

Les Panses de Simon Hantaï ou la peinture en outre

Karim Ghaddab

« Le problème crucial de la peinture est celui de l'incarnation¹. »
Simon Hantaï.

Avant de l'appeler *Panses*, Hantaï avait d'abord titré cette série, peinte entre 1964 et 1965, *Maman ! Maman !*, dits : *La Saucisse*. Le glissement d'un titre à l'autre provient d'une polysémie du hongrois, ainsi que le rapporte Molly Warnock : « "Saucisse" et "panse" sont tous deux des tentatives pour traduire le mot hongrois *bendös*, qui peut signifier une saucisse farcie ou, également, le ventre d'une femme enceinte². » Pareillement, pour Georges Didi-Huberman, la série « se réfère explicitement à une problématique de la gestation, de la foetalité et de la parturition³. » C'est la même hypothèse que reprend Marc Donnadiou, en la nuanciant : « Si Simon Hantaï, écrit-il, considère les *Panse* comme des organes de digestion des obstacles, comme une sorte de mouvement intérieur de transformation des choses, des êtres et des événements, il les a aussi intitulées *Maman ! Maman !*, comme un appel qui viendrait d'en dessous, d'en dessous du tablier, d'en dessous de la surface de ce monde et des choses. Il n'y a qu'à regarder les photographies de l'atelier où sont suspendus les "sacs difformes" de *Panse* non dépliées [repr. p. 12] : ne sont-elles pas comme des cocons, des matrices, des "poches d'accouchement" de la peinture⁴ ? » Dans le catalogue paru à l'occasion de sa donation au musée d'Art moderne de la Ville de Paris, en 1997, Hantaï considère rétrospectivement les *Panses* comme, en effet, quelque chose de l'attente ou du devenir : « Souvenir fort de ce travail égaré, égarant : pourvu que ça n'arrive pas trop vite. L'avenir non programmable se jouait ici dans cette impuissance acceptée et revendiquée⁵. » La crainte que ça arrive trop vite révèle que la « délivrance », dans son absolue inéluctabilité, revêt toujours aussi, en tant que programmation du non-programmable, le caractère d'une vague menace. Avec le terme de cette incertitude, « l'avenir non programmable » se sera déjà singulièrement resserré. La série qui suivra immédiatement, celle des *Meuns*, réalise l'irruption du blanc qui prendra une importance croissante – formellement et thématiquement – dans le travail de Hantaï, dans la continuité de Cézanne, Matisse et Pollock. Les *Panses* sont donc bien ce temps de latence, moment charnière du pliage ressenti comme ressource possible, mais dont les potentialités ne sont pas encore totalement déployées. Entre 1960 et 1967, le pliage demeure comme replié en lui-même.

Il est de coutume de relever, après Hantaï lui-même⁶, que l'importance du blanc n'est pas encore affirmée dans les *Panses*, pas encore consciente, et qu'elle ne vient pas encore activer la dialectique du peint et du non-peint. Mais à regarder les tableaux, le blanc n'est pas absent. Les peintures se présentent comme des agglomérats de couleurs mêlées par plaques, comme des systèmes de passementerie ou de marqueterie molle où les cellules chromatiques se recouvrent et bavent les unes sur les autres. Tantôt la ligne de partage entre deux couleurs est nette et forme un contraste dur, tantôt elle est tremblante, effrangée ou dégradée et elle lie, plutôt qu'elle ne sépare, deux taches dont les tons sont proches. Les couleurs dominantes sont des bleus, des ocres, des gris, des bruns, des verts. Souvent, du blanc semble sourdre entre deux plaques de couleur, comme une purulence. Il n'est pas appliqué comme les autres couleurs, il y est mêlé, comme pour casser l'uniformité d'un bleu ou d'un brun ; il forme parfois de courtes coulures et comme des coagulations aux points d'articulation. L'ensemble donne l'impression d'un magma de couleurs sans composition, un véritable brouet de peinture, compact comme une croûte ou un cataplasme.

Cadavre exquis

Le blanc n'apparaît donc pas, dans les *Panses*, sur le mode de la réserve, donc de l'absence, voire du manque. Ce n'est pas l'apparition virginale de la toile non peinte, mais bien la déposition d'une substance matérielle, sinon corporelle : ce sont des dépôts blanchâtres, comme des traces de pus,

de sperme, de mucosités, de crachats, de sucS gastriques séchés... La gestation dont il est ici question n'est donc pas – pas seulement – la vision idéalisée et linéaire de l'attente sereine de ce qui est à naître ; c'est d'abord une parturition, avec ce que cela suppose d'organicité. Est-ce forcer le pouvoir évocateur de la peinture de Hantaï que la regarder ainsi, par son versant corporel, c'est-à-dire par ce qu'elle montre et fait dans sa matérialité, ou bien n'est-ce pas, au contraire, faire droit à la conviction profonde du peintre lui-même, selon lequel « l'impureté est la vraie situation⁷ » ? L'analogie entre le pliage de Hantaï et la coupe est attestée⁸, et sans doute reste-t-il à mener une étude précise des liens – et des écarts – qui existent entre la problématique de la coupure chez Hantaï et la question de la cruauté dans le surréalisme. Rappelons seulement les trois photographies d'Eli Lotar qui illustrent l'article « Abattoir » de Bataille, dans le « Dictionnaire critique » de *Documents* : titrées *Aux abattoirs de la Villette* et datées de 1929, ces images montrent les peaux des veaux abattus, roulées comme des serpillières et posées en ordre, les unes à côté des autres, comme de monstrueux petits rouleaux humides dont seuls quelques indices émergents (un sabot, un muflé...) nous disent que ces *objets* ont été des *corps*. Au-delà de la différence de contexte, de projet et de médium, n'y a-t-il pas malgré tout, dans les procédures de Hantaï, quelque chose de la corporité du tableau et de son *dépeçage*⁹ ?

