

Simon Hantäi

Après une interruption de deux années, Simon Hantäi a repris son travail avec une vigueur accrue. C'est celui-ci qui nous est présenté dans deux expositions qui lui sont entièrement consacrées.

L'abbaye de Sénanque, qui chaque année choisit un peintre contemporain de l'abstraction a exposé en mai et juin des travaux récents, tandis que le CAPC de Bordeaux peut suspendre de mai à fin aout des toiles gigantesques conçues en fonction du lieu, accompagnées d'une rétrospective des œuvres antérieures à 1976. Notons que ces grandes peintures de 1981 ont été réalisées dans le cadre des activités «Recherche Arts et Industrie de la régie Renault».

Comme le signale Catherine Millet dans l'article qu'elle consacre au «choix de Simon Hantäi» dans le n° 4 d'Art Press : «La réactualisation du mythe de l'artiste-artisan sera venue à temps colmater l'énorme brèche que la débacle métaphysique creusait dans les discours». On pourrait dire tout autant colmater l'énorme brèche creusée entre peinture et tissu pendant quelques siècles.

«Quand je plie, je suis objectif et cela me permet de me perdre».

Cette phrase de Simon Hantäi est l'explication clef de la marginalité de ce créateur à l'art contemporain, alors qu'il a toujours été proche des mouvements picturaux qui ont provoqué et questionné le fait de peinture depuis 1940 en Occident.

Se perdre dans l'acte de plier. Se perdre en étant objectif. Cette ambiguïté apparente entre une idée d'évasion et une pratique méthodique s'éclaire pour nous qui sommes familiers de la tapisserie. L'artiste licier travaille des heures, minutieusement, avant d'arriver à la dernière duite qui lui permettra d'enfin suspendre un travail qu'il n'avait jamais pu voir que partiellement. Le temps passé au métier, à respecter scrupuleusement le projet, ne participe-t-il pas au plaisir que cette technique artistique provoque ? Par les impératifs de son travail, tendu vers l'objet à tisser, le licier pénètre dans un autre espace où le temps n'a plus d'aiguille, où n'existe plus que l'acte en train de se faire, le cheminement progressif du travail, le plaisir sensuel du contact aux matières, la conscience de soi réalisée dans ce lieu coupé du monde.

Par la peinture, Simon Hantäi a cherché cette autre perception, cet autre espace où l'on ne sait plus si c'est soi que l'on perd ou bien si ce sont les autres.

Simon Hantäi est né en 1922 à Bia en Hongrie. Il fait des études à l'école des Beaux-Arts de Budapest et en 1949 il arrive en France. C'est là qu'attiré par les théories surréalistes, il expérimentera de nombreuses techniques telles que collage, frottage, pliage, empreinte, tâche, et écriture qui permettent une liberté de l'esprit et une grande disponibilité de l'imagination, ainsi qu'un geste sans entrave.

Plutôt littéraire, le mouvement surréaliste cherchait à faire exister les images de la pensée, comme la psychanalyse, par une autre voie. Il se voulait méthode d'investigation de la connaissance de la personnalité. André Breton tente de défendre toute production artistique qui, «sans idée préconçue, file une substance infiniment précieuse dont tout n'est peut-être pas matière d'échange mais qui, du moins, apparaît chargée de tout ce que le poète ou le peintre recèle alors d'émotionnel».

LE GESTE

Hantäi peint à partir de 1949 d'étranges figures mi-humaines, mi-animales, allant jusqu'à coller sur certaines toiles des ossements et des crânes d'animaux. C'est l'une d'elles qu'il déposera en 1952 à la porte de Breton qui s'enthousiasmera et préfacera sa première exposition à la galerie de l'Etoile Scellée. Il fut l'un des derniers artistes accrédité par le surréalisme du vivant de son animateur.

De 1951 à 1954 l'image est dominante mais progressivement rejette tout résidu de figuration, toute morphologie surréalisante et toute allusion à un dehors de la peinture pour en venir à un processus pictural où le geste est déterminant. C'est la rupture avec Breton qui ne peut accepter le développement de l'écriture automatique vers l'abstraction, mais c'est aussi la découverte de Pollock qui avait été influencé, lui aussi, dans l'évolution de son travail, par les théories psychanalytiques.

