



HAL
open science

Le tablier d'Anna Hantaï: comment l'objet fait œuvre

Florence Charpigny

► To cite this version:

Florence Charpigny. Le tablier d'Anna Hantaï: comment l'objet fait œuvre. Nicole Pellegrin Françoise Cousin Tabliers au masculin, tabliers au féminin, textes réunis et présentés par Françoise Cousin et Nicole Pellegrin, Association des Publications Chauvinoises, pp.207-220, 2009. halshs-00445664

HAL Id: halshs-00445664

<https://shs.hal.science/halshs-00445664>

Submitted on 27 Mar 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Florence Charpigny

Laboratoire de recherche historique Rhône-Alpes, Lyon

Le tablier d'Anna Hantaï : comment l'objet fait œuvre

« Dans l'œuvre d'art est brisé le *continuum* du temps linéaire et l'homme retrouve, entre passé et futur son espace présent. »

(Giorgio Agamben, *L'Homme sans contenu*, trad. fr. de Carole Walter, Saulxures, Circé, 1996)

Anna est une femme comme les autres. Comme les autres elle a porté un tablier. Mais le tablier d'Anna n'est pas un tablier comme les autres. Il l'a été pendant des décennies, depuis le tout début du XXe siècle qui l'a vue grandir dans l'Empire austro-hongrois ; il l'a accompagnée, jeune femme dans la Hongrie du Traité de Trianon, puis pendant les dictatures de Horthy et de Szálasi, et enfin pendant la République socialiste de Hongrie. Il a été un tablier comme les autres jusqu'au 26 mai 1976 précisément, lorsqu'un portrait d'Anna a été exposé au Musée national d'art moderne, à Paris, à l'entrée de la rétrospective consacrée à l'oeuvre de Simon Hantaï. Anna y porte un tablier, Simon est son fils.

L'irruption de photos de famille dans l'oeuvre d'un artiste contemporain n'est pas exceptionnelle, pas plus que des objets familiers construits comme sources de l'oeuvre : la couverture de feutre dans laquelle les Tatares ont enroulé Joseph Beuys a été déterminante pour la suite de son travail. Ici, l'objet familier sera saisi relativement à la problématique du genre : Hantaï est un homme qui a à voir avec une femme, un fils qui a à voir avec sa mère, un artiste qui a à voir avec un objet connoté « féminin ». De là, il s'agira de penser la fonction et le statut de ce tablier et d'examiner par quels opérations matérielles et symboliques cet objet fait oeuvre.

Descriptions

A l'entrée de la rétrospective de l'oeuvre de Simon Hantaï au Musée national d'art moderne de Paris, en 1976, le portrait de sa mère, exposé à la demande de l'artiste, ne figurait pas seul mais était accompagné d'une autre photographie. La description qui suit n'est pas issue de leur observation directe mais du catalogue de l'exposition qui les publie côte à côte, permise par leur statut commun de reproductions ¹. Le premier document est la photographie en couleur d'une étoffe bleue formée de carrés réguliers juxtaposés et présentés « sur l'endroit », c'est-à-dire

¹ *Hantaï, Musée national d'art moderne, 1976.*

assemblages invisibles. Le second document est une photographie en noir et blanc, qui porte plusieurs marques de cassure. Au premier plan, décentrée sur la droite, une jeune femme se tient debout, de face, regardant l'objectif, un mouchoir blanc dans la main gauche ; sa main droite est posée sur le dossier d'une chaise. Ses cheveux sont entièrement masqués par un fichu probablement noir, dont les pointes sont relevées. Elle est vêtue d'une veste sombre, ajustée, boutonnée jusqu'à la taille, un col relevé laisse apparaître une étoffe blanche. Sa jupe est recouverte d'une étoffe entièrement marquée de plis rectangulaires. La photographie peu contrastée met particulièrement en valeur les teintes claires, la peau du visage et des mains, le blanc du mouchoir et du corsage, le relief des plis de l'étoffe alors que le fond, une cheminée surmontée d'un tableau ou d'un miroir encadré semble-t-il, sont peu discernables. Structuré par les plans horizontaux de l'arrière-plan et une verticale à gauche, à laquelle répond l'armature de la chaise du premier plan, la composition de la photographie intensifie l'effet produit par la seule forme arrondie, le visage du modèle.

