

Avant-propos

Il faut en passer par le récit, bien que je ne puisse prétendre ni à la capacité historique ni au talent narratif. Il faut du récit car tout ici aura été lié à la durée, au travail du temps, aux occasions, à une incertitude et à une invention toujours renouvelées jusqu'au jour où Simon, mourant à l'improviste, sut y mettre à la fois une fin et un comble.

Il faut bien raconter, en outre, car il ne s'est pas agi pour moi d'entreprendre un travail d'analyse et de réflexion : cela devait venir plus tard, on verra pourquoi et comment. Il faut raconter, enfin et surtout, car le récit est soustrait par nature à la postulation du discours qui est de s'approprier un objet : sa condition réside au contraire dans une différence inappropriable. Je ne parle pas « de » Simon Hantaï, je raconte notre échange avant de laisser ses lettres parler.

1

Ce devait être en 1997 ou 1998, il m'est aujourd'hui impossible de préciser l'année. Encore moins pourrais-je nommer le moment de l'année. Ni le mode de communication que choisit Anne Baldassari¹,

1. Ancien conservateur au Centre Georges-Pompidou (1985-1990), elle travaille depuis 1992 au musée Picasso, qu'elle dirige depuis 2005. Sa monographie, *Simon Hantaï*, est paru aux éditions du Centre Pompidou en 1992.

qui m'écrivit ou me téléphona à cette époque. Je ne la connaissais pas. Elle m'expliqua qu'elle portait un très vif intérêt à la peinture de Simon Hantaï – elle avait écrit sur lui un livre publié en 1992. De ce qu'elle me dit, je retiens aujourd'hui à peu près ceci : « Je désespère de convaincre Hantaï d'accepter une exposition telle qu'à mon avis son œuvre la mérite. Il repousse toutes les propositions » (elle dut alors évoquer des approches de Beaubourg, dont Simon me parla plus tard). « Je pense qu'il a tort et qu'il faut parvenir à le persuader d'une nécessité contre laquelle il ne peut pas faire valoir indéfiniment le refus des artifices du spectaculaire marchand » (j'avoue que c'est moi qui trouve commode de résumer ma mémoire imprécise de ses propos dans cette formule situationniste). « J'ai pensé à vous parce que je sais qu'il vous lit. Il lit beaucoup de philosophes, c'est même une de ses occupations principales depuis qu'il a décidé de ne plus peindre, tout au moins plus pour exposer. Il aime particulièrement vos textes. J'ai pensé que si vous vouliez bien le rencontrer vous arriveriez peut-être à le décider pour une exposition. »

On devine que je n'hésitai pas à accepter : la proposition de rencontrer Hantaï n'avait pas besoin d'autre considération. Mais l'espèce de mission qui m'était confiée ne me déplaisait pas non plus et j'ai sans doute pensé qu'il serait possible de la mener à bien².

2. À propos des philosophes, on peut ajouter qu'aux lectures en effet nourries de Hantaï s'étaient ajoutées, d'une part les rencontres suivies qui avaient abouti au livre de Georges Didi-Huberman dont nous reparlerons, quelques rencontres avec Jacques Derrida et, à une époque un peu plus ancienne, des échanges avec Gilles Deleuze dont il reste quelques lettres. Ainsi en octobre 1988 (année de publication de *Le Pli*, qui contient des références à Hantaï), Deleuze ajoutait à l'expression de son admiration les mots suivants : « Votre repliement actuel sur le "privé", votre exode, ne vous rend pas absent, mais rend votre présence plus intense ». En 1992, occupé à résister au projet d'exposition du Centre Pompidou, Hantaï avait écrit au moins le brouillon d'une lettre à Deleuze où on peut lire : « Que faire ? 1) S'enfoncer dans le silence et laisser le pourrissement s'approfondir. 2) Sortir la mitraille et tirer dans le tas. 3) Le