Aux Etats-Unis, dans les années 50, il faisait cette peinture «all-over» si célèbre (recouvrement de la toile, par un pigment sans privilégier un centre ou un espace à l'aide de la technique du dripping) où la peinture s'écoule directement du pot, qui a été percé de trous, selon le mouvement du bras du peintre). Pollock disait qu'ainsi il pouvait entrer dans sa toile. On retrouve le même désir que celui d'Hantäi, d'une communion totale avec l'objet matériel de son travail, qui cherche à se perdre dans le contact avec celui-ci. Hantäi, à cette époque, peint des tableaux de grand format dans lesquels la couleur est secondaire au profit du signe noir qui balaie gestuellement toute la

Comme beaucoup de peintres de l'abstraction gestuelle Hantäi cherchait d'abord à répondre à l'absence d'image par une trace de peinture en train de se faire. Le mouvement devient signe. Le tableau exposant l'acte même du peintre qui, dans un état d'inspiration, par de rapides coups de pinceaux dépose des signes colorés sur une surface.

A cette époque, cette pratique de peinture va dévoiler deux données essentielles qui aboutiront à la suppression chez le peintre d'une vision liée au chevalet. Le processus gestuel, tendant vers l'impersonnalité, ne peut qu'aboutir à la répétition et à l'uniformité. C'est un nouvel académisme qui est à craindre. Il faut supprimer le signe et le geste, considérés comme émanation de la spiritualité de l'artiste.

La toile n'étant plus le support d'une représentation, elle fait apparaître son être naturel de toile tendue sur un châssis. Il faut donc tenter de supprimer ce dernier.

C'est justement parce que la toile n'est plus neutre dans le processus de peinture que la trace laissée sur celle-ci, ne l'est pas plus, qu'en 1958 la peinture gestuelle est morte pour Hantäi.

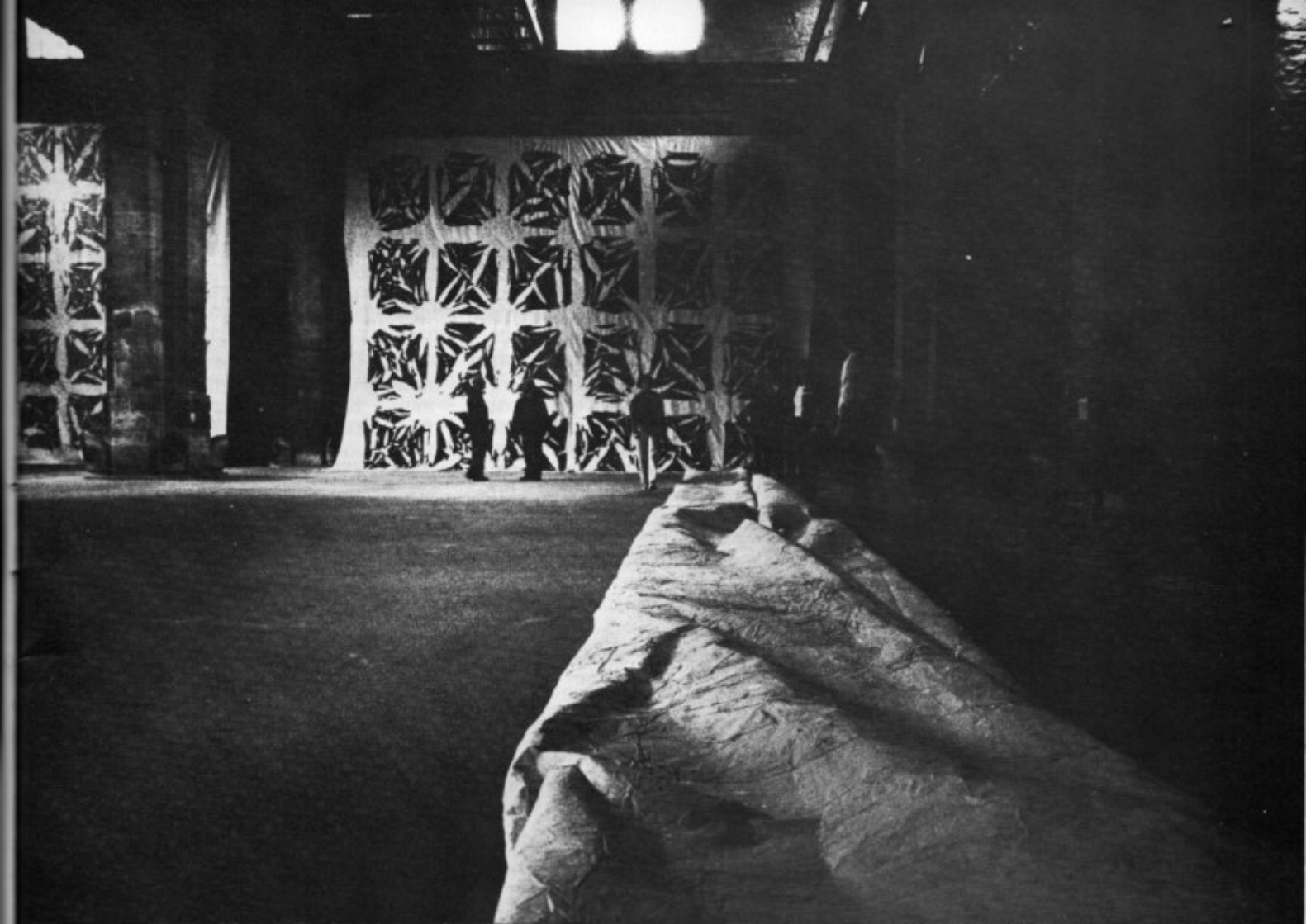
C'est par le pliage, le pliage des matériaux eux-mêmes, (toile et couleur), qu'il continuera ses recherches, tout en conservant les notions d'aléatoire et de non-préméditation.

