

Le pli comme texte chez Simon Hantaï et Afour Rhizome

Annie Jisun Bae

§I

Annonçons déjà ; citons comme si c'était possible d'anticiper tout, de prévoir toute improvisation, et de calculer l'« à-venir¹ ». Au début de son texte intitulé *Le Pli, Leibniz et le baroque*, Gilles Deleuze suppose que « [l]a science de la matière a pour modèle l'« origami », dirait le philosophe japonais, ou l'art du pli de papier² », soit un corps flexible ou élastique composé de parties qui, plutôt que de se séparer, se divisent à l'infini. Dans ce sens, écrit Deleuze, « le dépli n'est pas le contraire du pli, mais suit le pli jusqu'à un autre pli³ ». Si le pli se divise à l'infini en se confondant avec le dépli qui est en effet une manière de se lier à l'autre, cette flexibilité, ce mouvement incessant de se multiplier relève d'un certain indécidable. L'indécidable ne renvoie pas à l'indétermination ; l'indécidable est une oscillation déterminée entre des possibilités aussi déterminées les unes

¹J'emprunte le mot de Derrida à S. Hantaï, J. Derrida, J-L. Nancy, *La Connaissance des textes. Lecture d'un manuscrit illisible (Correspondance)*, Paris, Galilée, 2001, p. 148. Désormais, cet ouvrage sera mentionné par l'abréviation *CT* en cas de nécessité.

²G. Deleuze, *Le Pli, Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit, 1988, p. 9.

³*Ibid.*

que les autres, souvent contradictoires et impératives dans un contexte défini. Prenons l'exemple de l'hymen, d'une forme du pli : « Le pli (se) plie : son sens s'espace d'une double marque, au creux de laquelle un blanc se plie. Le pli est à la fois la virginité, ce qui la voile, et le pli qui n'étant ni l'un ni l'autre et les deux à la fois, indécidable, *reste* comme texte, irréductible à aucun de ses deux sens⁴ ». Le texte demeure indécidable. Les frontières, les limites du dedans et du dehors sont récusées, ébranlées et déconstruites, depuis leurs plis.

§2 Cette perception de *l'origami* ou de l'art du pli, ou encore simplement du pli – sous cette forme soulevant des problématiques telles que le visible/invisible et le dedans/dehors, l'indécidable, « ni l'un ni l'autre et les deux à la fois » – nous permet d'ouvrir une réflexion sur les questions de l'écriture, de la langue et du texte. Précisons ici l'acception du mot « texte » : selon Jacques Derrida, il « implique toutes les structures dites “réelles”, “économiques”, “historiques”, socio-institutionnelles, bref tous les référents possibles⁵ » ; autrement dit, « *il n'y a pas de hors texte*⁶ ». Cela ne veut pas dire que « tous les référents sont suspendus, niés ou enfermés dans un livre [...]. Mais cela veut dire que tout référent, toute réalité a la structure d'une trace différentielle, et qu'on ne peut se rapporter à ce réel que dans une expérience interprétative. Celle-ci ne donne ou ne prend sens que dans un mouvement de renvoi différentiel⁷ ». S'il n'est rien en dehors du texte, c'est que le texte n'a pas de bord. J'attire l'attention sur l'expérience interprétative qui ne peut qu'avoir lieu dans « un mouvement de renvoi différentiel ». Nous l'aborderons par la fonction opératoire du pli dans les œuvres de Simon Hantaï et d'Afour Rhizome.

SIMON HANTAÏ : TRAVAUX DE LECTURE COMME PLI

§3 Quand Derrida fait lire à Jean-Luc Nancy son manuscrit en cours d'élaboration sur le *toucher* qui se réfère aux travaux de Jean-Luc Nancy, ce dernier s'interroge sur ce qui « pourrait mettre en *contact* matériellement » (*CT*, p. 9) les deux écritures, celles de Derrida et de Nancy. Ainsi émerge l'idée de demander à Hantaï, qui les lit, de fournir le frontispice du livre que Derrida préparait. Dans la mesure où Jean-Luc Nancy lui a entièrement laissé le choix de la manière de les mettre en contact, Hantaï propose d'abord à Jean-Luc Nancy trois manières, puis une de plus quelques jours plus tard dans une de

⁴J. Derrida, « Double séance », *La Dissémination*, Seuil, 1972, p. 316.