On sait que la description oriente la lecture des images ², par la manière de les regarder et le point de vue adopté, généralement déduits des intentions prêtées à leur auteur. En l'occurrence, une autre description pourrait être : « *Tabula in process* », du nom de la série de toiles caractérisées par des formes géométriques, carrées ou rectangulaires (le nom, soit dit en passant, n'apparaît à aucun moment dans le tablier) et « le tablier porté par la mère de Hantaï », d'autant plus que les planches du catalogue sont légendées de manière elliptique, respectivement « Huile sur toile avant dépliage, 1974 » et « La mère du peintre vers 1920 ». Une note placée ne fin du catalogue attire l'attention sur leur format : « Les oeuvres reproduites au catalogue ne le sont généralement pas dans leur intégralité » ; effectivement, le même portrait de la mère publié dans l'ouvrage d'Hélène Cixous montre que la photographie du catalogue a été recadrée autour du visage d'Anna Hantaï, supprimant une partie du tablier qui recouvre sa jupe très bas. Les dimensions des originaux n'étant pas mentionnées, le rapport de proportion entre les deux photographies n'est pas appréciable mais peut être reconstitué grâce à la planche 41 qui présente la toile détendue montée sur son châssis, et dont les dimensions sont précisées : 245 x 396 cm. Or les carrés formés par les plis du tablier et ceux de la toile sont sensiblement de même dimension, les deux photographies ont donc objectivement été mises au rapport, indiquant ce qui doit être vu. L'ensemble du catalogue y insiste : sur 43 planches, sept sont des *Tabulas*, et contrairement aux autres oeuvres celles-ci sont montrées quatre fois pendant leur exécution. C'est aussi l'image d'une *Tabula*, sa silhouette aplatie et sans relief, la *Tabula* idéale du peintre, comme on le verra, qui figure en couverture. Entre les deux images, le portrait de la mère et la toile pliée, il y a toute

² Cf. la remarquable synthèse méthodologique d'André Gunthert, « Comment faire un commentaire d'images (Spencer Platt) », *Actualités de la Recherche en histoire visuelle*, blog du Laboratoire d'histoire visuelle contemporaine (EHESS), posté le 20 février 2008 [<http://www.arhv.lhivc.org/index.php/2008/02/20/639-commentaire-d-images-spencer-platt>]. Le fait que les documents soient des photographies a évidemment motivé le recours à ce texte.

l'histoire de la fabrication, matérielle et symbolique, du « tablier de Simon Hantaï »³.

L'invention du tablier

Simon Hantaï est né à Bia, village proche de Budapest, le 7 décembre 1922⁴. Après sa formation à l'école des beaux-arts de la capitale hongroise, il s'installe à Paris en 1949. Proche des Surréalistes jusqu'au milieu des années 50, il s'isole ensuite des mouvements et des avant-gardes pour entamer un long travail de déconstruction de la peinture ancrée sur les rejets successifs de la figure, du sujet, de la représentation, du tableau comme fenêtre sur le monde, médium de son histoire et de sa conscience, et de lui-même comme praticien. Cette mise à distance, ce retrait de la peinture, Hantaï les accomplit grâce à la technique du pliage, mise au point dès 1960. Seul survit l'outillage du peintre qu'il n'a jamais voulu cesser d'être : la toile, les pinceaux, les pigments ; déposée du châssis, la toile est froissée, pliée, nouée ou ligaturée, la couleur posée uniformément ; le dépli fait apparaître l'intérieur des plis où la surface (la réserve) est restée vierge. Mécanique et machinal, artisanal, fabriqué à l'aveugle et d'effet inattendu, pauvre même selon l'acception commune de l'art, « le pliage comme méthode » est né, institué à la galerie Kléber, en 1962, par l'exposition des premières *Mariales* ; il a depuis été considéré comme la marque de fabrique, matérielle et intellectuelle, de l'oeuvre d'Hantaï. Ce travail sur le support – le support devenu matériau - l'exploitation de sa matérialité, sa plasticité, sa souplesse, les techniques successivement mises en oeuvre de noeud, de ligature, de couture qui s'apparentent aux techniques de teinture à réserve ont été développées dans les séries des *Mariales* (1960-1968), des *Meuns* (1967), des *Etudes* (à partir de 1969), des *Blancs* (1973-1974) puis des *Tabulas*. Elles participent des questionnements de l'art de la deuxième moitié du XXe siècle, moins du côté de l'abstraction – même si Pollock réalise ses premiers *drippings* dès 1947 – que postérieurement chez Supports/Surfaces et certains Nouveaux Réalistes⁵. Cette prise en compte de la matérialité textile du support, sa souplesse et sa maléabilité, de sa mise en oeuvre par des techniques artisanales, manuelles, domestiques, répétitives, patientes, si elles ont été relevées, n'ont guère été examinées pour elles-mêmes par les critiques ou les historiens d'art qui, du pli et du pliage proprement désincarnés, ont glosé les intentions conceptuelles et mystiques de Hantaï, longtemps condamnés au monologue par le silence assumé de l'artiste, bien plus que sur la substance de ce labeur culturellement genré, féminin pour tout dire.⁶