Le pliage permet, à la fois de conserver une partie de hasard, d'inattendu, mais de garder un travail objectif qui, l'un et l'autre, vont à l'encontre du lyrisme précédent. Ce qui donnera en 1959 «les mariales», premières recherches à partir d'un pliage initial, évoquant les plis des manteaux de la vierge.

TOILE ET CHASSIS

On comparera souvent la résolution du conflit aléatoire/objectif d'Hantäi par le pliage, au conflit dessin/couleur de Matisse résolu par le découpage de papiers colorés. Jean Clair rappelle que c'est à Matisse que les peintres contemporains doivent l'affirmation de l'être physique de la peinture en ses diverses composantes. Matisse est le premier à affirmer que la dimension de l'œuvre est l'un de ses éléments déterminants, voire qu'elle en est le vrai contenu : 1m² de bleu est plus bleu, ou encore : «les couleurs employées en toute franchise font que c'est leur rapport de quantité qui font leur qualité». Il est le premier encore à insister sur le format comme élément constitutif de l'œuvre : «Penser aux lignes dures du châssis ou du cadre» ou encore «les quatre côtés du cadre sont parmi les parties les plus importantes d'un tableau».

On comprend que le problème posé au départ n'est pas le même chez Hantäi et chez Matisse, mais que Matisse a montré comment il fallait poser les pro-



blèmes de la peinture en insistant sur couleur et chassis. On peut penser qu'Hantäi s'en est souvenu quand il supprime celui-ci, et qu'il travaille la couleur dans le même esprit que les frottages, de sa période surréaliste : elle n'est plus ce qui laisse une trace, mais ce qui permet d'inverser le problème en révélant les traces des pliages par des manques blancs. La réalisation des pliages pour les Mariales, si elle permet de supprimer le geste inspiré, est assez complexe. La peinture est encore à l'huile et la toile est préparée à l'aide de fonds colorés par différentes techniques. La totalité de la toile est froissée, serrée et recouverte de peinture après cette opération. Les espaces non recouverts sont réguliers et assez peu importants. La vision de la toile dépliée montre l'importance de la matière peinture, comme son épaisseur. Pour les «Catamurons» et les «Saucisses» Hantäi fait des pliages successifs qui font disparaître totalement les espaces blancs. Par contre il y a un peu de profondeur, créé par les transparences et les différences de couleurs à chaque pliage. Avec cette série Hantäi approfondit sa réflexion sur l'espace du tableau, sur la dépendance générale des peintres à l'illusion, au symbolique et au rectangle de la fenêtre ouverte. Dans les Catamurons (1963-1964) un cadre vierge, non peint, est laissé tout autour du rectangle et les «saucisses» (1964-1965) ne respectent plus l'espace traditionnel du tableau, puisque la toile peut être découpée à la forme de ce qui est peint. Pour se défaire de l'espace figuratif, Hantäi l'interroge depuis les premiers collages. Insister sur le cadre ; découper la toile à un autre format participe d'un même questionnement. Les formes ovoïdes des «saucisses» ont des aspects de pierre, de silex aux facettes aiguës et brillantes.