⁵J. Derrida, *Limited Inc*, Paris, Galilée, 1990, p. 273.

⁶J. Derrida, *De la Grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, p. 227. Souligné par l'auteur.

⁷J. Derrida, *Limited Inc*, op. cit., p. 273.

ses lettres. Cela dit, cette mise en œuvre avait déjà été amorcée par cette correspondance entre les deux, et se poursuivra tout au long du travail de Hantaï. Voulant montrer « le peintre-copiste au travail », Jean-Luc Nancy souhaite publier la correspondance. Lors d'une conversation, au cours de laquelle ils parlent de leur projet à venir, Hantaï lui dit : « C'est ainsi que je connais les textes » (*ibid.*). C'est de cette phrase que naît le titre de l'ouvrage en question, à savoir *La Connaissance des textes. Lecture d'un manuscrit illisible (Correspondance)*. Cet ouvrage est donc composé de la correspondance entre Jean-Luc Nancy et Simon Hantaï, d'une lettre de Jacques Derrida et de quelques images de *Travaux de lecture* (Figure 1).



Figure 1. Simon Hantaï, *Travaux de lecture*, 2001, avec l'aimable autorisation des Archives Simon Hantaï, © Archives S. Hantaï

§4

L'idée de Hantaï consiste principalement à copier « interminablement » les textes des deux philosophes. Il suggère, dans sa lettre, différentes manières de copier. Ces travaux donnent lieu à une œuvre intitulée *Travaux de lecture* (2001), qui est intégrée dans le livre de Derrida, *Le Toucher, Jean-Luc Nancy*. Ces travaux de lecture, soit la copie de textes, sont basés sur son expérience, en 1958 et 1959 : une année de recherches et de travail.

[...] quelque chose est arrivé par et en la peinture – ligne, forme, couleurs réunies dans un seul geste (après la longue histoire de ces questions). Les ciseaux et le bâton trempé.

Le pliage essayait de faire face à cette situation.

Je n'ai jamais plus dessiné séparément.

Par contre, avant 60 et surtout en 58-59, j'ai souvent copié des textes. Je pensais à ces moments que je ne peindrais plus jamais. Mais le pliage vint. (*CT*, p 27)

§5

Désespéré, il a copié les textes qu'il lisait, principalement la Bible, mais aussi des textes philosophiques et littéraires, en utilisant uniquement ses mains. De ces travaux manuels et extrêmement laborieux, sont nées deux immenses toiles, *Écriture rose* (Figure 2) et *À Galla Placidia* (Figure 3).



Figure 2. Simon Hantaï, *Écriture rose*, 1959, 329.5 x 424.5 cm., Centre Pompidou Paris, avec l'aimable autorisation des Archives Simon Hantaï, © Archives S. Hantaï



Figure 3. Simon Hantaï, *À Galla Placidia*, 1958-1959, 326 x 400 cm., Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, avec l'aimable autorisation des Archives Simon Hantaï, © Archives S. Hantaï

§6

Durant cette période, le matin, il copiait des textes dans un espace préalablement préparé – deux couches de peinture blanche lissées par grattage – dans lequel étaient déposés des signes, des taches, l'étoile de David et des chiffres. Plusieurs sortes de chiffres apparaissent : « 365 » témoigne de la durée de ce laborieux travail de mains, tandis que « des dates qui se souviennent de souvenirs à nous inconnus 1922 1923 1939, ça c'est "au-

toanalyse”dit-il “des dates qui correspondent à des journées spéciales”au secret gardé⁸ ». Il a utilisé plusieurs encres de couleur, excepté le rose. Pourtant, cet espace-toile, une fois remis sur châssis et accroché au mur, révèle la couleur rose. L’écriture, qui s’est pliée, devient illisible. Et l’après-midi, il réalisait une autre toile, celle-ci sur fond noir, raclé à l’aide de son « outil-réveil (une pièce de réveille-matin) », sur lequel apparaissent de petites touches relevant de sa pratique durant la période dite surréaliste. Cette sombre toile laisse apparaître une croix claire rappelant le plafond du Mausolée de Ravenne qu’il a découvert à l’occasion d’un voyage.

