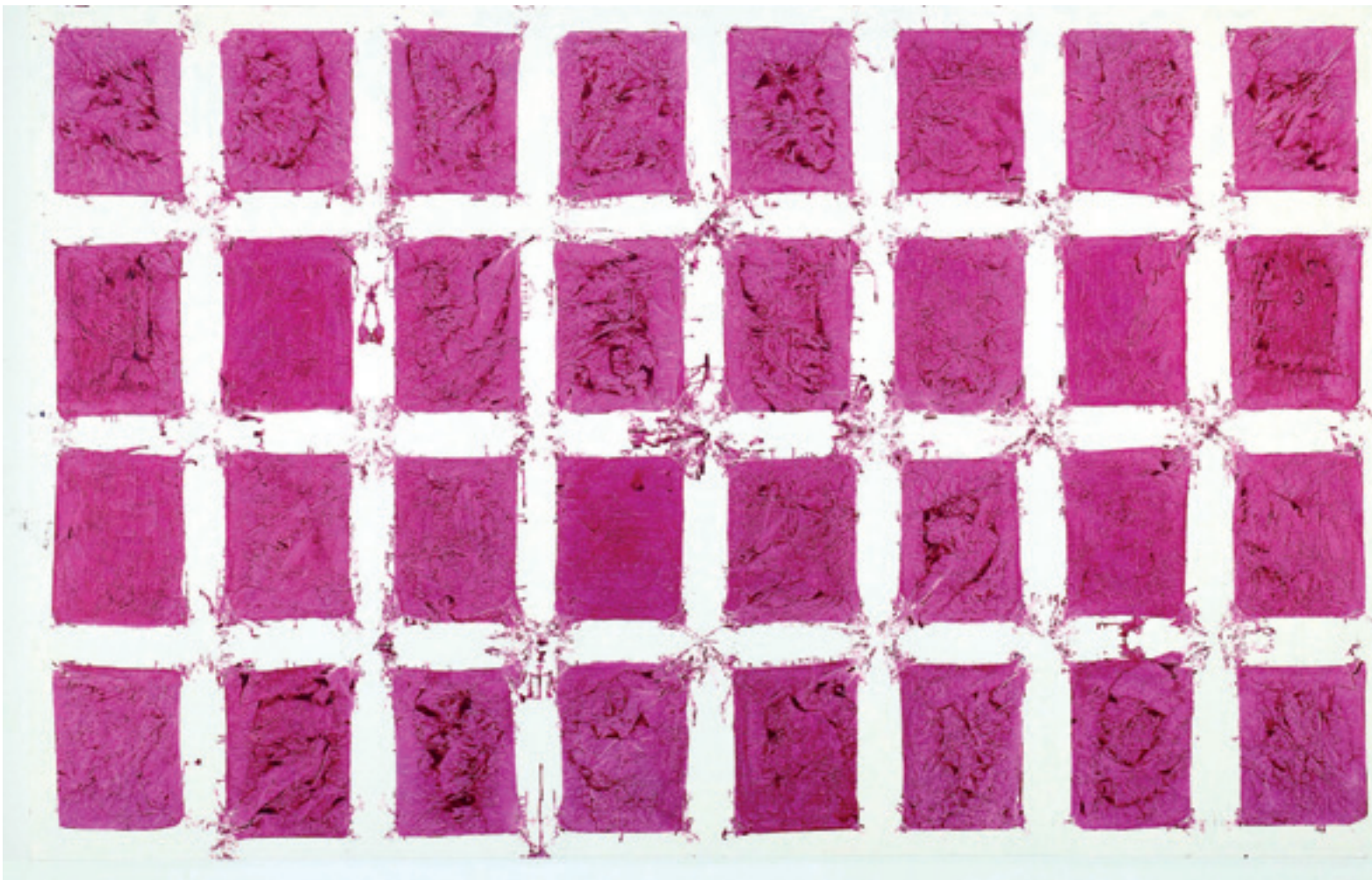
1953, huile sur toile, miroir, ossements, 142 x 174 x 22 cm.

