

Du pliage et des pliages de Simon Hantaï

par Molly Warnock

À Jean Fournier (1921-2006)

Sur une période de plus de vingt ans, de 1960 à 1982, Simon Hantaï, peintre français d'origine hongroise, a produit une importante œuvre picturale réalisée selon différentes techniques de pliage. Travaillant exclusivement avec des toiles non tendues, Hantaï les pliait, les peignait, et les déplaçait ; s'il en éprouvait le besoin, il les repliait et les repeignait. Une fois les toiles dépliées, et avant de les exposer, il les lissait autant que possible soit pour les clouer directement sur les murs, soit pour les tendre sur des châssis - étape finale et non négligeable de son processus.

En France, où l'influence de Hantaï a été très étendue, surtout pendant les années soixante et soixante-dix, on a tenté de théoriser son utilisation du « pliage comme méthode » sous le signe d'une nouvelle « métaphysique » de la peinture. Cette façon de peindre introduit en effet une modification majeure dans l'histoire de l'art : pour la première fois, le peintre ne voit pas - ou ne voit pas dans sa totalité - la toile qu'il est en train de badigeonner avec de la peinture ; il n'est plus dans la position traditionnelle de celui qui « compose ». Se vouer à l'imprévisible, c'est se laisser guider par ses gestes vers quelque chose que l'esprit ne saurait nommer d'avance. Mais ce changement global au regard de l'histoire de l'art doit être aussi pensé pour lui-même, dans son évolution propre, faite d'inventions et d'expérimentations continuelles. Cette attention portée au geste permettra de montrer que la technique du « pliage », couramment associée à l'œuvre de Hantaï, ne rend pas compte de la singularité et de la complexité d'un geste qui, bien loin de se répéter mécaniquement d'une œuvre à l'autre, s'invente et se spécifie dans chaque série.

Nourri par de nombreux entretiens avec Hantaï, cet article se concentrera sur trois moments charnières dans l'histoire du

pliage, où on a affaire à une réorganisation critique du système de gestes du peintre. Je joindrai aux analyses formelles des peintures-clés des paroles inédites de l'artiste, afin de situer chacune de ces altérations dans le développement d'une série majeure de son œuvre. Ces séries sont les *Mariales* (1960-63), les *Meuns* (1967-68), et les *Tabulas* (1972-1982).

Froisser

Avec les *Mariales* ou *Manteaux de la Vierge*, la première série de pliages, Hantaï froisse la toile de bord en bord, « un peu n'importe comment », et la couvre avec de la peinture industrielle - matière à vernis lourd qui « sèche rapidement et accentue l'inégalité de la surface pliée »¹. Le travail s'accomplit par terre, le peintre se penchant sur une toile qui n'a plus haut ni bas, et marchant dessus. Ce faisant, il revient au geste fondateur de Pollock pour le penser autrement : à la différence de l'américain, Hantaï ne voit qu'une surface interrompue, une étendue d'étoffe qui se cache dans les plis et les replis de la toile. Son but est de renouveler la surface de la peinture dans sa totalité, en s'engageant à fond avec sa matière même. Remettre le support par terre, s'aveugler en le pliant, c'est la manière qu'a Hantaï de liquider la conception classique de la toile comme écran de projection (conception qui est toujours celle, dirait-il, des surréalistes, ainsi que des peintres de l'abstraction lyrique de la fin des années cinquante).

Ne voulant plus faire de peinture de chevalet, Hantaï dit avoir voulu faire des murs². Cette ambition n'implique pas forcément un agrandissement des dimensions : la plupart des *Mariales* sont petites par rapport à certaines de ses toiles de la décennie précédente³. Faire des murs ne peut être seulement une question de taille réelle. Il faut aussi que la peinture fonctionne autrement, qu'elle trouve des formes adaptées à « un autre désir ou souhait »⁴ - sinon, le prétendu mur n'aurait



Meun, 1968

été qu'une très grande peinture de chevalet, et rien ne serait changé.