Un tel retour (ou une telle persistance) du corps, jusque dans des peintures qui s'inscrivent objectivement dans le refus nouvellement affirmé de la figure¹⁰, n'est pas étranger à une inquiétude proprement surréaliste. Ainsi que le remarque Didi-Huberman, « les tableaux de la période surréaliste cherchaient, au-delà des objets – fussent-ils “trouvés” ou “oniriques” –, des corps, et dans les corps ils cherchaient une spatialité aporétique qui fût celle d'un *filet d'organes* : structures fibreuses, ramifications nerveuses, membranes aussi bizarres que celle qui rattache le dessous de la langue à la paroi inférieure de la bouche. Le surréalisme permettait d'inventer des topologies paradoxales en forme de pièges, où les corps étaient à la fois l'objet et l'espace, le but et l'agent, la victime et l'instrument de la prédation¹¹. » Qu'est-ce que les *Panses* de Hantaï, sinon une accumulation de telles « structures fibreuses, ramifications nerveuses, membranes bizarres » ? Au moment de la réalisation de cette série, l'auteur qui est le plus lu par Hantaï et qui a le plus d'influence sur sa pensée est Henri Michaux (dont la galerie Kléber exposa des dessins). D'ailleurs, outre la référence au hongrois *bendös*, indiquée plus haut, le titre *La Saucisse* est également inspiré à Hantaï par un poème où Michaux compare la cellule, en tant que monade élémentaire, à une « saucisse cosmique » capable de sauver le monde. C'est sans doute à une telle confiance en la promesse encore enclose que se rapportent les *Panses* comme, plus généralement, l'intérêt de Hantaï pour ce qui relève du banal¹², de l'impureté, voire du rebut. Hantaï a donc évidemment lu avec la plus grande attention *La Vie dans les plis*, où Michaux évoque un « appareil à éventrer » et révèle la beauté de la figure ouverte : « C'est beau aussi une poitrine. Très beau. Dedans, dehors. Dedans, plus encore¹³. » Le pli de Hantaï, et peut-être même l'importance par lui maintes fois attestée de l'image du tablier de sa mère, a à voir avec les figures d'écorchés de l'histoire de l'art, Marsyas et saint Barthélemy. On songe encore au diptyque de Gérard David, *Le Jugement de Cambyse*¹⁴, où la peau est à la fois chair et signe, à la fois le moyen du supplice et l'avertissement exposé à la vue de tous, dévoilant la complicité de l'étendu et de l'étendard, de l'étal et du létal.

... « sur une table de dissection »

Faisant le lien, à travers l'acte de couper, entre les peintures raclées des années cinquante et les *Laissées* des années quatre-vingt-dix, en passant par le pliage comme méthode, Didi-Huberman observe que « du racloir au pliage, le peintre n'a jamais posé sa lame¹⁵. » Plus qu'à une simple dissection de la peinture – isoler ses constituants dans une approche analytique –, c'est véritablement à une *autopsie* que se livre Hantaï, si l'on entend ce mot dans son sens étymologique de « regarder par soi-même ». Cela signifie que la peinture, comme son histoire, ne peut être comprise par le truchement de quoi (ou de qui) que ce soit ; elle doit être *éprouvée*. Par

définition, l'expérience ne peut faire l'objet d'aucune délégation. Les ruptures – coupures ? – successives qui jalonnent la carrière de Hantaï (avec Breton, avec Mathieu, avec le milieu de l'art lui-même pour finir) et son parcours essentiellement solitaire (voir la manière dont il refusa de se laisser circonscrire par aucun mouvement, y compris ceux qui se voulaient, pour partie, ses héritiers, BMPT et Support-Surface) ne trouvent leur cohérence que dans la conviction, à la fois éthique et politique, que la peinture doit être éprouvée par un individu en corps et que cette épreuve ne peut être déléguée et, peut-être, même pas partagée.

Il faut donc y mettre les mains : les opérations du « pliage comme méthode », comme l'attestent les photographies d'Édouard Boubat et d'Antonio Semeraro qui les documentent, réclament l'implication du corps entier de Hantaï, accroupi, à quatre pattes, émergeant d'un tas de peintures, manipulant les toiles, les nouant, les découpant, opérant ce qu'il nomme des « mutilations qualifiantes¹⁶ »...