§7

Après cette année silencieuse, durant laquelle il est resté dans son « coin⁹ », Hantaï élabore la méthode du pliage à partir de 1960, ce qui marque sa rupture avec le surréalisme¹⁰. Hantaï avait fait son entrée sur la « scène » artistique avec le tableau intitulé *Regarde dans mes yeux, je te cherche, ne me chasse pas* (1952) qu’il avait déposé devant la porte de Breton. On retrouve ensuite Hantaï dans son exposition personnelle de 1953 à la galerie « À l’Étoile scellée ». Cette période est qualifiée de « surréaliste ». Il s’en éloigne et se rapprochera de Georges Mathieu. La période est qualifiée de « gestuelle » (1955-1957) (Figure 4).

⁸H. Cixous, *Le Tablier de Simon Hantaï. Anagrammes, suivi de H.C. S.H. Lettres*, Paris, Galilée, 2005, p. 39.

⁹J’attire l’attention sur le mot « coin » par rapport à la lettre de Derrida que nous allons voir plus tard ; il est en effet lié à la pratique de la lecture-écriture.

¹⁰Cet éloignement est déjà visible dès 1955 puis avec la publication d’un tract du groupe surréaliste, daté de 1957 – qui correspond à la période gestuelle (1955-1957), où Hantaï est publiquement exclu du groupe. Voir le site des Archives Simon Hantaï, <https://simonhantai.org> (N.B. : tous les éléments biographiques mobilisés ici ont été recueillis sur ce site). En ce sens, le « rupture » est ici plutôt à comprendre comme une longue recherche incessante, faite d’expérimentations de nouvelles méthodes qui se concrétisent.



Figure 4. Simon Hantaï, *Peinture*, 1958, 199 x 123 cm., huile sur toile, avec l'aimable autorisation des Archives Simon Hantaï, © Archives S. Hantaï

§8

Il développe une série d'œuvres conçues en repoussant une couche de couleur à l'aide d'un objet en fer ; ses gestes produisent des tableaux qui se rapprochent de l'écriture calligraphique. Après cette période, se situe l'année du silence et du travail de copie (1958-1959) que Hantaï mentionne dans une de ses lettres citée plus haut. Durant cette année, « quelque chose est arrivé par et en la peinture – ligne, forme, couleurs réunies dans un seul geste (après la longue histoire de ces questions). Les ciseaux et le bâton trempé » (*CT*, p 27). La pratique du pliage était donc la manière de s'affronter à cette nouvelle situation. En traversant la période qualifiée de « petites touches et écriture » (1958-1963), la lecture-écriture pliée ou l'écriture-peinture de Hantaï se transforme davantage en sculpture dans la toile.

§9

Au début des années 1960, il entame l'œuvre intitulée *Mariales* et *Manteaux de la vierge* (1960-1964). Par la suite, il ne cesse d'explorer cette pratique du pli. Pour la série de *Catamurons* (1963-1965), qui est le nom d'une maison de vacances en Normandie, le pliage prend seulement le centre de la toile et « le reste est laissé vierge. Le rectangle central, souvent plié plusieurs fois, reçoit de nombreuses applications colorées superposées¹¹ » ; pour les *Panses* (1964-1965)¹², il fabrique une poche pliée au centre de la toile sur laquelle il peint, de sorte que celle-ci flotte dans le non-peint. Après avoir acquis la

¹¹Ce sont les propos de Hantaï publiés par le site des Archives Simon Hantaï, <https://simonhantai.org>.