A cette époque il se lie avec Buren et Parmentier qui, en radicalisant son travail de pliage, lui confirment qu'il est dans la bonne voie. Puis il quitte Paris pour Meun, près de Fontainebleau. Il y entame la réalisation des «Meuns» durant deux années 1967-68 : Les quatre coins de la toile sont noués, l'application de la couleur se limite à un seul passage. Les plis s'identifient au dessin, ils délimitent les parties colorées sans pour autant les enfermer dans un cloisonnement trop évident. Les formes sont simples : franches, de format relativement petit (2 x 2m), et font penser aux arrondis des papiers découpés de Matisse.

LE PLIAGE COMME METHODE

Hantäi a alors parfaitement décidé la technique du «pliage comme méthode», qui lui permet de répondre aux questions fondamentales qu'il se pose : Comment conserver le caractère spontané, non prémédité, de l'espace lyrique sans passer par des états de transe ? Comment

puis-je peindre en dehors de moments psychologiques exceptionnels ? Comment banaliser l'exceptionnel ? Comment devenir exceptionnellement banal ?

Le savoir faire du peintre est à éliminer. Nous retrouvons cette préoccupation dans tous les travaux, dès la période surréaliste. Le pliage permet encore plus l'anonymat que le geste.

Nous disions, au début de cet article qu'Hantäi avait toujours été un marginal dans l'art contemporain. Nous l'avons vu dans son attitude envers le surréalisme et nous voyons maintenant que c'est par des recherches de banalité, des tentatives de dépersonnalisation, qu'Hantäi arrivera à un questionnement du support pictural. Il ne peut être classé (Hantäi est toujours à côté) parmi les peintres dont la réflexion théorique sur la matérialité de la peinture les amènera à des démonstrations pratiques.

Le groupe «BMPT» (Buren, Meurice, Parmentier, Toroni) en 1967 et «support-surface», à partir de 1968 systématiseront les données picturales d'Hantäi.

Comme le note J.M. Poinot dans le catalogue de Bordeaux, la moindre rigueur d'Hantäi a pu être, à un moment, à l'origine des difficultés qu'il a éprouvées avec les Catamurons, les Saucisses, et les Meuns, mais elles inséraient sa démarche dans un cadre plus pictural que théorique. En ce sens l'œuvre d'Hantäi a constitué un des maillons méthodologiques qui ont permis à des artistes plus jeunes d'assimiler voire de dépasser la leçon de la peinture américaine.

Il arrive ainsi, par les meuns, à une approche du blanc qui lui permet d'évaluer la relation fond-forme dans la série d'études de 1979 : «Pour Pierre Reverdy». A chaque toile une seule couleur et le blanc en quantité équivalente. Chaque toile nous a toujours fait penser à un envol de colombes car les plis en toutes directions évoquent un mouvement, une légèreté.

La série des «blancs» commencée en 1973 inaugure l'utilisation de la peinture acrylique. Hantäi agrandit les réserves tandis qu'il revient à l'utilisation de plusieurs couleurs sur une même toile. Parallèlement il commence la série des «Tabula». Les plis sont organisés selon un quadrillage régulier. Il fait, pour cela, des petits nœuds à chaque angle des carrés, ce qui rapproche sa technique du plangi. Le résultat reste bien différent de ces tissus indiens car la couleur est toujours appliquée par passage et non par trempage ce qui évite la diffusion et ne permet pas de couleur intermédiaire du blanc au bleu généralement choisi. Il augmente la grandeur de ses toiles jusqu'à 6m x 12m pour la rétrospective de 1976 à Paris.

LE NON-PEINT AFFIRME LA PEINTURE

La méthode de pliage d'Hantäi fait participer activement le support au travail, puisque les limites de la toile sont ignorées tant que celle-ci n'est pas redéployée. Dessin et plis sont intimement liés. C'est le pli qui s'identifie au dessin, qui délimite les parties colorées. La réserve initiale de la toile fait apparaître à la fois la nature de la technique d'obtention, la couleur et la matière du support. C'est le non-peint qui affirme la peinture. Hantäi dira que c'est matériellement vrai et c'est tout.