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris.

en se proposant de plisser réellement son support. Pratiquement, l'artiste noue la toile pliée, la ficèle, puis la pose au sol. Il badigeonne les zones restées en surface d'une peinture qui les imprègne selon un parcours accidentel, le pinceau n'atteignant qu'une partie des plis. Lorsque la toile qui a séché est dépliée, une fois que le peintre lui-même s'est retiré, a cessé d'agir, il découvre des formes et des couleurs dont il n'a pas maîtrisé le résultat final. Pour justifier sa démarche, Hantaï explique : « Il y a une interrogation sur le geste qui s'impose. Le problème était : comment banaliser l'exceptionnel ? Comment devenir exceptionnellement banal ? Le pliage était une manière de résoudre ce problème. Le pliage ne procédait de rien. Il fallait simplement se mettre dans l'état de ceux qui n'ont encore rien vu, se mettre dans la toile. On pouvait remplir la toile pliée sans savoir où était le bord. On ne sait plus alors où cela s'arrête. On pouvait même aller plus loin et peindre les yeux fermés. »

GLOIRE ET SILENCE

Ses variations sur le même thème formel et coloré ont donné lieu à plusieurs séries qui modulent le pliage et le mode de dispersion de la couleur. Dans les toiles qui démarrent en 1964, d'abord intitulées *Maman ! Maman !* puis *La Saucisse*, apparaissent des formes ovoïdes, fœtales, des estomacs, d'étranges visages. Le glissement d'un titre à l'autre provient d'une polysémie du hongrois, comme le signale Molly Warnock : « Saucisse et panse sont tous deux des tentatives pour traduire le mot hongrois *bendös*, qui peut signifier une saucisse farcie ou le ventre d'une femme enceinte. » Sur la toile libre qu'il chiffonne, fripe, martyrise, noue avec une corde, il peint des surfaces, replie la toile, repeint des parties selon son inspiration. Ces sacs pesants, il les appellera finalement *Panses*. Il donnera naissance ensuite à la série des *Meuns* de 1967-1968, qui procède de pliages différents où la toile est rabattue uniquement aux angles et au centre, recouverte d'une seule couleur, puis dépliée : le fond prend alors autant d'importance que les parties peintes et se



Tabula.

1980, huile et acrylique sur toile, 286 x 454 cm.

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris.

conjugue avec le non-peint de la réserve. Devant les grandioses résultats, on pense aux papiers découpés de Matisse comme à ses sculptures de *Nus de dos*. Hantai suit aussi la leçon de Cézanne : « Maintenant, ce n'est pas ce que je peins qui compte, mais ce que je ne peins pas, le blanc. » Il a ainsi trouvé sa trinité artistique : au nom du père Cézanne, du fils Matisse et de Pollock le Saint-Esprit !

Avec les séries suivantes, les *Tabulas*, il procède d'une autre méthode pour mettre en avant l'interaction entre fond, couleur et forme. Le pli permet de faire apparaître de façon régulière des rectangles cernés de blanc, à la fois semblables et différents.

« Hantai aura toute sa vie le génie des dégagements, plus ou moins spectaculaires, qui préservent la liberté du créateur et autorisent le développement des modes les plus inventifs de son œuvre » se souvient Marcelin Pleynet. En 1981 et 1982, l'artiste, au sommet de sa gloire, produit trois grandes expositions : au CAPC de Bordeaux, au Pavillon français de la Biennale de Venise

et *Tabulas lilas* à la Galerie Jean Fournier, où l'artiste propose une rencontre inédite entre le blanc de la toile non peinte et le blanc peint avec l'apparition d'un mauve quasi virtuel et évanescent. La couleur n'est ni chargée, ni travaillée, ni alourdie, elle est comme teinte. Après cette exposition, il choisit selon ses propres termes de « quitter la scène sans prononcer un mot ». Cette décision de ne plus montrer son travail, qui arrive de façon soudaine, est un pied de nez au marché de l'art et une surprise attristée pour ses admirateurs. Georges Didi-Huberman les console : « le silence du peintre n'a pas fini de bruire, le désir passe à travers bâillons et linceuls. Les tableaux sont là devant nous, prodigues de leurs étoilements. » Et Henri Michaux, dans son *Chant dans le labyrinthe*, semble à son tour, comme Pénélope toujours à son ouvrage, nous inviter à nous pencher sur cette œuvre pour que chacun en la contemplant égoïstement en soit ému : « Dans le vide, on se réjouit de vastitude. Démêle ton nœud toi-même. Je n'ai personne pour t'aider. »