³ Pour reprendre le titre de l'ouvrage d'Hélène Cixous, *Le tablier de Simon Hantaï : annagrammes suivi de H.C. S.H. Lettres*.

⁴ Il est mort à Paris le 12 septembre 2008.

⁵ Particulièrement Gérard Deschamps, moins pour les *Chiffons de La Châtre* ou les *Neo-Slip - nez au slip* (1960) que les plissages des années 50, les bâches et les chiffons japonais des années 60.

⁶ Contrairement à Supports/Surfaces, cf. Sarah Wilson, « Entre Matisse et Duchamp, le "fémininmasculin" de l'art des années 70 », *Supports/Surfaces, [(actes du) colloque, Bibliothèque nationale de France, 24 juin 1998]*, Paris, éditions du Jeu de Paume, 1998, p. 7-16.

C'est alors que, plus de quinze ans après les premiers pliages, a surgi le tablier, dans un dispositif qui l'a immédiatement construit dans son lien à l'oeuvre : le portrait de la mère de l'artiste est montré en vis-à-vis de la photographie d'atelier d'une *Tabula* ligaturée, avant son dépliage donc. Il est dès lors unanimement entendu que l'origine du pli chez Hantaï est ce tablier à plis de sa mère, sans toutefois renouveler notablement les interprétations du sens attribué à son travail. Si le catalogue accompagnant l'exposition de Beaubourg n'y fait pas allusion - ni les textes de Marcelin Pleynet et Dominique Fourcade, ni a fortiori ceux de Daniel Abadie et d'Alfred Pacquement, repris du catalogue de l'exposition de Saint-Etienne, en 1973 -, il publie pour la première fois les photographies d'Anna et de la *Tabula*. En 1981, dans le catalogue de l'exposition du CAPC qui reproduit les mêmes photographies, Jean-Louis Froment s'attache à la spectaculaire proximité formelle des deux objets, et Marcelin Pleynet étaye son refus de la chronologie pour aborder l'oeuvre d'Hantaï entre autres par le choix de l'artiste d'avoir juxtaposé l'image d'une oeuvre de 1974 et le portrait des années 20 ; il convoque plus directement le tablier deux ans plus tard, dans un texte publié à l'occasion d'une exposition à Marseille, à propos des *Tabulas* et de la polysémie du substantif choisi par Hantaï pour nommer ses toiles, soulignant au passage la profusion de commentaires qu'il a suscité⁷. Il faut cependant attendre la publication de *L'étoilement* de Georges Didi-Huberman, en 1998, pour que soit abordée l'intention de l'artiste. Sous-titré *Conversation avec Hantaï*, l'ouvrage est publié à l'occasion de sa « rupture de silence » matérialisée par trois expositions⁸, au terme de quinze années de retrait de la vie artistique. Conçu comme un voyage à deux voix, celle du philosophe et celle de l'artiste qui décrit et commente son travail, Hantaï explique pour la première fois son intention lorsqu'il fit accrocher le portrait de sa mère à Beaubourg : répugnant à l'exercice biographique, il choisit de lui substituer une image. G. Didi-Huberman souligne la « ressemblance des deux images » mais, déniait une valeur exclusivement autobiographique au tablier, souligne que sa nature d'objet est prééminente, dans sa singularité même d' « étoffe pliée, repassée, sombre et brillante à la fois - [qui] passe au premier plan, le plan du pliage, justement. » Autrement dit, c'est au tablier, à son aspect, à la manière dont il a été façonné pour être comme il est qu'il faut s'intéresser et chercher le lien à l'oeuvre d'Hantaï. Comme si le fait que celle qui le porte n'ajoutait rien ou presque, comme si une image du tablier détaché de son usage et de son histoire était suffisante.