En supprimant le chassis, Hantäi pénètre totalement dans son travail. La toile n'est pas comme avec Pollock aspergée, recouverte à même le sol. Il faut, avant les opérations de couleur, exécuter toutes les opérations de pliage et de nouage. Comme nous avons pu le voir sur une vidéo lors de l'exposition au musée d'art moderne en 1976, Hantäi assis au sol, réalise ses nœuds avec méthode et ordre. Le geste est banal, et plus la toile est grande et plus il est monotone. Il a largement le temps par cette approche du matériau, avant le recouvrement, d'oublier le but, le résultat à obtenir. Et cependant même avec une telle régularité, il reste cette part de hasard dans les pliages, à laquelle Hantäi tient tant, et qui justifie la répétition du même principe de fabrication à plusieurs toiles. Ainsi les toiles constitutives d'une série s'éclairent mutuellement. Les différences entre les toiles à l'intérieur d'une série mettent en relief l'intonation expressive particulière de chacune, leur sensibilité frémissante. Immenses draps suspendus, dont les plis ordonnées par le peintre nous réservent toujours un inattendu en même temps qu'un appel forcé au quotidien. La peinture révélée par des plis, c'est un peu un tissu révélant son usage par les traces qui le marquent. La grandeur du travail d'Hantäi refuse cependant cette relation intimiste, et rappelle qu'il est ici question d'espace, de surface, d'écran coloré, de support.

Le gigantisme de ses derniers travaux démontre que c'est bien de la peinture dans l'espace dont il est question et non pas de la toile considérée comme tissu. Pourtant, le souvenir qui serait à l'origine de ses pliages est, dit-il, une photographie d'un tablier maternel particulièrement bien repassé. Ce n'est pas la moindre ambiguïté d'Hantäi d'avoir une démarche apparemment théorique et systématique avec des impulsions issues de l'affectif. Les immenses tentures de Bordeaux, mêlant la technique des nœuds aux coins des carrés des «tabulas» avec la technique des pliages des études de 1969-70, laisse totalement apparents les plis — la marque forcée des fils — qui permirent les manques blancs particulièrement lumineux.

On trouve un mélange de rigueur — une structure perpendiculaire, au carré — et de papillonnement qui fait vibrer l'ensemble. C'est pour cela que l'on a pu dire qu'Hantaï s'est tant rapproché de la lumière des vitraux, vibrante à travers les structures de plomb. En agrandissant les formats démesurément, Hantaï se rapproche de l'absolu de peinture qui doit lui permettre de se perdre. Ainsi il nous perd dans une débauche de lumière et de couleurs franches.

Excessif, Hantaï l'a toujours été. Il Meun 1968 221,5 x 224 cm huile sur toile

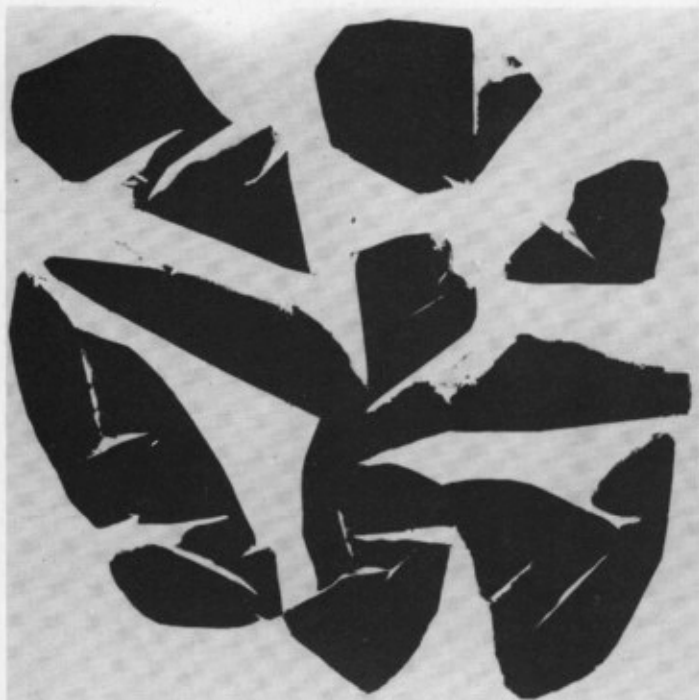
n'hésite pas à prendre des engagements très forts et à les rejeter quand ils ne lui permettent plus d'avancer dans ses recherches. Sa fidélité n'est pas à une école, mais à des images ou des nécessités intérieures qui le guident dans son parcours. C'est ainsi que, à chaque étape, on pourrait donner un mot qui marquerait le but fixé : inconscient, banalité, plier, se perdre, tablier, lumière. Découpage par trop systématique, ce sont les virages que nous a semblé prendre Hantaï, afin d'arriver à cet ensemble monumental, que

Marcelin Pleyne qualifie d'unique dans l'histoire de la peinture.