Hantaï n'a pas voulu fixer ces formes d'avance. Mais au fur et à mesure du travail quotidien, sa pratique débouchait progressivement sur quatre sous-séries, dont l'ordre alphabétique indique rétrospectivement le déroulement plus ou moins chronologique. Chaque sous-série se fonde sur une modification différente : *A* pour les toiles régulièrement pliées, *B* pour les monochromes, *C* pour celles préalablement éclaboussées avec de la peinture noire, et *D* pour les toiles deux fois pliées. Il faut pourtant souligner que ces classifications ne sont jamais que relatives, les *Mariales* témoignant d'une grande diversité de gestes constamment improvisés, qui ne se réduisent pas à ce classement.

Prenons deux exemples. Le *M.a.6*, de 1960 (232 x 212 cm, coll. part.), est donc la sixième peinture du premier groupe. Rien dans la désignation, « régulièrement pliée », ne prépare le spectateur à la vivacité et à la rugosité de la surface obtenue. Y joue un rôle majeur la modulation rayonnante de la couleur qui, d'un centre ovoïde marron jaunâtre, devient, par des gradations des plus subtiles, vert foncé vers les bords et aux quatre coins. Mais aussi déterminantes sont les fentes « crues », d'où surgit la toile jaunie, maculée avec de la teinture noire. Ponctuant cette surcouche colorée, ces ouvertures tantôt blanches, tantôt noires, introduisent des irrégularités dynamiques. Dans le jeu complexe des fentes et des zones peintes, la dichotomie traditionnelle figure/fond cède le terrain à des effets instables de continuité et discontinuité à travers la surface entière.

Un autre monde s'ouvre avec le *M.b.5*, de 1962 (199 x 206 cm, coll. part.). Hantaï le dit « monochrome », mais l'œuvre s'y refuse (Hantaï n'a jamais fait de monochrome « pur » : il suffit pour s'en convaincre de regarder les toiles, en commençant par le *M.b.6* au MNAM, étendue cartographique noire aux rehauts émeraude métalliques...). Outre le fait que le relief de la surface crée des inégalités de saturation - la couleur, d'un blanc violâtre éblouissant, se fonçant entre les arêtes - Hantaï a ajouté des petites touches de jaune clair qui attirent l'œil de toutes parts, ne le laissant jamais se fixer sur une zone privilégiée. À l'opposition du *M.a.6*, la surface du *M.b.5* se fait liquide.

Pour le Hantaï des *Mariales*, une telle différence entre deux œuvres séparés par à peine un an et demi, à l'intérieur d'une

même série (et d'aussi haute qualité, chacune à sa manière), n'a rien d'inhabituel ; en multipliant les exemples, on multiplierait aussi les contrastes. Loin d'être la marque d'un électicisme quelconque, cette diversité picturale semble avoir été exigée par la mise en œuvre d'un médium qu'il ne prétendait pas maîtriser : « On pose un problème comme le pliage. Mais, c'est le problème, c'est pas la solution... Il y avait là une possibilité ouverte, et j'ai donné plusieurs réponses. Si l'œuvre avait donné un autre chemin, je l'aurais suivi ».

Nouer

La série dite les *Meuns* est née d'une autre série datant de 1964-65 que Hantaï a appelée d'abord *Saucisses*, puis *Panses* (et dont certaines toiles finiront par être renommées *Pré-Meuns*). Avec les *Meuns*, il ne froisse plus la toile comme auparavant, mais la noue aux quatre coins et par endroits autour d'une zone circulaire, changement qui donne de gros « sacs » ou « poches » aux surfaces irrégulières. Ce geste crée des zones convexes importantes et, par conséquent, des réserves concaves profondes. Pendant le dépliage, la surface peinte s'éclate donc dans des régions de couleur rompues par des zones blanches.