C'est cependant d'une autopsie aniconique, pourrait-on dire, qu'il s'agit, en ce sens que les *Panses* ne représentent rien dans l'ordre de la figuration, surtout pas des images de corps ouverts. Les photographies de l'atelier en 1964-1965 montrent ce que Marc Donnadiou appelait très justement « les “sacs difformes” de *Panse* non dé-pliées¹⁷ ». En effet, dans la pénombre des photographies en noir et blanc, luisent des sortes de paquets sombres, cabossés, suspendus au mur comme des salaisons au séchoir. Hantaï explique le mode d'élaboration de ces peintures : « Toile ficelée en haut et en bas. Sac difforme mis par terre, vaguement chiffonné et peint peut-être deux fois¹⁸. » La toile subit donc des opérations contradictoires : d'abord mise en volume, gonflée comme une poche, elle est ensuite aplatée sur le sol ; peinte au sol, elle est ensuite accrochée au mur pour sécher, avant d'être ouverte. Un sac, c'est bien sûr une poche confectionnée au moyen d'un matériau souple, toile ou peau, mais le mot désigne aussi certains organes : le sac lacrymal, les sacs de l'estomac... C'est un dépôt d'humeurs ou de matières. Une outre est un sac étanche, originellement en peau de chèvre ou de bouc. C'est aussi un mot qui dit l'ouverture, le passage, voire la transgression (oultre-tombe). C'est encore ce qui va trop loin, ce qui excède, ce qui devient menaçant par sa démesure ou son inconvenance (oultre, outrance, outrage). Matériellement, c'est une membrane qui ne devient volume qu'à mesure qu'elle se remplit, telles les *Panses* de Hantaï qui tiennent à la fois du volume et du plan, et dont la peinture se *nourrit* d'un passage sculptural. Avec leur mixtion de couleurs et de textures luisantes, leurs complexions et leurs replis, leurs suppurations blanchâtres et leurs diaprures poisseuses où le luxe se mêle à la sanie, les *Panses* sont de telles outres de peinture. Les discours sur la métaphysique de la lumière, de la blancheur et de la beauté des couleurs pures, que l'on rencontre parfois à propos des *Tabulas* et de l'héritage matissien de Hantaï, ne trouvent aucune prise dans les *Panses*. Ce sont, au contraire, des peintures traversées par la physicalité.

Cette dimension corporelle des *Panses* n'est pas sans lien avec le bas matérialisme de Bataille, autre auteur très lu par Hantaï. Dans *Documents*, Bataille affirme qu'« il est temps, lorsque le mot *matérialisme* est employé, de désigner l'interprétation directe, *excluant tout idéalisme*, des phéno-mènes bruts, et non un système fondé sur les éléments fragmentaires d'une analyse idéologique élaborée sous le signe des rapports religieux¹⁹. » Bien sûr, la condamnation du religieux pose question, sinon problème, dans le cas de Hantaï, étant donné l'importance qu'il accorda, au moins jusque dans les années soixante, sinon sa vie durant, à l'idée d'une connexion de l'art avec le sacré²⁰. Cependant, Hantaï témoignait d'une approche bien trop fine des textes – liturgiques, philosophiques et esthétiques – pour se confier à une opposition simpliste entre la pureté et l'impureté. Les innombrables oxymores auxquels le peintre avait recours, à l'oral comme dans ses écrits, indiquent le refus d'une pensée binaire et la volonté permanente d'explorer une dialectique en acte. « Quand je plie, je suis objectif et cela me permet de me perdre²¹ », déclare-t-il, indiquant que la dimension procédurale et répétitive du pliage, loin de ne produire que des effets attendus, plonge au contraire le peintre dans l'inconnu de ce qui va émerger. Dans sa pensée et dans sa peinture, le programme et l'accident coexistent et se retournent en permanence, ainsi

que le banal et l'exceptionnel, la continuité et la rupture, le peint et le non-peint, l'abstraction et l'évocation, le ravissement et le dégoût...

Les opérations contradictoires auxquelles sont soumises les toiles se rapportent à une permutation de l'envers et de l'endroit. Comme une peau retournée pour être travaillée par le tanneur, la toile intervertit son recto et son verso, la face cachée et la face visible, le visible ne pouvant se déployer qu'après le passage par le caché. Le retournement n'est donc pas une opération unique, comme dans certaines peintures du xvii^e siècle hollandais qui se limitaient à dévoiler l'envers du tableau comme un magicien peut révéler ses tours ou un ingénieur exhiber le fonctionnement de la machine, derrière la carrosserie. Le retournement ne consiste pas non plus en un désossage du tableau, comme le fera Support-Surface. Avec Hantaï, le retournement se retourne lui-même, si bien qu'au terme des opérations, la chose sera toujours un tableau – comme un gant retourné reste un gant – mais dont chacun des constituants aura été mis à l'épreuve de la permutation.

Même ouvertes, les *Panses* n'obéissent pas à la partition entre résultat visible et exhibé, et procédé plus ou moins invisible, mystérieux, voire dénié. L'idéal classique de l'absence de touche, de la surface restée aussi lisse que la toile vierge, est totalement retourné. Dépliée, la toile dévoile son intérieur, soit un gruaux de couleurs et de matières, aux antipodes de ce qu'est censée être une image. Mais cette surface dévoilée n'est pas non plus de l'ordre de la gestualité héroïque élevée au rang de motif (Pollock, Kline, Degottex, Mathieu...). Après qu'elles ont été pliées, nouées, peintes, suspendues, dénouées, dépliées et ce cycle répété plusieurs fois, la topologie de ces peintures est définitivement brouillée, elles sont comme intégralement contaminées par l'*avers*, ce qui en fait des surfaces *adverses*, porteuses d'*aversion*.

Ce qui est profondément *dérangeant* dans le fait d'envisager une généralisation de l'*avers*, c'est précisément que cela désorganise la partition bien ordonnée qui permet de penser les images : recto et verso, apparence et contenu, geste et matériau, forme et couleur, etc. Les jeux d'inversion et de retournement touchent à l'une des questions centrales de l'œuvre de Simon Hantaï, celle de la dialectique entre exhibition et retrait. Bien sûr, le pliage comme méthode repose entièrement sur l'alternance productive de la réserve et de l'exposition, mais de nombreuses autres situations répondent à la même dialectique : les toiles enfouies dans le jardin, comme un compost, attendant d'être déterrées et réexaminées après ce séjour en terre ; le retrait du peintre lui-même et son refus d'exposer après 1982²², puis sa réapparition en 1998...