Des objets au dispositif

La proximité de ces deux images ne fait pas sens spontanément - certes les évidences (ou ce que l'on considère comme tel) n'engendrent guère la réflexion, mais encore faut-il savoir quoi regarder,

⁷ *Hantaï*, ARCA Marseille, [1983], np.

⁸ Une exposition de son travail durant ces quinze dernières années est présentée au printemps à l'Espace Renn, à Paris, ainsi qu'une exposition des oeuvres données au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris et une rétrospective au Musée d'Art moderne de Céret, montrant notamment les oeuvres de la collection du Musée national d'art moderne.

comment et de quel point de vue. L'indice donné par le contexte – une rétrospective d'un peintre dans un grand musée, le peintre étant Simon Hantaï – ne joue pas vraiment : qu'est-ce que cette photographie de jeune femme, vieille photo si l'on en juge à la fois par son état de conservation et le vêtement du modèle ? Pourquoi celle-ci et non une autre, pourquoi une seule ? Et ces morceaux d'étoffe soigneusement raboutés ? Il ne s'agit même pas encore de les appréhender ensemble, mais de les reconnaître séparément. Il faut savoir, pour identifier la photographie du tissu bleu, que les oeuvres d'Hantaï, depuis les années 1960, sont des toiles peintes après qu'elles aient été déposées de leur châssis, pliées, nouées ou ligaturées puis retendues. Il faut savoir aussi que ce qui est montré appartient à une série de ces toiles que l'artiste a nommé les *Tabulas*, série entamée dans les années 1973-1974. Mais ici, ce n'est pas la toile elle-même qui est montrée, c'est une photographie, et encore une photographie de sa création : les plis carrés qui quadrillent régulièrement la toile peinte en bleu sont encore attachés.

D'un autre point de vue, pourquoi Hantaï, plutôt que l'oeuvre elle-même, a-t-il choisi d'exposer une photographie de son processus de création ? Si l'on se place dans la logique de la fabrication comme succession d'opérations, la photographie, au-delà ou à cause de ses propriétés intrinsèques, constitue un arrêt sur image, le « ça a été » qui, alors, peut être interrogé d'une part pour lui-même, d'autre part au sein du dispositif présenté. A travers ce médium d'instantanéité, de ce qui ne sera plus jamais tout à fait semblable, Hantaï montre un pli selon sa définition, un pli fait est-on tenté d'écrire, alors que ses oeuvres ne montrent que des plis défaits, où l'importance de la matérialité du support et du traitement spécifique qu'il subit sont effacés, où la toile, qui a été un tissu pendant son traitement, redevient une toile par le fait qu'elle est retendue sur son châssis. Accrocher la toile encore ligaturée aurait produit un discours bien différent : comment, dans le contexte du musée, lieu d'exposition d'oeuvres par définition abouties, autrement dit qui ont quitté l'atelier où elles sont créées pour le lieu où elles sont montrées, livrées aux interprétations et aux analyses, comment donc considérer la *Tabula* ligaturée autrement que comme une oeuvre alors qu'il s'agit, dans la logique de l'artiste, d'une oeuvre en devenir, d'un projet d'oeuvre ? Le statut de la photographie de la mère de l'artiste n'est pas très différent. S'agissant d'un portrait, de sa mère à un moment donné de sa vie et de leur vie à tous les deux, prise avant sa naissance, il s'agit tout aussi bien d'un « ça a été », d'un moment dans la vie d'une femme comme les plis ligaturés sont un moment dans la vie d'une oeuvre, sa mère avant qu'il la connaisse, la *Tabula* avant qu'il la voie, puisque c'est seulement lorsqu'elle est déliée et dépliée qu'elle apparaît. Peut-on, de là, suggérer que l'une des intentions du dispositif est de signifier que les deux photographies sont des portraits, à un moment donné, voire même qu'à côté du portrait de la mère, les *Tabulas* deviennent des portraits du fils, le fils en artiste qui, miroir de sa mère séchant le tablier qu'elle porte sur la photographie - la pièce d'étoffe aux plis carrés bien marqués - en le cylindrant soigneusement, patiemment, pliait et ligaturait ses toiles soigneusement, patiemment, tâche dépersonnalisée, manuelle et répétitive dont il a nourri l'absolu de son oeuvre ? On comprend aussi pourquoi il est