Si je connaissais le nom de Hantaï et quelques images de ses toiles les plus connues (j'habite Strasbourg, je n'ai pas une fréquentation soutenue des lieux d'art parisiens), en revanche je n'avais jamais vu une de ses œuvres et je ne savais rien des deux expositions de 1998 (à Renn Espace et au musée d'Art moderne de la Ville de Paris³). L'exposition de Münster eut lieu en 1999⁴, dans les tout premiers temps de mon rapport avec Hantaï. Je ne connaissais donc pas non plus les textes publiés sur lui. En 1998, Georges Didi-Huberman, ami de longue date, m'envoya *L'Étoilement – Conversation avec Hantaï*⁵ qui est certainement jusqu'ici le travail esthétique le plus accompli sur ce peintre⁶. Sa dédicace prouve qu'il savait alors que je rencontrais Hantaï (or le livre a paru au début de 1998). Je me souviens que nous avons parlé, un

voir comme l'indice paradoxal d'un renversement possible au cœur du dispositif de célébration mué en question. Coup de force. Mes forces n'y suffisent pas». Ces lignes, que j'ignorais, préfiguraient le mouvement dans lequel j'allais être entraîné. (Rappelons aussi que dans *L'Abécédaire* (éditions Montparnasse, 1996), Deleuze, sous la lettre N comme « Neurologie », parle de Hantaï en le désignant comme « le plus grand ».)

3. Au printemps 1998, SH exposa à Renn Espace, rue de Lille, à Paris, vingt-trois travaux allant de 1962 à la période récente, et, au musée d'Art moderne de la Ville de Paris, les quinze tableaux qui constituaient sa donation au musée.

4. Rétrospective des œuvres de 1960 à 1995 au Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte de Münster.

5. Georges Didi-Huberman, *L'Étoilement. Conversation avec Simon Hantaï*, Paris, Minuit, 1998.

6. Je veux dire en dehors des travaux d'histoire de l'art ultérieurs que sont, d'une part, la thèse soutenue en 2006 par Agnes Berecz à l'université de Paris I-Sorbonne, *Continuité et rupture. L'œuvre de Simon Hantaï dans le contexte de l'art après la seconde guerre mondiale* (disponible en microfiches sur le site de l'Atelier national de reproduction des thèses) et, d'autre part, l'étude très précise de Molly Warnock, *Penser la peinture : Simon Hantaï*, parue chez Gallimard en 2012. (La thèse américaine de M. W. qui est à l'origine de son livre peut être consultée sur papier et en microfiches à son université de soutenance : Warnock, Molly, *Thought by painting : The early work of Simon Hantaï*, The Johns Hopkins University, 2008.) On trouvera dans les lettres des échos des rencontres de M. W. avec SH et avec moi-même.

peu plus tard sans doute, de nos rapports respectifs avec celui que G. D.-H. devait en 2001 inviter dans son exposition *Fables du lieu* au Fresnoy (dont on verra ici les traces).

2

C'est donc dans une disponibilité plutôt candide quoique pourvue d'intentions cachées que je rendis une première visite à Simon Hantaï. C'est-à-dire en même temps à Zsuzsa et à la maison de la rue Georges Braque, l'une et l'autre indissociables de l'homme autant que du peintre (distinction au demeurant à peu près vide de sens pour celui qui ne faisait qu'un avec son art).

Zsuzsa saisissait par sa grâce, la maison par son austérité. Simon, lui, se saisissait de son visiteur pour l'entraîner presque sans délai dans l'entretien. Lors de mes premières visites, nous avons un peu bougé, regardant des toiles pliées ou montant au second étage où s'entassaient des morceaux de tissus découpés et enduits de couleur. Je faisais quelques photos. Mais le cœur de l'affaire était sans aucune hésitation la longue table de bois laqué blanc à une extrémité de laquelle il se tenait devant un cendrier rempli et quelques papiers. J'avais une chaise sur le long côté de la table, Zsuzsa occupait en face de moi un coussin posé sur le radiateur. Elle allait faire du thé. Parfois nous avons aussi déjeuné, de pot-au-feu qui semblait inchangé depuis la Hongrie d'avant la guerre.