Cette série mènera son auteur à une compréhension totalement neuve du pliage comme médium dans lequel les blancs de la peinture deviennent actifs et « le non-peint peint ». Mais c'est une réorientation qui s'est faite petit à petit, au fil de longs mois de travail dans l'atelier, pendant lesquels Hantaï s'est mis à s'interroger sur « ce que la peinture veut de moi ».

Un *Pré-Meun* exemplaire de 1967 (219 x 181 cm, coll. part.) témoigne de la difficulté qu'a éprouvée le peintre à accueillir les blancs. L'œuvre est le résultat de deux pliages successifs, dont le premier a produit une forme peinte ovoïdale, aux lobes irréguliers : on dirait un gros cerveau sur la surface de la toile (où la peinture se pense). Hantaï se souvient avoir été troublé devant cette forme de couleur marron « trouée » par du non-peint : « ça ne correspondait à rien ». Au début, continue-t-il, ces zones vierges lui semblaient absurdes : « ils étaient les trous, mais pas vraiment les trous actifs ». Le peintre ayant renoncé à la composition, le seul moyen restant pour corriger la forme était d'y superposer un second pliage, en changeant l'emplacement des nœuds : en sont résultées les guirlandes

bleues qui lui apparaissaient « remplir les trous »⁵.

Cette toile, que Hantaï qualifie du « plus allemand » de tous les *Pré-Meuns*, est le lieu d'un passage d'un monde à un autre : bien qu'elle soit marquée par une variété superbe d'effets de touche (les gestes du pinceau, jeux de la matière à l'air liquide et modulations de la couleur) ainsi que d'un biomorphisme hérité des *Panses*, « la platitude mange cela », le peint commence à se trouver mis à plat par le non-peint qui l'entoure et l'articule de l'intérieur. Pour que ça arrive, précise-t-il, il faut savoir se taire pour mieux entendre la toile : « C'est la peinture qui dit 'oui' ou 'non' ».

Que se passe-t-il quand une peinture dit « oui » ? Un très beau *Meun* de 1968 (228,5 x 204 cm, coll. part.) nous aidera à esquisser les éléments d'une réponse. Hantaï s'est limité à un seul pliage, et à l'usage d'une seule couleur pour les zones exposées, un noir mat. L'opération a pu se faire assez rapidement : Hantaï noue une toile apprêtée au préalable, écrase la surface de la poche ainsi créée, puis la couvre avec de la peinture à l'huile en l'appliquant de façon plus ou moins homogène avec un pinceau de taille moyenne. Une fois la toile dépliée, la disposition des formes révèle en creux le sac à l'origine du processus. Mais ce qui est déterminant ici, ce qui fait l'œuvre, c'est le non-peint qui circule entre ces formes et les fait respirer. Loin d'apparaître « troué », le motif peint en retire un éclat imprévu. Le centre, en particulier, est ouvert⁶ : toute la peinture tourne autour de cette étoile négative que les formes voisines rendent chaleureuse, l'imbibant avec une coloration non localisable mais pour ainsi dire « appelée » par le noir⁷, par les noirs qui se trouvent eux-mêmes modifiés, enluminés de toutes parts par les ouvertures blanches.

Le plus surprenant est que ces gestes plutôt brutaux - je ne dirais pas « mécaniques », comme d'autres ont pu le dire, car les gestes de Hantaï sont hautement pensants - donnent une œuvre finale pleine de tendresse. Un anthropomorphisme évident qui s'y impose : difficile de ne pas voir quelque chose d'amoureux dans la manière qu'ont les formes noires de s'approcher mutuellement sans se toucher dans cette unité éclatée qu'est l'œuvre. J'irais même plus loin : difficile de ne pas attribuer quelque chose de féminin au côté gauche de la toile, quelque chose de masculin au côté droit. Est-ce l'importance relative des aplats noirs de ce dernier, le fait qu'ici ils