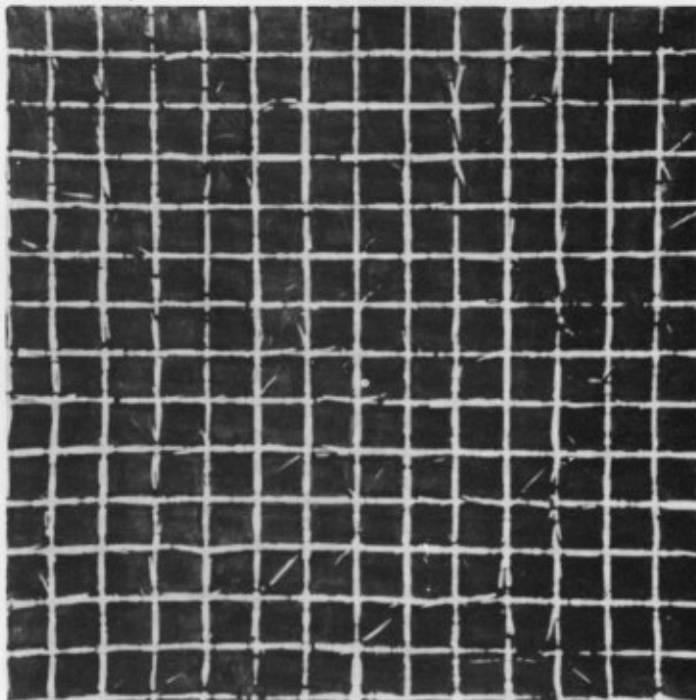
On n'insistera jamais assez sur le fait que la peinture d'Hantaï a toujours fait participer les sentiments et le corps du peintre, du geste au pli, de la rapidité à la lenteur, des petites toiles aux draps suspendus. Quel que soit l'espace de la surface peinte, l'inconscient de l'artiste cherche par des techniques simples et humbles, des couleurs pures, à toucher notre subjectivité.

Nadia Prête

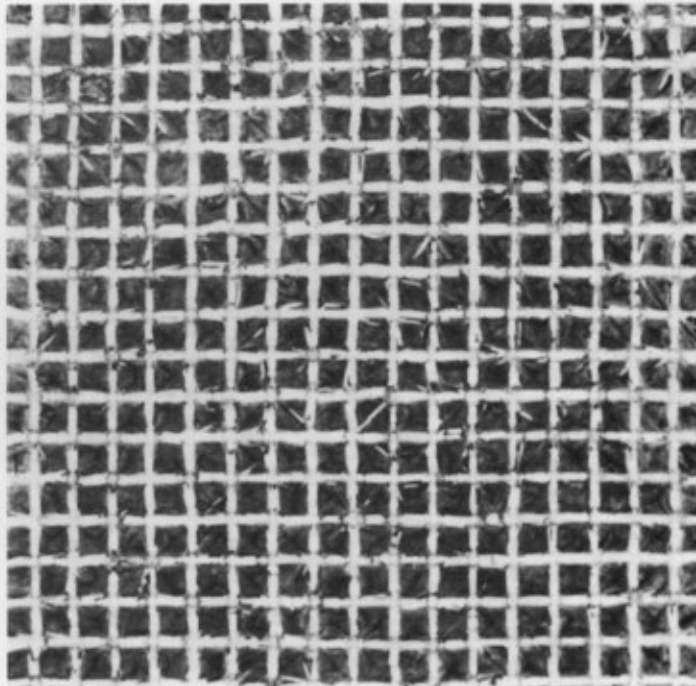
Tabula 1975, 200 x 1980 cm acrylique et huile sur toile.



Etude 1 «Pour Pierre Reverdy», 1969, 242 x 212 cm.



Tabula 1975, 200 x 200 cm acrylique sur toile. Photos Jacqueline Hyde.



Page 5 : Installation de toiles de Simon Hantaï aux Entrepôts Lainé. Photos CAPC Bordeaux.