Derrière moi s'étendaient les six ou huit mètres carrés de sol sur lesquels reposaient les livres de Simon, en petits tas – pas plus de trois ou quatre livres – distribués selon une classification dont je n'ai jamais demandé la règle tant il était évident qu'elle était immanente aux mouvements des intérêts, des curiosités, des affects d'un lecteur qui se tenait fort assidument au courant des publications, surtout philosophiques. À l'occasion il se levait, allait ramasser un livre pour y retrou-

ver une page. Mais le plus souvent nous parlions sans recourir à des références précises.

Lorsque je devais partir, Simon tenait toujours à m'accompagner. Il traversait avec moi le parc Montsouris jusqu'à la station de RER, exigeant de porter ma valise lorsque j'en avais une et s'arrêtant de temps en temps pour mieux souligner, voire pour marteler une phrase qui lui importait. Une phrase, ou une demi-phrase suivie d'un silence dont il faisait sentir la portée en le ponctuant d'un « Vous voyez bien ! » (plutôt prononcé « Vvoyez bien »).

Ainsi se poursuivait, parfois jusqu'au portillon du RER, l'entretien de Simon. On peut dire en effet « l'entretien de » de manière aussi justifiée que « l'entretien avec » car rien n'était plus éloigné de la conversation, même si on ne la flanque pas de l'épithète « mondaine ». « Entretien » doit ici valoir avant tout au sens de « maintenance ». Il s'agissait d'entretenir une machine – non pas au sens d'une mécanique répétitive mais au sens d'un montage complexe de ressorts et de leviers ordonné à une préoccupation majeure. (Ce n'est pas que la répétition n'y jouât pas son rôle, voire le ressassement, mais à la façon dont le fait une insistance tenace qui ne se soucie pas de la nature sans doute impraticable, sinon impossible, de son propos.)

3

Plus loin, s'il se peut, j'essaierai de caractériser la préoccupation opiniâtre qui mobilisait ce peintre en rupture de peinture effective et de mise en présence du public. Mais je vais d'abord caractériser le chemin qu'ont suivi les intentions dont m'avait équipé l'espèce de mandat confié par Anne Baldassari.

De manière plus ou moins confuse, je m'étais représenté que nous pourrions, une fois connaissance faite, aborder la question d'une expo-

sition dans laquelle il serait possible de mettre en œuvre – au sens fort et actif de l’expression – plus que des aperçus sur l’œuvre de Hantaï : d’interroger un parcours exemplaire par sa trajectoire jalonnée de surprises et d’innovations autant qu’obstinée dans sa poursuite. En un sens, c’était bien de quoi le peintre voulait parler : de quelles nécessités internes et à la faveur de quelles occasions avaient surgi les écritures, les pliages dans leurs différents modes, et le rapport toujours plus distancié au monde de l’art, de ses acteurs et de ses institutions.

Mais il ne fallut que très peu de temps pour m’instruire d’un retrait bien plus profond que les réticences que j’imaginai et auxquelles ma commanditaire – si je peux dire – m’avait préparé. Très vite j’ai su qu’aucune institution ni aucune espèce de projet ne représentait pour Simon autre chose qu’une manière ou une autre de faire allégeance aux conventions d’une scène sur laquelle il refusait d’être traité comme un artiste célèbre – et plus encore, on y viendra, comme un créateur important.

Il me raconta diverses démarches faites auprès de lui et comment il leur avait opposé tantôt de simples refus, tantôt des exigences auxquelles ses interlocuteurs (il donnait des noms importants) n’avaient pas voulu ou pas su faire droit. En particulier, il insistait sur le désir qu’on montrât – si on venait à exposer –, en même temps que l’œuvre reconnue, les précédents ignorés et méprisables de sa jeunesse : combien il avait pu être un mauvais barbouilleur et quel travail souterrain avait fait venir au jour celui dont on voulait exposer les œuvres (le mot de « chef-d’œuvre » était bien entendu banni). À l’entendre, nul n’avait seulement commencé à être attentif à ce *requisit*. Celui-ci, en outre, n’était qu’une partie d’une attente plus large, que peut résumer le mot « travail » : il ne pouvait pas s’agir d’exposer pour faire voir, il fallait mettre le public au travail, ce qui impliquait d’abord de mettre au travail les commissaires et autres responsables de l’hypothétique entreprise. Or ce travail, je comprenais aussi que lui seul en détenait les exigences et les modalités.