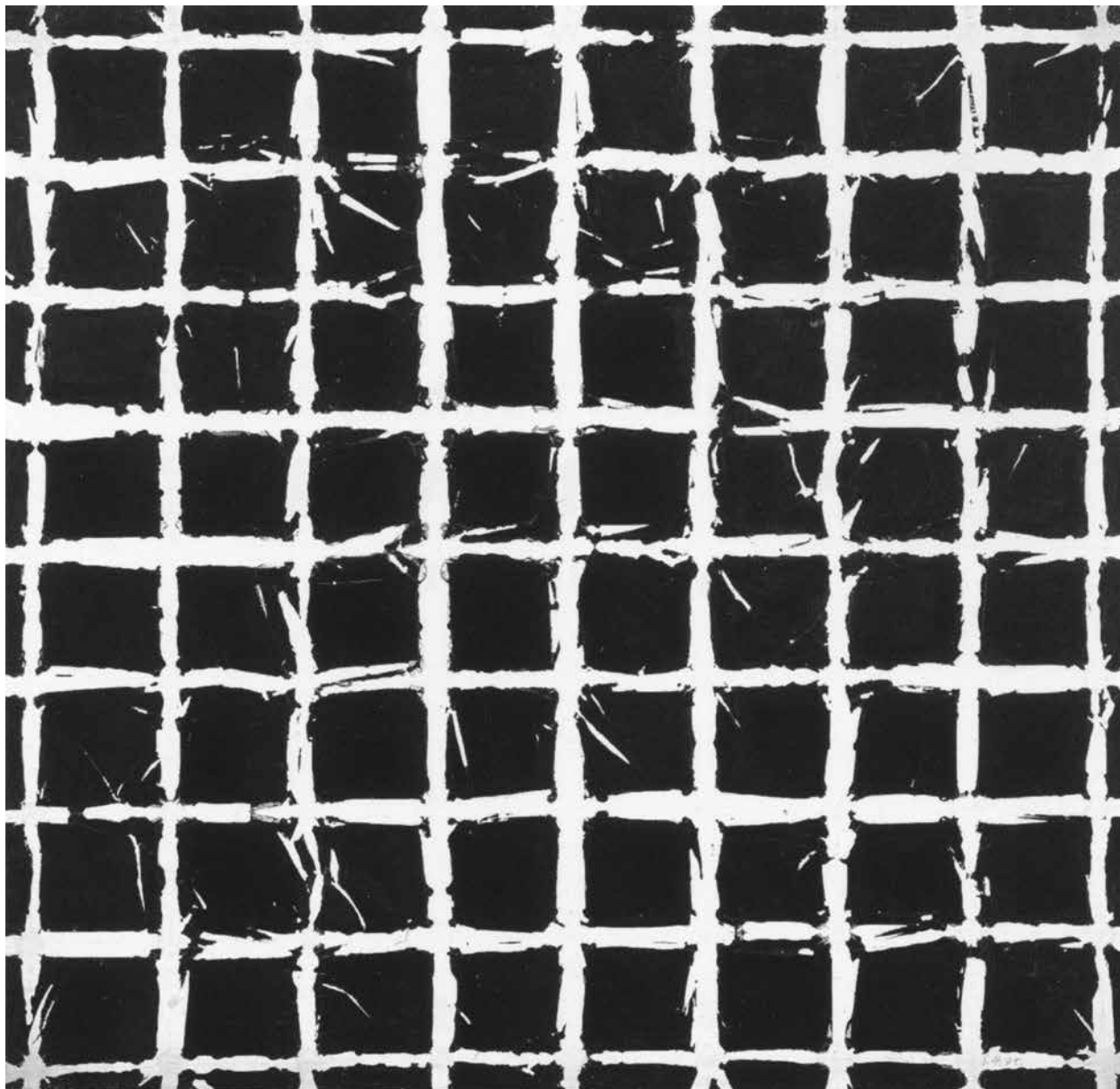
descendent presque au bord bas, tout en montant aussi plus haut, qui donne cette impression ? On le sentira ou ne le sentira pas. Mais dans un cas comme dans l'autre, on peut admettre que les questions que pose le pliage impliquent aussi le genre. On sait quelle connotation féminine - péjorative - a normalement le « passif ». Mais voilà que le non-peint (ou prétendu « passif ») s'active au moins autant que le peint (qui est, en revanche, au moins aussi « passif » que l'autre, dans leur articulation mutuelle). Comme si cet entrelacement du peint et du non-peint se trouvait figuré ici comme une relation d'amour réciproque qui se renforcerait - alors que le contraste graphique qui les distingue dans leur dynamisme même signale que le conflit ne cesse d'y jouer son rôle primordial. Tout le drame du tableau est là.