essentiel que le médium de ce discours soit la photographie et non pas les objets eux-mêmes, la toile en projet et le fragment du tablier qu'il conservait⁹ et pourquoi ces images ne peuvent être lues qu'associées à l'oeuvre elle-même, la *Tabula* dépliée, présente dans l'exposition et reproduite dans le catalogue. Ainsi le dispositif complet est-il un triptyque : toile, photographie de la toile, portrait de la mère. Et puis, parce que le contexte d'énonciation est celui de l'art, de la peinture, vieille histoire de forme et de couleur, l'effet d'homologie visuelle qui lie les deux images est à considérer.

Les plis du tablier

Cette homologie visuelle a été largement soulignée par les commentateurs : effectivement, sur les photographies, les surfaces du tablier et de la *Tabula* sont couvertes d'un quadrillage d'aspect très comparable. Cependant, parce que les *Tabulas* sont des oeuvres, dans le champ de l'art se pose la question de la nature de l'effet qu'elles produisent : « La ressemblance des deux images était frappante, comme si la seconde [la photo de la *Tabula*] offrait une avancée dans les plis de la première [le portrait de la mère], son gros plan ou, si l'on préfère, son plan de pliage. »¹⁰ Si cependant on y regarde de près, on remarque une différence dans la nature de ce qui produit cet effet de quadrillage : le tablier porte des marques de plis, la *Tabula* des plis fermés. Où est le pli ? qu'est-ce qu'un pli ? Le dictionnaire le dit, il s'agit à la fois d'une « marque demeurant sur une matière souple (étoffe, papier, etc.) qui a été pliée, volontairement ou non. Synon. pliure » et, dans le vocabulaire couturier, d'une « double épaisseur de tissu disposée d'une manière déterminée et maintenue par des points de couture ou par repassage »¹¹ ; le dénominateur commun entre le tablier et l'oeuvre, c'est que l'on a affaire à des textiles pliés, qui sont montrés à deux étapes différentes du processus de pliage : celui qui dessine le pli - un futur pli ? - des *Tabulas*, et la pliure, mémoire du pliage du tablier, exactement du « pliage comme méthode » qui se rapporte, dans la logique d'Hantaï, moins au résultat, la toile, qu'à la manière d'y parvenir ; dit autrement, l'un est dans le passé, l'autre dans le présent pour un résultat à venir ; l'un est achevé, l'autre est en cours, c'est le temps qui les travaille.

Peut-être est-ce dans les opérations effectuées pour obtenir ces plis qu'il faut alors chercher ce qui « fait oeuvre ». Hantaï a gardé la mémoire du façonnage du tablier, tâche des femmes de Bia, qu'il raconte à Hélène Cixous dans un court texte¹² accompagné d'un croquis montrant la technique d'écrasement des plis : le travail se fait sur le tablier mouillé, le but principal de l'opération est son lustrage obtenu par calandrage, après qu'il ait été plié d'une manière précise pour dessiner des

⁹ Hélène Cixous, 2005, [p. 31].