Au bout de quelque temps, le résultat fut assez clair : non seulement il était exclu de chercher à gagner sa confiance pour un projet d'exposition, mais il fallait bien plutôt faire l'inverse, il fallait poursuivre avec lui l'entretien – la maintenance du questionnement sur la provenance et sur la teneur de l'acte pictural qui lui était, ou lui avait été, propre. De là que, prenant goût à cet échange indéfiniment relancé, j'en vins moi-même à me délester des intentions initiales.

Une fois, je ne sais plus quand, je rendis compte à Anne Baldassari de l'état des choses et du fait que son espérance dans ma mission semblait sérieusement déçue. Je pense qu'elle fut par ailleurs prise par d'autres urgences et d'autres perspectives (d'importantes expositions autour de Picasso puis la direction du musée de l'hôtel Salé) en même temps qu'elle me voyait me rendre, sinon aux raisons, du moins aux rigueurs et aux vigneurs de Hantaï lui-même.

4

Je me consacrai donc plutôt à faire parler celui qui voulait tant faire entendre ce qu'il affirmait devoir être entendu – écouté, réfléchi, absorbé et travaillé jusqu'à rendre visible, manifeste (« Vous voyez bien ! ») la vérité en acte d'une entreprise et d'une vie singulières plutôt que celle d'une œuvre. C'est du moins dans ces termes que j'essaie tant bien que mal de formuler quelque chose que jamais il ne formula sur un tel registre. Il se contentait – si on peut dire – de redire sans se lasser combien il fallait être attentif à toutes les conditions historiques, matérielles, impersonnelles de ce qui avait fini par se produire comme un ensemble de formes exceptionnellement distinct et propre, mais dont il ne fallait surtout pas considérer d'abord (voire pas du tout...) la prescience ni le prestige achevés, imposants, catalogués – et par conséquent aussi exposés au sens cérémoniel où il l'entendait.

En réalité, je ne le faisais parler que dans la mesure où ma présence, mon écoute et quelques questions, parfois des essais d'objection, suffisaient à susciter une parole qui ne demandait qu'à parler. Georges Didi-Huberman ouvre *L'Étoilement* sur le silence alors depuis dix ans attesté de Hantaï, mais c'est pour affirmer très vite, citant Blanchot, « le caractère inépuisable du murmure » – ajoutant aussi : « inspiration, expiration »⁷. De fait je pourrais dire que Hantaï ne cessait d'imprimer le rythme de sa respiration – qui était aussi celui de l'inhalation du tabac – à un murmure incessant, au grondement sourd d'un cours d'eau souterrain faisant surface en résurgences toujours nouvelles.

En même temps, une autre circonstance donna un tour nouveau à notre rapport. Jacques Derrida se préparait à publier le livre intitulé *Le Toucher – Jean-Luc Nancy*. Le directeur de Galilée, Michel Delorme, me dit qu'il aimerait pouvoir faire une édition « de tête » avec le concours d'un artiste sur le choix duquel Derrida et moi serions d'accord. On pouvait penser à plusieurs noms. Il me prit de songer à Hantaï (que par ailleurs Derrida avait déjà rencontré à quelques reprises). Cette idée était à la fois naturelle – dans le climat d'amitié récent mais réel où nous étions – et presque inconcevable car je savais que le « tirage de tête » ne pouvait que représenter pour Hantaï une pratique mondaine et mercantile, indigne de l'artiste tel qu'il le concevait. Il lui arriva d'ailleurs de me dire « Vous me faites faire des choses que je devrais désapprouver ». Une expression aussi complexe disait tout autre chose que « malgré moi » : elle témoignait d'un désir obscur, non pas de renoncer à ses convictions, mais d'accepter de s'ouvrir à une expérience inédite.