Sac de digestion

Mais que se passe-t-il précisément au creux des sacs que forment les *Panses* ? Quelle est la nature des opérations qui s'y déroulent ? Le temps long, la répétition, la mixtion, la redistribution topologique de la surface et des sous-couches définissent un temps de latence, nécessaire à la transsubstantiation en cours. Ce qui se joint et se joue dans les replis des *Panses*, ce qui y mûrit, c'est la peinture elle-même, toute la peinture : le geste, la couleur, la forme dans le même jus ; Lascaux, Enguerrand Quarton, Cézanne, Matisse, Duchamp, Pollock, Dubuffet, Mathieu, Rothko, Warhol, Newman, tout dans le même compost. Autant que des matrices, les *Panses* sont ce que dit leur titre, des poches de digestion où se recompose toute l'histoire de l'art, depuis la peinture pariétale. En effet, Hantaï reprend jusqu'au geste premier de la peinture, chez l'enfant comme dans les grottes ornées de la préhistoire : l'empreinte de main positive. Ces empreintes figurent sur des photographies montrant les traces de mains chargées de pigments appliquées sur un mur, au fond du jardin, à Meun. Ces empreintes n'appartiennent donc pas à l'œuvre peint de Hantaï, elles demeurent à sa lisière, en bordure, signes périphériques de ce qui se joue au centre. Signes suffisamment importants, néanmoins, pour que Hantaï en prenne l'image photographique, conserve ces images et juge utile de les montrer à Georges Didi-Huberman, accompagnées de ces quelques mots : « Ici les traces sur le mur de mes mains, trempées dans un tas de couleurs, en

poudre, restant d'un tas de peintures accumulées, soumises aux intempéries de l'hiver, décomposées, pourries²³. »

La poudre de couleur, le concassage et la sédimentation des images font le lien, à la fois avec des phénomènes physiologiques (la digestion, en particulier) et avec un autre geste premier des peintres : celui qui consiste à broyer ses couleurs dans un creuset. Hantaï connaissait l'œuvre de Duchamp en raison de son implication dans le surréalisme, et il avait en outre fait l'acquisition, dans les années cinquante, d'un exemplaire de la *Boîte verte*, où figure cet aphorisme équivoque : « Le célibataire broie son chocolat lui-même²⁴. » La phrase en appelle d'autres, sur le mode du « danger des associations de pensées » de Henri Michaux, de la « méthode » de Raymond Roussel ou de Duchamp lui-même : le creuset et le pilon / le sac et le pli, broyer du noir / la couleur en purée / l'apeurée en coulures / la chute d'eau, la mousse au chocolat / diarrhée, le soi-même célibataire / onanisme / *do it yourself* / *ready-made*...

Avec les *Panses*, Hantaï concocte un véritable brouet de peinture, donc, nécessairement somptueux et indigeste, tout comme la grande *Peinture (Écriture rose)*²⁵ de 1958-1959 était la récapitulation sublime du Texte absolu et total, et, simultanément, un gribouillis démesuré et illisible. On peut émettre l'hypothèse que les *Panses* tiennent, dans le champ pictural, la fonction de récapitulation et de fermentation (c'est-à-dire, aussi, promesse d'avenir) que *Peinture (Écriture rose)* tient dans le champ intellectuel et spirituel. Le travail de sélection et de filtrage qui a conduit Hantaï à retenir les textes de *Peinture (Écriture rose)*, parmi l'immensité de la bibliothèque universelle, puis le travail de copiste auquel il s'est livré pendant une année ont beaucoup en commun avec ce qu'il fera en 1999-2000 pour *La Connaissance des textes*²⁶. Comme dans l'apprentissage *par cœur*, quelque chose du copié est transmis au copiste, par l'expérience du corps bien plus que par un processus intellectuel conscient. Henri Michaux écrit que « la digestion prend du digéré des vertus que celui-là même ignorait et tellement essentielles pourtant qu'après, celui-ci n'est plus que puanteur, des cordes de puanteur qu'il faut alors cacher vivement sous la terre²⁷. » Outre le postulat, chez Michaux, d'une dégradation du modèle dans l'opération de digestion, l'image de déchets cachés sous la terre ne peut pas ne pas évoquer, une fois encore, l'ensevelissement de certaines peintures par Hantaï.

Ensevelissement intérieur

La copie et l'enfouissement obéissent tous deux à une logique du *reflux* de la peinture, à la fois *refus* (des séductions et des solutions immédiates) et *retour* (du refoulé de la beauté et de l'histoire). Chez Hantaï, le flux de la peinture ne se laisse endiguer ni par l'opacité d'une imagerie énigmatique (le surréalisme), ni par sa claire et triomphale expansion (le *color field*). Les tableaux de la période surréaliste de Hantaï abondent en vues souterraines, en coupes anatomiques ou géologiques, mais aussi en techniques (grattages de différents types, superpositions, palimpsestes) qui tendent à faire émerger les dessous de la peinture (que ceux-ci soient de nature matérielle, iconographique, psychanalytique ou historique), et la série des premiers tissus pliés, en 1950-1952, se réfère explicitement aux suaires et à l'inhumation. L'adjonction d'ossements, relevée par Breton dans son texte pour l'exposition de 1953 à la galerie L'Étoile scellée, participe également de cette fouille archéologique de la peinture.