¹²Cette série – *Simon Hantaï Paris, 1964-1965* – est exposée à la galerie Jean Fournier du 11 octobre au 24 novembre 2012, donnant lieu à la publication d'un catalogue. Voir *Simon Hantaï Paris, 1964-1965*, Paris, Lienart, 2012. Par ailleurs, une autre exposition, *Simon Hantaï Paris, 1948-1955*, est organisée à la même galerie du 14 décembre 2017 au 20 janvier 2018 sur ses années à Paris, soit sur ses toutes premières œuvres. Voir le catalogue *Simon Hantaï Paris, 1948-1955*, Paris, Galerie Jean Fournier, 2017.

nationalité française, et être resté un an sans peindre, il s'installe à Meun. C'est alors qu'il peint la série *Meun* (1966-1968), dans laquelle de grandes taches monochromes naissent d'une nouvelle façon de nouer la toile, consistant à plier la toile aux quatre coins et au centre. Les plis opèrent dans les toiles ; ils se forment et s'espacent, dépassent ainsi le cadre de la peinture tout en restant dans les toiles. Suivent les autres séries, telles qu'*Études* (1968-1971), *Aquarelles* (1971), *Blancs* (1973-1974), *Tabula* (1972-1982).

§IO

En quoi consiste sa méthode de pliage ? « Par le pliage j'ai mis mes deux mains dans ma poche. Pensée sans les mains et même sans les yeux¹³ ». Pour pouvoir plier, il faut d'abord transformer la toile en une masse informe, sans commencement, ni fin, ni bord, ni cadre. C'est là un travail dont se chargent les mains, parfois même les pieds. « La peinture recueille et transmet ce qui arrive. Elle met à disposition un sac informe, à charge de le remplir¹⁴ », écrit Jean-Luc Nancy à Hantaï. Cette phrase semble mettre l'accent sur l'imprévisibilité de « ce qui arrive », une des définitions de l'événement chez Derrida ; son trait est né de l'impossible absolu de prévoir et de prédire. La toile de Hantaï est un lieu d'accueil pour tout ce qui arrive, tout ce qu'il est impossible de prévoir. Un lieu au cœur duquel il y a d'innombrables plis, qui transforment la toile en peinture-sculpture.

§II

« Le pliage comme méthode » – titre d'une exposition de 1971 – acquiert ensuite une certaine notoriété. Dès lors le titre devient presque inséparable de Simon Hantaï. Deleuze ne manque pas de le remarquer¹⁵ et il évoque le « dépli » dans le sens qu'il lui donne lui-même, à savoir « la continuation ou l'extension de son acte » : pour lui, « quand le pli cesse d'être représenté pour devenir "méthode", opération, acte, le dépli devient le résultat de l'acte qui s'exprime précisément de cette façon¹⁶ ». Pour autant, Deleuze ne considère pas Hantaï comme baroque, car, dans le baroque, les plis sont toujours pleins. Deleuze voit dans le peint et le non-peint des œuvres de celui-ci la « ligne d'Orient », à savoir le plein et le vide. Or, cette opposition du plein et du vide semble être questionnée par les œuvres de Hantaï. En laissant aux matériaux le maximum d'initiative – Hantaï insiste sur le fait de peindre à l'aveugle –, l'intérieur, les fragments ne se dévoilent pas comme des blancs ou des vides, mais se déplient en une autre couleur, un autre blanc. Dans *Écriture rose* et *Travaux de lecture*, Hantaï écrit en lisant et efface en écrivant. Ici, la pensée ne précède pas l'acte d'écriture-peinture, comme si rien ne précédait la main. Dans d'autres œuvres, il plie la toile et, sur cette surface pliée, il peint-écrit,

¹³Lettre de Hantaï, dans S. Hantaï, J-L. Nancy, *Jamais le mot « créateur »...* (*Correspondance 2000-2008*), Paris, Galilée, 2003, p. 154.

¹⁴*Ibid.*, p. 150.

¹⁵G. Deleuze, *op. cit.*, p. 47.

¹⁶*Ibid.*, p. 50.

puis la déplie, de sorte que des blancs viennent s'interposer.

L'ÉCRITURE COMME DÉPLI

§12

La lecture-écriture-peinture s'écrit en se raturant dans les *Travaux de lecture* hérités de précédents travaux de Hantaï. En devenant l'illisible, la lecture-écriture-peinture produit les plis et *vice versa*. Dans les *Travaux de lecture*, les mots ont été abordés par le « silence » ou plutôt une laborieuse recherche en silence. Derrida semble penser que l'on « ne peut accéder aux mots, à la lettre, [...] qu'en leur imposant le silence » ; en lisant après coup la correspondance entre Jean-Luc Nancy et Simon Hantaï, il parlera de l'intimité et de la « disparition par saturation » (CT, p. 143). De quoi s'agit-il ? Il s'agit d'une lecture-écriture comme dépli. Les *Travaux de lecture* et la correspondance entre Jean-Luc Nancy et Simon Hantaï qui les accompagne concernent également Derrida ou plutôt c'est lui qui en est l'origine. Pourtant, il était d'une certaine manière présent-absent ; pour ainsi dire, il a été à la fois inscrit ou inclus et exclu dans la correspondance et ces *Travaux de lecture*.