Kockázás

Troisième réorganisation majeure du système de gestes : dans la série de peintures dites *Tabulas*, Hantaï plie la toile en carrés, fixant les plis au dos avec de petits nœuds ficelés aux points d'intersections. Ce travail de moine produit une surface plus ou moins plate au dos gaufré. Une fois la toile peinte, il suffit de la tirer pour faire sauter les ficelles, ouvrir les réserves, et éclater une étendue d'étoffe aux carrés colorés (peints) suspendus dans une grille blanche (non-peinte).

Ce qu'il vise, en pliant un *Tabula*, c'est l'établissement d'une géométrie contre laquelle les aléas de la surface (la peinture qui coule ou ne coule pas, qui atteint ou n'atteint pas les réserves, les fentes de la toile blanche qui resurgissent ici et là, à travers les irrégularités irréductibles du processus manuel) pourront devenir saisissants. Pour nommer cette action complexe qui consiste à confronter le géométrique et l'aléatoire au sein du pliage, nous sommes arrivés, avec Hantaï, à *kockázás* - mot tiré de son hongrois natal, voulant dire : « l'action de faire les carrés », mais aussi « jeter les dés », « mettre en jeu », « risquer », « hasarder ».

Commençons par la géométrie. Les *Tabulas* marquent, d'abord, le retour de formes rectangulaires dans sa production pliée après une absence d'une décennie. La seule autre série à les utiliser, selon une manière bien différente au niveau technique (sa pratique ne connaissait pas encore le nœud) ainsi que



Tabula, 1975

formel (il se méfiait toujours du non-peint) est celle des *Catamurons* de 1962-63. En 1972, la réapparition de la géométrie semble annoncer le désir du peintre d'articuler une relation plus perspicace entre les zones peintes et la forme du support.

Cette relation est une des caractéristiques les plus frappante d'un *Tabula* noir de 1975 (117,5 x 116,5 cm, coll. Galerie Jean Fournier), où les carrés noirs riment avec le format carré de la peinture elle-même : huit carrés par huit sur la surface de la toile. Le montage de la toile sur châssis accentue cette similitude morphologique dans la mesure où chacun des quatre bords laisse voir une petite fraction d'une rangée de carrés supplémentaire. Cette manière de découper les formes crée comme un cadre peint à l'intérieur de la peinture et attire donc notre attention vers ses bords. Ce faisant, elle inscrit le bord réel du support comme condition de possibilité de l'œuvre. « Par le pliage, dit Hantaï dans un autre contexte, le *bord* entre dans la danse »⁸.

Dans un premier temps, cette préoccupation semblerait rapprocher la démarche de Hantaï d'un certain nombre d'événements contemporains dans l'art américain. C'est aux États-Unis que la notion de « structure déductive » a fait surface pour la première fois, notamment autour du travail du peintre Frank Stella⁹. De sa célèbre série *Black Paintings* de 1959-60 - où il s'est limité à peindre des bandes parallèles séparées par de minces filets de toile nue, leurs arrangements rappelant les limites conventionnelles de leurs supports rectangulaires - Stella est passé, au fil des années suivantes, aux supports découpés selon les motifs peints. Selon la lecture qu'en ont donnée certains artistes « minimalistes » (Donald Judd, Carl André, Robert Morris), ces toiles auront permis la liquidation de la longue tradition de la peinture en faveur de la production des « objets » dans l'espace réel, ainsi que le remplacement de toute composition par une logique répétitive de « one thing after another » (une chose après une autre)¹⁰.