Toute cette thématique – polymorphe – de l'enfouissement vise, dès les années cinquante, la *ruine* de l'image. Dans les *Panses*, l'impression dominante est que tout a été rongé, corrodé, voire corrompu, et surtout digéré. L'opération du pliage ne revêt pas, dans cette série, le caractère événementiel qu'elle avait dans les *Mariales* tardives (1962) et qu'elle retrouvera dès *Les Meuns* (1967-1968) et plus encore avec les *Études* (1969-1970) et les *Tabulas* (1974), où le pliage, comme l'application d'un unique passage de peinture monochrome, prendra une dimension quasi ordalique. Au contraire, avec les *Panses*, le pliage devient processuel, il est réitéré, encore et encore, les passages de peinture sont multiples²⁸, polychromes et modulés. L'enchaînement et la répétition du plier-peindre-déplier *s'éternise* (par opposition à l'instantané du pliage dans sa

formule la plus pure), là encore sur un mode proche de l'ânonnement de *Peinture (Écriture rose)*. Loin de la sublime *révélation* (mystique ou photographique²⁹) du pliage principal, ces opérations ont un caractère itératif et processuel par lequel l'ouvrage est cent fois remis sur le métier, jusqu'à l'excès, jusqu'à le *gâcher*.

Jusqu'à présent, nous avons considéré la poche peinte, dans les *Panses*, mais nous n'avons encore rien dit de ce qui entoure cette zone. Celle-ci a une forme grossièrement ovoïde, toujours verticale, de contours variables. Elle prend place au centre du format et est entourée par une large bande de toile vierge correspondant aux parties cachées par la forme du sac noué, au moment où la toile est peinte. La zone peinte est donc rigoureusement délimitée et centrée dans le tableau, de telle sorte qu'elle occupe la place d'un sujet ou d'un motif. Le pliage atteint là un effet qu'il ne produit dans aucune autre série de Hantaï : il rejoue une distribution des masses – soit une composition – finalement très classique, mais sans jamais que cette composition ait été délibérément composée. En d'autres termes, la peinture se transforme véritablement en fonction des étapes de son déploiement. Lorsqu'elle n'est qu'un sac vide, aplati sur le sol, elle est peinte par Hantaï à la manière d'un *all-over* : la peinture recouvre toute la toile visible. Les froissements successifs de ce sac et les différents passages de peinture finissent par combler les anfractuosités de tous les plis, jusqu'à ce que cet *all-over* occupe véritablement la totalité de la surface exposée. Mais lorsque le sac est dénoué et déplié, cette zone peinte saturée est comme rétrécie, replongée au milieu d'un espace dont les bords sont restés vierges. Mais ces bords sont trop larges et trop irréguliers pour l'ordonnement classique que nous envisageons et ils acquièrent la fonction d'un fond. Didi-Huberman parle de « prolifération vertigineuse des effets de bords³⁰ » à propos des *Tabulas* et cite Hantaï, citant lui-même Matisse : « Le cadre entre dans la danse³¹. » En fait, le cadre *sort* plutôt de la toile, il ne prend existence et n'accède à la visibilité que lorsque la *Panse* est ouverte. L'agrégat de peinture central perd alors sa qualité d'*all-over* et semble déposé au centre d'une toile vierge – jouant en cela l'effet de coupure du collage surréaliste –, sauf que « ça » n'est ni posé, ni collé, et n'a rien d'un motif. Ce n'est pas une image rapportée, mais de *l'image* (comme on peut parler d'une matière) exhumée, mise au jour, ramenée à la surface d'un espace-sac.

Malgré leur caractère mêlé et impur, gâché, les *Panses* manifestent donc un état binaire du pliage : tout au milieu, rien autour. Le blanc, que nous avons évoqué au début de ce texte, n'existe pas seulement sous la forme des sudations grasses qui se mêlent à la peinture, il réside aussi dans le fond devenu bord. Alors que les séries suivantes parviendront à une distribution complexe de la couleur et de la réserve, les *Panses*, elles, effectuent un partage binaire entre le peint et le non-peint, entre l'ombre et la lumière, entre le ciel et la terre. Une telle opération de *division* témoigne-elle, à la fois, du besoin de clarification polémique ressenti par Hantaï dans ces années-là et de son aspiration à une peinture qui entretiendrait un lien profond avec le sacré ? Le cadre, dans tous les sens de ce mot, fourni par l'autopsie picturale des *Panses*, serait alors un moyen de circonscrire les problèmes et, simultanément, de favoriser la coction en vase clos nécessaire à leur métamorphose.