¹⁰ Georges Didi-Huberman, 1998, p. 40.

¹¹ Centre National de la Recherche Scientifique, Université de Nancy-2, Analyse et Traitement Informatique de la Langue Française, *Trésor de la langue française informatisé = TLFi*, Paris, 2004 [http://atilf.atilf.fr/].

¹² Note manuscrite et croquis reproduits dans Hélène Cixous, 2005, [p. 36]

plis. Sec, déplié, le tablier les garde comme souvenir de l'action de plier et de la manière dont il l'a été : une moitié « prend de l'épaisseur [...] et l'autre est dans le creux »¹³, révélateurs de la chronologie du pliage. Les *Tabulas* sont pliées d'une manière tout à fait différente : les plis horizontaux et verticaux sont pincés et relevés, maintenus à leur intersection par une ligature attachée par un fil. La surface obtenue est peinte et lorsque les fils sont ôtés, les surfaces internes des plis apparaissent en réserve, blanches ou plutôt nues ; contrairement au tablier dont le caractère tient au relief, la toile est détendue puis retendue sur son châssis ; Hantaï remarque : « Depuis le début, les pliages étaient destinés au lissage, au maximum de lissage possible. Les peintures de 1960-1962, faites avec des peintures industrielles à vernis lourds, ont résisté à cet aplatissement, à l'élimination des inégalités de surface que laisse le pliage. J'ai tout fait, construit des châssis, mouillé la toile ; je l'ai tendue et clouée. Si j'avais eu des moyens, je les aurais réentoilées et repassées. Je ne veux pas de ces inégalités de surface, de ces naturalisations. Pas de miroir ni trace de peigne fin. »¹⁴ Si la technique doit mener à un effet optique proche, l'intention des deux opérations est opposée : le calandrage enrichit le tablier, coton mat est rendu brillant comme de la soie telle que la photographie d'Anna Hantaï le montre, alors que le pliage des *Tabulas* vise à l'appauvrissement : « Bientôt l'apparition des matériaux acryliques m'aidera en ce sens, bien qu'avec d'autres inconvénients à surmonter. Mais toujours aplatir, appauvrir. Il n'y a que le matériau plié, rempli bord à bord. Déplié, il faut réentoiler, une nouvelle fois décuissiner. Entendu ? »¹⁵

Si les processus matériels diffèrent, si les intentions diffèrent, si le tablier et l'oeuvre ont des statuts différents, si évidemment les buts et les chronologies diffèrent (le tablier séché est prêt à l'usage, mais le calandrage doit être répété, l'oeuvre est unique et chaque nouveau pliage produira une nouvelle oeuvre), le travail à l'aveugle, sans que le résultat soit totalement prévisible, est commun. C'est bien dans le processus plus que dans les objets, quelle que soit la ressemblance proprement graphique qu'en révèle les photographies, qu'il faut chercher l'homologie, dans la chair des gestes répétés, machinaux, moins ceux de la mère de l'artiste, ou pas seulement, que d'une femme de l'entre-deux-guerres et d'un peintre de l'après-guerre, et dans la manière dont Hantaï s'est approprié, dans le champ de l'art, une technique domestique, la transformant en pratique, pratique de l'examen, de l'investigation, de l'interrogation du pli. Ni plus, ni moins. Reste qu'il faut que la toile, au sens de support de peinture institué en Occident depuis le XVI^e siècle, possède cette qualité organique de matériau souple, malléable, pour que Hantaï puisse en faire, matériellement et symboliquement, ce qu'il en fait, qu'il lui imprime ce changement d'aspect et lui ordonne ce changement de statut, de l'étoffe à la toile. C'est à ce prix, peut-on dire, qu'il a pu en faire, avec « le pliage » comme méthode », non pas « la résolution de problèmes donnés, mais le lieu d'une

¹³ *Idem*, p. 35.

¹⁴ *Donation Simon Hantaï*, 1998, p. 32.