[...] Écrire *sur* intimité¹⁷.

La loi est l'intimité qui est la loi.

[...] Je vais l'écrire [...] et je vais écrire *sur* lui, je vais l'essayer, l'user jusqu'à la corde, puis jusqu'à le faire disparaître dans ma toile. [...] jusqu'à le faire apparaître, à la lettre en tant que lettre [...] Souvent, [...] *intimité* sera là sans paraître, et le mot remplacé par un quasi-synonyme que vous pourriez deviner. Disparition par saturation. [...] « disparition *presque* totale ». [...] Nonobstant l'intimité, et malgré l'apparence, je préfère rester dans mon coin. [...] Intimidé, je tiens à vous lire, [...] sans m'immiscer entre vous deux [...] Je vous vois comme enroulés, je vous vois enveloppés dans votre correspondance. [...] Tiers exclu. (CT, p. 143)

§13

Cette citation est le début d'une lettre de Jacques Derrida adressée à ses deux amis, Simon Hantaï et Jean-Luc Nancy. Il semble que c'est une mise en scène de l'écriture autour du mot « intimité ». Rappelons que le mot « coin » était aussi inscrit dans une des lettres de Hantaï. Malgré le fait qu'il préfère rester dans son coin, Derrida entre finalement, par intimité, dans cette correspondance, dans cette relation « enroulée » et « enveloppée » de la correspondance, et il se demande auquel de ses amis il s'adresse.

¹⁷Italiques de l'auteur. Quant aux découpages par crochets (sauf le premier), ils ont été ajoutés par moi.

Même si Derrida écrit : « Quoi que je dise ou ne dise pas, vous l'aurez déjà cousu [...] replié impliqué surplié dans les plis de votre correspondance », il veut adresser une « lettre décousue » (CT, p. 147) à Jean-Luc Nancy et à Simon Hantaï, la faire « disparaître dans sa toile » (CT, p. 143). Comme s'il assumait sa part de responsabilité en répondant à l'appel de ses amis, il veut écrire sur ce mot, l'user, puis le faire disparaître dans sa « toile » jusqu'à le « faire apparaître » : une double intimation, une sorte de paradoxe ou d'impasse, aporie absolue à laquelle on se tient lorsqu'on pense et qu'on écrit. Mais avant d'évoquer cette aporie, il faudrait s'attarder sur le mot « intimation » pour appréhender le sens de la mise en scène :

Intimation, c'est un mot dominé par le code juridique latin, je crois. Après avoir signifié [...] annonce, appel, interpellation, invitation, il en vient à dire l'assignation à comparaître, l'ordre donné de se présenter [...]. Là où il y a intimation, la justice ou plutôt le droit n'est jamais loin. [...] Mais l'origine de *intimare*, [...] c'est *intimus*, l'intime, le dedans, le chez-soi. L'ordre s'introduit chez soi, [...] de faire acte de présence *au-dehors* pour [...] se présenter, témoigner, parler, écrire, pour publier, donc se justifier [...]. (CT, p. 145)