Hantaï confirme avoir eu conscience du travail de Stella, dont il a pu voir des reproductions dans la presse d'art, mais rejette l'éthos qu'il semble incarner. « Je savais que ça existait, mais ça ne me touchait pas - c'était trop clair, trop net. On a une solution avant de peindre. » Dans sa propre pratique, il dit avoir toujours voulu « maintenir une incertitude... ou, si on veut moraliser, une impureté ».

Le pliage serait donc sa façon de rester fidèle à l'incertitude. Bien qu'il plie la toile avec soin, la mesurant et la marquant avec des petits traits de graphite pour s'assurer de la régularité de sa grille, au moment de la peindre il ne voit pas ce qui se passe à l'intérieur des réserves, il ne peut pas anticiper l'œuvre qui en résultera, il lui faut donc livrer la peinture à une certaine contingence. Pour revenir à notre *Tabula* noir, cette contingence s'y lit dans les échardes de toile blanche qui démentent les carrés ainsi que dans les bavures de peinture noire qui envahissent la grille (pourtant, aucun de ces « aléas » ne nous semble gratuit, mais nécessaire : c'est ce qu'on apprécie dans cette œuvre). Chez Hantaï, la géométrie « n'est jamais la rigidité », et les formes d'un *Tabula* ne sont jamais de l'ordre de la répétition simple du même : la réalité matérielle du pliage ne le permet pas.

Le « jet de dés » qu'est l'œuvre sera à chaque fois différent, selon les données matérielles mises en jeu (pour n'en citer que quelques-unes : que la toile soit protégée ou non, et comment ; que la peinture soit à l'acrylique ou à l'huile ; que le peintre y ajoute de l'essence de térébenthine, ou de l'eau, ou ose des combinaisons inédites, voire incompatibles, de telle ou telle substance avec telle ou telle autre - *tout y joue*). Nous avons tendance à passer vite sur ces faits matériels d'apparence banale, mais l'œuvre de Hantaï y est profondément enracinée. Chaque modification de la matière impose une modification du geste, tout en risquant un autre genre d'aléa.

La démarche de Hantaï témoigne d'une expérimentation constante avec tous les aspects de sa peinture - et, à travers cette expérimentation, d'une véritable soif de se dépayser par la peinture (« Évidemment que ce serait plus facile de faire ce qu'on sait déjà faire, mais ça ne donne pas grand-chose »). Au fil des *Tabulas*, Hantaï a augmenté radicalement les dimensions de ses toiles, jusqu'à la réalisation de peintures de 800 x 1500 cm environ pour une exposition à Bordeaux en 1981. Les enjeux de cet agrandissement progressif sont multiples. Il apparaît d'abord correspondre à son vieux rêve de « faire des murs », après vingt-et-un ans d'expérimentations sur le pliage. Mais on peut se demander si le désir du peintre n'était pas de se voir engouffré par sa propre peinture, de délivrer cette peinture, une fois pour toutes, de son emprise. Dans une photographie

de cette époque, une toile qu'il est en train de soulever de terre se transforme en mer qui monte : au lieu de la maîtriser, Hantaï semble se joindre dans un pas de deux à l'étoffe lourde. Ce sera, pour longtemps, une de ses dernières manifestations publiques. Sa peinture semble ici toucher une limite qu'il nous reste à penser¹¹.

1- Voir la description du processus que donne Hantaï dans les notes de travail qui accompagnent la *Mariale* dite *M.d.2* dans *Donation Simon Hantaï*, Suzanne Pagé et al., (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, 1997), p. 26.