¹⁵ *Ibid.*

réinterrogation permanente de ce qui la produit. »¹⁶ G. Didi-Huberman a noté qu'Hantaï s'intéressait beaucoup à l'anthropologie des gestes, des techniques et des formes.¹⁷ Qu'il ait reproduit, avec les mutations que l'on a décrites, une technique domestique – problématique ordinaire de l'art de la seconde moitié du XXe siècle – éclaire singulièrement la pensée de l'art contemporain qui, à la reproduction du monde sur une surface en deux dimensions, a juxtaposé, voire substitué une reproduction du monde de nature ontologique. Reste à comprendre comment, par quelles opérations d'ordre métonymique le tablier de la mère, objet, est devenu le tablier du fils, concept.

La leçon du tablier

C'est l'un des points de vue qu'adopte Hélène Cixous en 2004 dans un ouvrage qui lui est explicitement consacré, *Le tablier de Simon Hantaï suivi de H.C. S.H. Lettres*, texte et fac-similés d'une correspondance que l'artiste et elle-même ont échangé pour sa rédaction. L'ouvrage retrace le cheminement commun autour de cet objet dont Hantaï estimait que « personne n'a encore écrit la-dessus »¹⁸. Dans ses lettres, publiées ou citées par H. Cixous, il se remémore son enfance à Bia, son école, les vignes où il aidait à la taille et au sulfatage, son camarade de la maison Schulteiss, la couleur du tablier maternel - non pas noir mais indigo ; il décrit et dessine le système de calandre rudimentaire utilisé pour en marquer les plis. Peu à peu, à travers ce qu'il en dit et la manière dont Hélène Cixous le met en écriture se construit la leçon du tablier, mémoire et miroir d'Hantaï et de sa peinture. Mémoire visuelle des plis qui l'habillent uniformément comme les toiles *all over* ; mémoire matérielle des opérations de pliage et de dépliage qui sculptent la surface, celle des peintures laisse apparaître, lorsque les plis sont déliés, la toile nue qui y était enfermée et laisse échapper ses mystères : « Le tablier n'est d'ailleurs pas un tablier. C'est le rideau devant le mystère. »¹⁹, le mystère d'Anna Hantaï souabe²⁰ et juive dans une Hongrie magyare et catholique, son fils germanophone – il apprend le hongrois à l'école – et catholique, à qui elle n'a jamais parlé de sa judaïté mais à laquelle, dit-il, elle l'a ouvert.

Contrairement à ses propos précédant cet échange avec Hélène Cixous, Hantaï n'évoque pas seulement le tablier de sa mère, il parle aussi d'elle et de son histoire. Si l'on y prend garde, elle a déjà été convoquée dans son oeuvre – du moins Hantaï l'a-t-il exprimé -, dès les années 1950-1951, lorsque des couleurs « terribles » commencent à envahir ses toiles : « aller vers ces couleurs à fuir que portaient ma mère » ; comme l'a noté Anne Baldassari, « à travers la couleur

¹⁶ Alain Cueff, « La peinture après l'abstraction, 1955-1975 », *La Peinture après l'abstraction 1955-1975*, 1999, p. 34.

¹⁷ Georges Didi-Huberman, 1998, p. 45.

¹⁸ Hélène Cixous, 2005, p. 29.

¹⁹ *Idem*, p. 36.

²⁰ Minorité de langue allemande, à l'origine venue de Souabe, le terme est utilisé en Hongrie pour l'ensemble des germanophones.