§14

L'intimation, qui s'introduit chez soi, intime d'être au-dehors, de sortir de chez soi, de son coin. Ce mot évoque en même temps, par la filiation étymologique, le dedans/dehors ; par « une autre filiation étymologique (*timeo, timidus, timor, timor divum* [...]), la crainte reste de la partie » (CT, p. 146). Ce mot évoque en même temps tous ces sens. Si Derrida semble construire la scène de l'intimation qui est la loi – il ne s'agit pas de la loi de l'intimation, mais « la loi est l'intimation qui est la loi » (CT, p. 143) –, c'est que, pour lui, venir à l'écriture relève toujours de la demande-commande pour l'écriture : « Écris-moi ça » (CT, p. 147). Cette demande de l'écriture peut se traduire par l'ordre de penser dans le sens dans lequel on pense par et avec la langue, en silence ou non. Pour ainsi dire, Derrida en tant que lettres inscrites dans la correspondance se déplie par intimation. Cet appel à l'écriture, qui est inscrit dans le texte, en l'occurrence dans la correspondance, est à la fois la demande et la justification d'écrire, de se déplier et de se publier : c'est toujours par intimation, on écrit ou on s'écrit. Dans ce sens, on est le « tiers-exclu-tard-venu » (CT, p. 145) face au texte. Derrida reconnaît cette situation qui lui est familière : « déjà inscrit, déjà en correspondance, déjà pris dans la correspondance, sans le savoir, déjà *responsable*, d'avance tenu de répondre. Comme s'il avait jadis reçu, avant de lire et même de savoir lire, ce que j'aime de plus en plus appeler une *intimation...* » (*ibid.*). On reconnaît être le responsable de tout appel venant de textes, « d'avance tenu de répondre ». L'intimation, qui est « là sans paraître », disparaît

par saturation. Jean-Luc Nancy décrit ce « faire disparaître » : « le tissu mange le texte » (CT, p. 59), la langue est absorbée « par un organisme plus grand et plus fort que lui, mais de même nature (texte, textile, tissu) » (CT, p. 148). C'est précisément ce qu'ils expérimentent tous les trois en se lisant et en s'écrivant : une double intimation.

§15

En pensant à une lettre décousue¹⁸ adressée à ses amis, Jacques Derrida tente de recopier à la main l'une des lettres de Jean-Luc Nancy adressées à Simon Hantaï en imitant l'écriture de Jean-Luc Nancy et en la rendant peu à peu illisible. L'écriture re-copiste, soit peindre à l'aveugle, c'est l'affaire de la main comme dans les *Travaux de lecture, Écriture rose* ou *À Galla Placidia* :

Plus de savoir, plus de pouvoir : l'écriture se livre plutôt à l'anticipation. Anticiper, c'est prendre les devants, prendre (*capere*) d'avance (*ante*). À la différence de la précipitation, qui expose la tête (*praeciput*), la tête en avant, la tête la première, l'anticipation serait plutôt chose de la main. Le thème des dessins d'aveugle, c'est avant tout la main. Celle-ci s'aventure, elle se précipite, certes, mais cette fois à la place de la tête, comme pour la précéder, prévenir et protéger¹⁹.

§16

Si Hantaï insiste sur le fait de peindre à l'aveugle, c'est pour livrer l'écriture à l'anticipation, pour qu'il puisse se livrer à l'écriture, sans précipitation.

LA MÉMOIRE ET LA LANGUE COMME MATIÈRES : DE SIMON HANTAÏ À AFOUR RHIZOME

§17

Né en 1922 à Bia, près de Budapest, de parents appartenant à une communauté catholique d'origine souabe, il voit son patronyme passé de Handl à Hantaï sur la décision de son père durant la guerre et se marie avec une juive. Il écrit à Cixous : « Récemment en voyant parler Heidegger à la télévision, j'étais stupéfait : j'entendais ma mère parler et je comprenais tout²⁰ ». Hantaï, qui était plutôt réticent à tout récit biographique et psychologisant le concernant, a confié ses histoires à Cixous, artiste des mots qui pratiquait

¹⁸Cette lettre est nécessairement décousue, car elle s'adresse à deux personnes, du coup elle ouvre souvent des parenthèses telles des pliages qui s'adressent à l'un d'entre eux en changeant du vouvoiement au tutoiement, et *vice versa*.

¹⁹J. Derrida, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1991, p. 11-12.