Voir le caché et lire l'insignifiant

Plusieurs photographies de Hantaï dans son atelier, nous l'avons déjà mentionné, le montrent comme submergé par une marée de peintures, manipulant les toiles, fourrageant, les tournant comme de grandes pages. La disposition des peintures enterrées – couche sur couche – reprend le même dispositif feuilleté³², comme si ces amas foliacés n'étaient destinés qu'à pouvoir être parcourus en tous sens et à tout moment : ouverts à nouveau, décomposés, compulsés, disséqués, rebattus et refermés. La problématique de la lecture *ressurgit* là encore³³, formant, avec celle de l'autopsie, une pratique de l'hiéoscopie ou de l'extispicine. Défaire les *Panses* pour scruter leurs surfaces diaprées et confuses est un geste d'haruspice qui réunit l'extérieur et l'intérieur. Selon Giorgio Agamben, « une des formes les plus simples de la profanation se réalise par contact

(*contagione*) à l'intérieur même du sacrifice qui met en œuvre et régleme le passage de la victime de la sphère humaine à la sphère divine. Une partie de la victime est réservée aux dieux (les viscères, *exta* : le foie, le cœur, la vésicule biliaire, les poumons) alors que ce qui en reste peut être consommé par les hommes. Il suffit que ceux qui participent au rite touchent ces chairs pour qu'elles deviennent profanes et qu'on puisse simplement les manger. Il est donc une contagion profane, un toucher qui désenchanter et restitue à l'usage ce que le sacré avait séparé et comme pétrifié³⁴. » Si l'on peut parler des *Panses* comme de peintures *viscérales*, ce n'est en rien en référence à l'expressionnisme abstrait ou à un quelconque psycho-logisme, mais – au contraire, pourrait-on dire – pour ce que ces peintures recèlent de profondément contenu. Une *Panse* ouverte et déployée retrouve le format de la page ou de la table – le tableau – et s'offre, après un temps de macération forclosée, à la contemplation partagée, sinon à la consommation. Le regardeur peut alors y observer les incompréhensibles complexions, comme autant de *borborygmes visuels*. Avant de désigner une parole inarticulée, le mot « borborygme » désigne les gargouillis intestinaux, soit des sons qui, d'un point de vue sémantique mais aussi anatomique, se situent *avant* la parole, en deçà, au plus profond de l'appareil digestif. C'est moins que le langage, mais c'est aussi plus primordial, plus originel, comme une expression du corps lui-même.

La dialectique proliférante du travail de Hantaï (entre le dit et le peint, le fermé et l'ouvert, le plan et le volume, la beauté et la lie, la métaphysique et le corporel, etc.) se résout peut-être – si elle doit se résoudre – dans celle de la sacralité, à condition de ne pas l'entendre platement comme ce qui est au plus haut, mais aussi, plié en un même nœud gordien, comme ce qui est au plus bas. Agamben précise que « l'adjectif *sacer*, avec un contresens déjà souligné par Freud, signifierait tout à la fois “auguste, consacré aux dieux” et “maudit, exclu de la communauté”. L'ambiguïté qui est en question n'est pas due seulement à une équivoque, mais elle est pour ainsi dire constitutive de l'opération de la profanation (ou, à l'inverse, de celle de la consécration)³⁵. »

Mais qu'y a-t-il à déchiffrer dans les *Panses* ? Ce qui y est mis par Hantaï, nous l'avons vu, c'est la peinture elle-même, hors ou au-delà de ses manifestations particulières, mais qu'est-ce qui en ressort, une fois le sac ouvert ? En tant que manifestation du non-manifesté et compréhension de l'incompréhensible, le propre de l'haruspice, c'est de *faire* sens (et non le trouver, comme une perle de culture) de la matière même du chaos et de l'indifférencié. « L'ultime signe est absence de signe³⁶ », écrit Hantaï. « À ce compte, écrit Jean-Luc Nancy, le privilège qui confère l'exemption est celui qui décharge de l'obligation de fin, et qui, du même geste, paradoxalement, ne dispense pas de parler, mais appelle au contraire à la parole renouvelée, raffinée, toujours plus aiguisée d'exactitude, aussi bien dans le concept que dans l'image [...], parole toujours plus proche de sa naissance que de son aboutissement, toujours plus réglée sur son énonciation que sur son énoncé, sur sa retenue que sur son dernier mot, sur sa vérité que sur son sens³⁷. » En cela, Nancy ne donne-t-il pas une définition de toute peinture et de toute littérature, à tout le moins de celles qui mobilisaient Hantaï ? La « vérité », que le philosophe distingue de la trivialité du « sens », est affaire d'attention portée à la forme et de confiance accordée aux phénomènes sensibles, plutôt que d'exposé prétendument objectif du fond.

L'autopsie, l'enfouissement, le sac digestif et l'hiéroskopie définissent-ils une problématique liée à l'animalité ? Il y a, bien sûr, quelque chose d'arachnéen (voire de l'ouvrage de Pénélope ou des Parques) dans la méticulosité et la répétition des gestes, comme il y a quelque chose de très primitif dans les formes de la panse, de la poche, de la digestion, du terrier, etc. Mais il y a plus qu'une simple analogie des gestes et des techniques lorsque Hantaï confie avoir « passé [sa] vie de peintre à quatre pattes et plus bas encore³⁸ ». Au-delà des contraintes physiques imposées par le travail du pliage, du nouage et de la manipulation des toiles libres, il faut entendre cette affirmation comme la volonté délibérée de « vivre comme l'animal plat des surfaces : le pou, la tique³⁹. » À de nombreuses reprises, Hantaï revient sur cet attachement au « presque rien de l'expérience : être vermine [...], nom souhaitable et désirable⁴⁰. » *À quatre pattes* est un poème d'Henri Michaux, une fois encore, tiré de *La Vie dans les plis*, même si cela ne suffit pas pour

affirmer que c'est de là que Hantaï tire la formule. « Animal à quatre pattes, écrit Michaux. Je le suis. Je le deviens. Né de ma faiblesse. Ne coïncidant plus (par mes lignes de force intérieures, flageolantes à présent ou même détruites) avec mon organisme bipédique, je trouve meilleur appui sur quatre pattes⁴¹. » À cette image de la claudication fait également écho le « clopin-clopant » imprimé par Hantaï sur un carton d'invitation de 1956⁴². C'est en tant qu'elle est chargée de tous les maux et qu'elle demeure essentiellement invisible que la vermine partage quelque chose du sacré. C'est en tant qu'elles assument la corporéité et l'ambiguïté que les *Panses* de Simon Hantaï accèdent au sublime.