stridente, c'est la vocalise de la langue maternelle qui fait le coup de force »²¹, cette langue dont il écrit à Hélène Cixous, une autre femme : « Récemment en voyant parler Heidegger à la télévision, j'étais stupéfait : j'entendais ma mère parler et je comprenais tout » - Heidegger a grandi à Messkirch, village de Souabe. « De là », comme Hantaï aimait à le dire, comme en miroir de cette transmission de la langue *maternelle*, on peut poser l'hypothèse d'une autre transmission, et dire que sa peinture lui a été transmise par sa mère *via* le tablier qui constitue, lui, la mémoire de son langage plastique. Effet de miroir encore, le dispositif de l'exposition de Beaubourg où, à travers la photographie de son oeuvre, Hantaï regarde sa mère comme s'il se regardait dans un miroir, face-à-face d'une mère et son fils dont la ressemblance est telle que le second apparaît comme un double, un autre elle-même dont elle a fondé et légitimé l'oeuvre : « Toute la vie copier sur le tablier, copier la vie copier le tablier ». En cela, dans un mouvement d'inversion, le tablier de Simon constitue un féminin matriciel. Le tablier d'Anna est devenu le tablier d'Hantaï, comme le dit si bien le titre du livre d'Hélène Cixous. Le souvenir familial est devenu objet relique, au sens de la géomorphologie : « qui subsiste d'époques antérieures, généralement sous des climats différents » ; montré dans un musée, il a dépouillé son intimité, est né à la mémoire collective qui assure désormais sa pérennité. Plus, le caractère polysémique du terme « tablier », ses fonctions de protection, notamment du corps féminin et, on l'oublie parfois, masculin, mais aussi de passage (le tablier du pont-levis) et de portage (le tablier d'un pont) jouent uniformément dans l'appropriation qu'en a fait Hantaï, qui a choisi de le réincarner en *Tabula*, dénomination tout aussi polysémique qui, comme l'a remarqué Marcelin Pleyne²², signifie peinture, tableau (*tabula picta*) mais aussi planche, table de jeu, table à écrire, écrit de toute sorte, registre de comptes, livre, établissement d'un procès verbal, carré de terrain, plis d'un vêtement. C'est plié, tout est dit.

Ouvrages cités et consultés

Livres

BALDASSARI, Anne, 1992, *Simon Hantaï*, Paris, Centre Georges Pompidou, 69 p.

BONNEFOI, Geneviève, 1973, *Hantaï*, Beaulieu, Centre d'art contemporain de l'Abbaye, 28 p.

CIXOUS, Hélène, 2005, *Le tablier de Simon Hantaï : annagrammes suivi de H.C. S.H. Lettres*, Paris, Galilée, 81 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges, 1998, *L'étoilement, conversation avec Hantaï*, Paris, Editions de Minuit, 123 p.

HANTAÏ, Simon (Illustrateur), DERRIDA, Jacques, NANCY, Jean-Luc, 2001, *La connaissance des textes, lecture d'un manuscrit illisible, correspondances*, Paris, Galilée, 156 p.

²¹ Anne Baldassari, 1992, p. 20.

²² *Hantaï*, ARCA Marseille, [1983], np.

Catalogues d'exposition

Hantaï, 21 décembre 1968-16 mars 1969, Fondation Maeght, 1968, Saint-Paul-de-Vence, Fondation Maeght, [37] p.

Hantaï, Musée d'art et d'industrie, Saint-Etienne, 29 novembre-30 décembre 1973, 1973, Saint-Etienne, Musée d'art et d'industrie, 40 p.

Hantaï, Musée national d'art moderne, 26 mai-13 septembre 1976, 1976, Paris, éditions du Centre Georges Pompidou, 43 p.

Hantaï, 1960-1976, Centre d'arts plastiques contemporains de Bordeaux, Entrepôt Lainé, Bordeaux, 15 mai-29 août 1981, 1981, Bordeaux, C.A.P.C., 76 p.

Simon Hantaï, Biennale de Venise, 1982, Paris, Association française d'action artistique, 38 p.

Hantaï, ARCA Marseille, 5 février – 19 mars 1983, [1983], slnd, np.

Hantaï, collections du Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne et autres collections publiques françaises, Musée d'art moderne de Céret, 21 juin-27 septembre 1998, 1998, Céret : Musée d'art moderne de Céret, [68] p.

Donation Simon Hantaï, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1998, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 47 p.

La Peinture après l'abstraction 1955-1975 : Martin Barré, Jean Degottex, Raymond Hains, Simon Hantaï, Jacques Villeglé, exposition, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 20 mai-19 septembre 1999, 1999, Paris, Paris-Musées, 241 p.