2- Notons que la première exposition de ces toiles, en 1962 à la Galerie Jean Fournier, s'intitulait : *Les murs, dits : Manteaux de la Vierge*. On sait quelle tentative a exercée l'espace mural pour bien des peintres de l'époque. Mais chez Hantaï, ce désir se particularise par une référence à la théologie chrétienne dite « Mariale » du Moyen Âge, dont il aime citer une phrase-clé : « Les murs de l'Eglise sont les Manteaux ». Cette référence marque un jalon dans l'interrogation assidue de l'histoire de la religion qui le préoccupe depuis 1957 environ. Pas question de résumer ce chemin en quelques mots, mais suggérons en passant que cette invocation à Marie nous renvoie, encore une fois, à l'idée de l'imprévisible (la grâce, c'est précisément ce qui échappe et se dérobe à toute projection mentale, à tout déterminisme technique, biologique, et autre).

3- Pour n'en citer que trois dans la collection du MNAM : la grande toile gestuelle de 1955 intitulée *Sexe-Prime* fait 240 x 530 cm ; une autre de 1957, également peinte sur châssis, 241 x 426 cm ; et la peinture-clé de 1958-59 dite *Écriture Rose*, 329,5 x 424,5 cm.

4- « Elles ont une drôle de fonction, un autre désir ou souhait, qu'une peinture de chevalet - même si ça peut toujours fonctionner comme une peinture de chevalet, parce que la taille le permet ».

5- L'incertitude que peut avoir un artiste novateur devant le blanc, les blancs, de la peinture, à un tournant de l'histoire de celle-ci, personne ne l'a aussi bien comprise et articulée que Dominique Fourcade. Son article « Something Else », sur les papiers découpés de Matisse, est le meilleur texte que je connaisse sur un sujet de la plus haute importance pour notre compréhension de cette période dans le travail de Hantaï. (Le texte se trouve dans *Henri Matisse : Paper Cut-Outs*, Jack Cowart et al., The St. Louis Art Museum et The Detroit Institute of Arts (cat. d'expo.), 1978, pp 49-56 ; voir en particulier pp 51-53. Le peintre non nommé venant « après Matisse » auquel Fourcade fait référence sur la page 53 est, je suppose, nul autre que Hantaï lui-même.)

6- C'est une caractéristique de presque tous les meilleurs *Meuns* de cette année, y compris de certains présents dans les collections publiques parisiennes : celui, d'un bleu foncé, du MNAM ; ou cet autre - étonnant - dédié à *Enguerrand Quarton* à la Ville de Paris.

7- Les couleurs « appelées » sont, selon Goethe, celles qui « font apparaître l'interaction vivant aussi bien entre la vision et le monde extérieur qu'entre les effets internes à l'œil lors des perceptions », *Traité des couleurs*, trad. Henriette Bideau, Paris Traides, 1973.

8- *Donation Simon Hantaï*, p. 32.

9- Le texte-clé est celui de Michael Fried intitulé *Three American Painters*, Harvard, Fogg Art Museum, 1965 (cat. d'expo.). Les deux autres peintres dont parle Fried sont Kenneth Noland et Jules Olitski.

10- Le *locus classicus* de cet argument est le texte de Donald Judd, « Specific Objects » (1964), *Arts Yearbook* 8, 1965 ; repris dans : G. Battcock, *Minimal Art : A Critical Anthology*, New York, E.P. Dutton & Co., 1968.

11- En 1982, Hantaï se retire de la vie publique. La dernière série connue du public, *Les Laisées*, ne repose pas sur une nouvelle technique de pliage, mais sur l'intervention du cutter, avec lequel Hantaï découpe certaines de ses toiles de la fin des *Tabulas*, surtout celles produites pour l'exposition à Bordeaux (pour cette raison, ces peintures portent toutes des dates doubles : « de 1981-89 jusqu'à 1981-95 environ »).