Je ne saurai jamais quel démon me poussa à lui faire cette proposition alors que je craignais d'y mettre à mal toute la confiance entre nous. Il faut croire que cette confiance elle-même fut le démon. Il

7. G. Didi-Huberman, *L'Étoilement*, *op. cit.*, p. 11.

accepta, et je compris après coup qu'il avait trouvé là une occasion de franchir un nouveau pas entre peinture et philosophie tout en renouant avec ses propres pratiques d'écriture sur la toile (initiées avant même la célèbre *Écriture rose*). En effet, il passa un été à écrire sur de fines batistes, avec différentes couleurs, des textes superposés de Derrida et de moi. Toute cette opération s'est accompagnée de lettres entre nous car le téléphone ou les visites ne suffisaient ni à régler des détails pratiques ni surtout – c'était, je crois, assez sensible – à entretenir (encore la maintenance...) chacun de nous et notre rapport dans une situation quelque peu risquée pour les raisons que j'ai dites.

Une fois paru le livre de Derrida⁸, cette correspondance où Hantaï se montrait au travail – à la fois peintre, copiste, lecteur, penseur – me parut devoir être publiée. Il s'engagea tout autant, sinon plus, dans cette nouvelle entreprise⁹. Toutefois cette correspondance avait un objet précis et ne recueillait pas le murmure inépuisable, bien qu'elle ne lui fût pas étrangère.

Je pensai qu'il me fallait recueillir ce qui persistait à s'échapper de manière indisciplinée. J'achetai un enregistreur et Simon surmonta avec bonne grâce ses premières réticences. Il se montra même très vite attentif aux précautions techniques nécessaires. En revanche il ne changea rien à ses façons et ne prit aucune espèce de pose oratoire. Après un certain nombre d'heures d'enregistrement, je voulus examiner le matériel dont je commençais à envisager une possible publication. Aux éditions Galilée, Cécile Bourguignon fit transcrire le premier enregistrement. Le résultat était désolant : des phrases hachées, partant dans tous les sens, une dispersion syncopée qui empêchait le plus souvent de

8. Jacques Derrida, *Le Toucher – Jean-Luc Nancy*, Paris, Galilée, 2000.

9. Le livre fut publié en 2001 chez Galilée – lui aussi avec un tirage de tête accompagné d'une gravure de Hantaï. Son titre – *La Connaissance des textes* – est dû au peintre. À notre demande, une lettre de Derrida a complété notre correspondance.

suivre le propos¹⁰. On ne pouvait rien en faire. Simon lui-même, en s'écoutant, se déchaîna contre « ce type qui ne peut pas finir ses phrases » (on en trouvera une trace dans les lettres).

De l'ensemble enchevêtré des effets produits par les enregistrements, la correspondance et le cours jamais tout à fait continu de l'*entretien* finit par émerger le double dessein de faire cette fois écrire Simon et de tenter de progresser avec lui, au fil de cette écriture, vers un projet où pourrait se repenser et se renouveler l'idée d'« exposition ». En somme, je me réappropriais sans vergogne – mais tout autrement – l'intention d'Anne Baldassari (qui, de son côté, comme je l'ai dit, était absorbée par d'autres tâches).

5

Ainsi ont vu le jour les lettres ici publiées. Ce furent, cette fois, des lettres forcées : j'exigeais de Simon qu'il répondît à mes questions et qu'il remédiât ainsi à l'insuffisance de la parole débridée. Ce fut parfois pénible pour lui, on le verra. Écrire l'obligeait à discipliner un peu le « murmure » qui se dissipait dans le verbe. En vérité, il se trouvait reconduit vers un projet qu'il avait eu de livre : on en verra la trace.

Pour autant, nous sommes restés loin du livre, et si j'ai cherché à lui faire un peu ordonner les pensées qui s'étaient déjà plusieurs fois manifestées avec effervescence, je n'ai pas pour autant poussé plus avant vers ce qui aurait été un exposé suivi. L'aurais-je voulu que je n'aurais pas abouti : Simon ne professait bien entendu aucune espèce de doctrine ou de théorie, bien qu'il eût constamment à cœur un certain nombre de motifs.

10. Ces enregistrements sont à présent copiés et conservés par Daniel Hantaï. Ils restent un témoignage précieux de la voix et de la présence de Simon.