Notes

1. Simon Hantaï, « Notes confusionnelles accélérantes et autres pour une avant-garde "réactionnaire" non réductible » (1958), republiées in *La Part de l'Œil*, no 20, Bruxelles, 2005, p. 36-39, et dans Molly Warnock, *Penser la peinture : Simon Hantaï*, trad. Patrick Hersant, Paris, Gallimard, coll. « Art et artistes », 2012, p. 130-131.
2. M. Warnock, « Engendering *Pliage*: Simon Hantaï's *Meuns* », *nonsite*, no 6, 1er juillet 2012, disponible sur [www.nonsite.org](http://nonsite.org) (http://nonsite.org/feature/engendering-pilage-simon-hantais-meuns#foot_src_55).
3. Georges Didi-Huberman, *L'Étoilement. Conversation avec Hantaï*, Paris, Minuit, 1998, p. 60.
4. Marc Donnadiou, « Un avènement de la peinture », *Déplacer, déplier, découvrir*, cat. exp., Villeneuve-d'Ascq, LaM, musée d'Art moderne, d'Art contemporain et d'Art brut de Lille Métropole, 2012, p. 20.
5. Simon Hantaï, *Donation Simon Hantaï*, cat. exp., Paris, musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1998, p. 37.
6. « Maintenant, ce n'est pas ce que je peins qui compte, mais ce que je ne peins pas – c'est le blanc. » Simon Hantaï cité par Geneviève Bonnefoi dans *Hantaï*, Beaulieu-en-Rouergue, Centre d'art contemporain de l'abbaye de Beaulieu-en-Rouergue, coll. « Artistes d'aujourd'hui », 1973, p. 24.
7. Déclaration souvent reprise de Simon Hantaï, notamment citée par G. Didi-Huberman, *op. cit.* note 3, p. 105.
8. Cette analogie est soulignée par Hantaï lui-même, notamment en lien avec les papiers découpés de Matisse, mais aussi et surtout dans ses propres procédures, en particulier dans le recadrage des *Laissées*. Pour de plus amples développements sur ce point, on pourra se référer à G. Didi-Huberman, *L'Étoilement*, *op. cit.* note 3, et à Karim Ghaddab, « Vénus strip-tease », in *Ils ont regardé Matisse*, cat. exp., Le Cateau-Cambrésis, musée Matisse, 2009, p. 250-260.
9. Ce questionnement serait à poursuivre jusqu'à Support-Surface, dont les membres regardaient Hantaï comme leur principal, sinon unique, modèle dans la génération précédente, en France. Une hypothétique continuité du *démembrement du tableau* serait alors susceptible d'établir un lien entre le surréalisme et Support-Surface, alors que le premier a toujours et explicitement été regardé comme un repoussoir par le second.
10. Jusqu'en 1953 et son exposition à la galerie L'Étoile scellée, la peinture de Hantaï est essentiellement figurative.
11. G. Didi-Huberman, *op. cit.* note 3, p. 26-27.
12. Hantaï écrit : « 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 » (entretien avec G. Bonnefoi, *op. cit.* note 6,

- p. 23). Cet idéal du banal n'est d'ailleurs pas sans lien avec la position d'André Breton, lequel écrivait que « l'indifférent seul est admirable » (André Breton, *Point du jour* [1934], Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1970, p. 16).
13. Henri Michaux, « Le danger des associations de pensées », *La Vie dans les plis* (1949), in *Œuvres complètes II*, édition établie par Raymond Bellour, avec Ysé Tran, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 176.
14. Gérard David, *Le Jugement de Cambyse*, 1498, huile sur toile, diptyque (202 x 176,7 cm et 202 x 172,8 cm), Groeningemuseum, Bruges, Belgique.
15. G. Didi-Huberman, *op. cit.* note 3, p. 91.
16. S. Hantaï, cité par Jean-Marc Poinot, « L'œuvre de Simon Hantaï », in *Simon Hantaï 1960-1976*, cat. exp., Bordeaux, CAPC, 1981, p. 67.
17. M. Donnadiou, *op. cit.* note 4.
18. S. Hantaï, *op. cit.* note 5, p. 37.
19. Georges Bataille, *Documents 3* (1929), p. 170.
20. Sur cette question complexe – en premier lieu pour Hantaï lui-même –, on trouvera de précieux éclairages dans l'ouvrage de M. Warnock, *op. cit.* note 1, p. 129-177.
21. S. Hantaï, cité par F. Mathey, *Hantaï*, cat. exp., Saint-Paul-de-Vence, Fondation Maeght, 1968, n. p.
22. En 1981, le CAPC de Bordeaux a consacré une grande exposition à des *Tabulas* monumentales et, l'année suivante, Hantaï fut sélectionné pour le pavillon français de la Biennale de Venise.
23. S. Hantaï, lettre du 5 juillet 1997 à G. Didi-Huberman, *Simon Hantaï, werke von 1960 bis 1995*, cat. exp., Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster, 1999, p. 66.
24. Note de la *Boîte verte* confectionnée en 1934 et tirée à trois cents exemplaires, reprise dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* à l'article « Spontanéité (Adage de) », signé « M. D. », et publiée dans Marcel Duchamp, *Duchamp du signe* (1975), Paris, Flammarion, 1994, p. 97. Hantaï a repris tout à fait explicitement d'autres aphorismes tirés de la *Boîte verte*, notamment « Élever de la poussière » et « Faire un tableau malade », sur le carton d'invitation de son exposition *Sexe-Prime. Hommage à Jean-Pierre Brisset et autres peintures de Simon Hantaï* (galerie Kléber, du 11 mai au 9 juin 1956), ou encore « Silences rétinien » comme titre générique de l'ensemble de son travail, dans la brochure de son exposition *Peintures 1960-1967* (galerie Jean Fournier, du 22 juin au 31 juillet 1967). Sur les liens entre Hantaï et Duchamp, voir S. Hantaï et Jean Schuster, « Une démolition au platane », in *Medium : communication surréaliste*, no 4, janvier 1955, et M. Warnock, *op. cit.* note 1, en particulier p. 54-62 et 95-97.
25. *Peinture (Écriture rose)*, initialement intitulée *Sans titre*, 1958-1959, huile, encres de couleur et poudre d'or sur toile, 329,5 x 424,5 cm, Paris, musée national d'Art moderne, Centre Georges-Pompidou. Les textes qui y sont recopiés reprennent des passages de la Bible, d'Ignace de Loyola, Schelling, Hölderlin, Hegel, Heidegger...
26. S. Hantaï, Jacques Derrida et Jean-Luc Nancy, *La Connaissance des textes. Lecture d'un manuscrit illisible (Correspondances)*, Paris, Galilée, 2001. L'ouvrage est constitué d'échanges épistolaires, principalement entre Hantaï et Nancy, et de reproductions photographiques des textes publiés des deux philosophes, recopiés à la plume sur toile par le peintre. Hantaï décrit ce protocole comme un « travail de copie, banal, humble et bête, [...] copié à la ligne sans autre souci que l'attention la plus exacte possible aux formations par la langue du sens et à des différences de plus en plus abyssales entre les deux textes apparues

par l'étalement dans le temps de ces copies » (S. Hantaï, lettre du 28 novembre – 17 décembre 1999 à J.-L. Nancy, p. 95).

27. H. Michaux, « La vie de l'araignée royale », *La Nuit remue* (1935), *Œuvres complètes I*, note éd. établie par R. Bellour, avec Y. Tran, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 446.

28. Un examen même sommaire des *Panses* révèle que la toile a été peinte, le plus souvent, bien plus que les « peut-être deux fois » indiquées par Hantaï (S. Hantaï, *op. cit.* note 5, p. 37).

29. Sur la place du photographique dans l'œuvre de Hantaï, voir G. Didi-Huberman, *op. cit.* note 3, p. 100 *sq.*, Hubert Damisch, *Conversation Simon Hantaï — François Rouan*, galerie Jean Fournier, Paris, 2005, et K. Ghaddab, « Les gestes déplacés de Simon Hantaï », in Camille Saint-Jacques et Éric Suchère (dir.), *Le Geste à l'œuvre*, Montreuil-sous-Bois, Lienart, coll. « Beautés », 2011.

30. G. Didi-Huberman, *op. cit.* note 3, p. 72.

31. *Ibid.*, p. 70.

32. « Beaucoup d'accumulations – dans le coin du jardin, où on prépare le compost – une couche de tableaux, là-dessus de feuilles et de terre, et ainsi de suite » (S. Hantaï, lettre à G. Didi-Huberman du 5 juillet 1997, in *Simon Hantaï [...]*, *op. cit.* note 23, p. 66).

33. La question des correspondances entre peinture et écriture chez Hantaï trouve son paroxysme d'une part dans l'ouvrage que nous avons déjà cité (note 26), *La Connaissance des textes*, et d'autre part dans la manière dont la lecture *tient lieu* de peinture durant l'interruption de 1982-1998. Au sujet de ceux qui ne saisissaient pas la contiguïté profonde des deux activités, Hantaï déclare : « Ils croient que lire n'est pas peindre » (S. Hantaï, cité par H. Damisch, in *Conversation [...]*, *op. cit.* note 29).

34. Giorgio Agamben, *Profanations*, trad. Martin Rueff, Paris, Payot & Rivages, 2005, p. 92-93.

35. *Ibid.*, p. 97.

36. S. Hantaï, art. cité note 1, p. 38, et M. Warnock, *op. cit.* note 1, p. 131.

37. J.-L. Nancy, *La Déclosion*, Paris, Galilée, 2005, p. 186.

38. S. Hantaï, lettre à G. Didi-Huberman du 5 juillet 1997, in *Simon Hantaï [...]*, *op. cit.* note 23, p. 66.

39. S. Hantaï, cité par Anne Baldassari in *Simon Hantaï*, Paris, Éditions du Centre Georges-Pompidou, coll. « Jalons », 1992, p. 61.

40. S. Hantaï, lettre du 28 novembre – 17 décembre 1999 à J.-L. Nancy, *La Connaissance des textes*, *op. cit.* note 26, p. 101.

41. H. Michaux, « À quatre pattes », *La Vie dans les plis* (1949), in *op. cit.* note 13, p. 196.

42. *Sexe-Prime. Hommage à Jean-Pierre Brisset et autres peintures de Simon Hantaï* (galerie Kléber, du 11 mai au 9 juin 1956).