Le plus important d'entre eux était à coup sûr le refus de la notion de « créateur » au profit d'une insistance farouche sur le motif d'une peinture se faisant seule, par l'effet des opérations matérielles, singulièrement du pliage, de l'imprégnation, et du dépliage ou de toute autre forme d'exécution pour lui réputée mécanique (comme la copie de textes). Il ne s'agissait pourtant pas d'un automatisme inconscient, bien au contraire. Pour me limiter à introduire un seul terme, je dirais qu'il s'agissait pour lui d'une grâce, me souvenant d'une de ses paroles que je lui cite dans une lettre : *on peint pour Dieu*. À quoi je tiens seulement à ajouter que si cette parole vient évidemment à la suite des anciennes provocations d'allure intégriste que Hantaï avait maniées face aux surréalistes, rien, absolument rien chez lui ne relevait d'une crédulité religieuse et le nom de « Dieu » était résolument le nom d'un innommable.

Je n'irai pas plus loin dans le commentaire de ce qu'il a consenti à faire l'effort d'écrire pour tenter de traduire non seulement à un autre, mais autant et plus à lui-même, ce qu'était pour lui l'expérience de son travail, c'est-à-dire l'expérience de s'être trouvé ou reçu en tant qu'artisan de ce qu'on nomme l'« art » de peindre. Ces lettres, il les a en effet écrites pour lui-même et pour tous. Elles ne rompaient pas le silence et l'absence d'œuvre dans lesquels il s'était tenu depuis longtemps : elles ne parlent que de cela. (On peut lire plus loin – « Annexe III », *infra*, p. 190, ce qu'il dit de ces lettres à Alfonso Cariolato : « Dire et donner la piste ».)

6

Pour finir, il m'a semblé que nous pouvions ensemble approcher l'idée d'une forme de présentation publique et concrète de la rumination qui faisait le contrepoint de sa peinture. Je ne parlais pas, bien sûr, d'« exposition » – encore que le sens strict du terme eût très bien

convenu. Simon n'était pas dupe de cette petite ruse, cela ne fait aucun doute. Mais il accepta d'entrer dans ce nouveau jeu. Il commença à participer à la conception d'un projet dont je n'avais pas encore de vision déterminée mais qui aurait plus ressemblé à une visite d'atelier qu'à une exposition.

Je ne parlais pas encore à Simon des possibilités de lieu et de conception pratique. Or il se trouva qu'un conservateur du Louvre, Dominique Cordellier, appelé à travailler avec Galilée à l'occasion d'un livre sur François Rouan¹¹, s'avéra être un très sérieux connaisseur de l'œuvre de Hantaï et se dit prêt à envisager le projet que j'évoquai. Avant d'en parler à Simon, j'attendais que les choses se précisent. Le 12 septembre 2008 j'avais un premier rendez-vous, à midi, au Louvre, avec Dominique Cordellier. Après l'avoir quitté, au début de l'après-midi, je marchais vers un autre rendez-vous lorsque Zsuzsa me téléphona pour me dire que Simon était mort. J'étais rue Georges Braque un quart d'heure plus tard.

Étendu comme dans son sommeil où la mort l'avait pris, il préservait une sorte de sérénité souveraine. Il avait su partir sans déranger personne, pas même Zsuzsa. Il était parti comme ayant tout accompli et n'ayant plus rien d'autre à ajouter. J'ai senti de sa part comme une légère et affectueuse ironie : voyez bien, Jean-Luc, j'ai été plus rusé que vous !

Il n'était pas malade, mais il n'était pas non plus en parfaite santé. Il m'avait dit une ou deux fois que ses fils souhaitaient qu'il consulte le médecin mais que lui ne le voulait pas. Au reste, depuis plusieurs mois il avait inventé cette plaisanterie : « qu'est-ce qu'on va faire de tous ces vieux dans notre société ? Vous voyez bien, ce n'est pas possible. Il va

11. Dominique Cordellier, François Rouan, *Rouan le peintre. Tombeau de Francesco Primaticcio*, Paris, Galilée, 2008.

falloir réinventer le cocotier». Sous le couvert de cette allusion joyeusement cynique à une pratique archaïque de Polynésie, tout s'est passé comme s'il préparait la façon qu'il a eue de se congédier lui-même, ayant rempli son temps et surtout son ouvrage de serviteur de la peinture.

Jean-Luc Nancy