²⁰H. Cixous, *op. cit.* p. 49.

l'écriture autobiographique comme elle l'entendait²¹, qui écrivait le mot « mémoire » comme « mé-moires²² ». En tant que lecteur de Cixous, Hantaï a sans doute anticipé la manière dont elle les recevrait. Le tablier de sa mère, après son décès, parvient à Hantaï en 1963. À propos de ce tablier, Hantaï ajoute : « Ce qui me reste de ma mère²³ ». Il garde la mémoire du façonnage du tablier, tâche des femmes, et la transmet à Cixous par le biais d'une photo accompagnée d'un dessin et d'un texte qui dit « Tablier de ma mère, plié gardé par moi ». Ce tablier, porteur de la mémoire de sa mère porte également la langue de sa mère. Elle aurait été également pliée et gardée dans la mémoire de Hantaï qui l'entend soudainement. Cixous reçoit aussi la photo d'une jeune femme, Anna (Figure 5) avant d'être mère de Hantaï, qu'il n'aurait pu connaître et qu'elle désigne comme une momie :

Le Tablier et la Momie.

Anna : qui veut Anna retourner il retrouvera Anna. Sa fin est son commencement.
Son commencement et sa fin. Écoute j'ai quelques photos pour toi de ma mère.
Ensuite moi l'enfant. Ensuite la peinture.

Toute la vie copier sur le tablier, copier la vie copier le tablier.

Je regarde la photo « tablier de ma mère, reste, gardé par moi »²⁴.

²¹Un exemple pour comprendre son idée : « Autobiographique est un mot que j'évite. Je l'ai toujours été, ni plus ni moins que Montaigne et que tout littéraire. "L'auto" est toujours déjà autre, la traduction a toujours déjà commencé. » (H. Cixous et F. Yves-Jeannette, *Rencontre terrestre*, Paris, Galilée, 2005, p. 31.)

²²« Je suis hantée par des voix : écrire c'est faire entendre ces voix, chacune avec sa coloration, son idiome, dans une écriture tressée, multicolore, multivocale. Il faut faire entendre dans "moi", mes mois-étrangers, mé-moires. » (H. Cixous, « Le moi est un peuple », *Le Magazine littéraire*, n° 409, mai 2002, p. 26.)

²³G. Didi-Huberman, *L'Étoilement*, Paris, Minuit, 1998, p. 43.

²⁴H. Cixous, *op. cit.*, p. 31.



Figure 5. Photo d'Anna, avec l'aimable autorisation des Archives Simon Hantaï,
© Archives S. Hantaï

§18

Cixous voit la mémoire de sa mère, qui ne s'efface pas, dans le travail de Hantaï, comme si Hantaï *faisait* « maman avec un tissu fixé en haut et en bas techniquement²⁵ » qui devient les *Tabulas*.

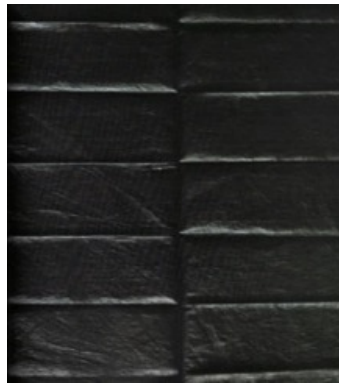


Figure 6. Tablier de la mère de Simon Hantaï, avec l'aimable autorisation des Archives Simon Hantaï, © Archives S. Hantaï

²⁵*Ibid.*, p. 47.



Figure 7. Simon Hantaï, *Tabulas*, avec l'aimable autorisation des Archives Simon Hantaï, © Archives S. Hantaï

§19

En réalité, Hantaï avait déjà exposé une photo de ce tablier focalisée sur les plis à côté de ses œuvres, les *Tabulas* (1972-1982) (Figures 6 et 7) ; il avait aussi raconté la scène du pliage domestique dans un film de Jean-Michel Meurice, *Simon Hantaï ou les silences rétiniens*, en reprenant les mots de sa mère qui lui disait : « c'est bien fait, le travail, on peut prendre le tablier, on se regarde dedans et on se voit comme dans un miroir²⁶ ». À partir de ce tablier, Hantaï fabrique les *Tabulas*, à travers lesquels Cixous voit la mémoire comme le miroir-tablier. Cixous parle des lettres de Hantaï comme d'« hyperlettres » qui s'imposent, ne se laissent pas effacer. Impossible de les « recopier jusqu'à l'illisibilité », ni de les saisir, mais « on est intimé de les photographier, car elles sont inséparables du moissonnage-battage-moutonnement de l'espace papier²⁷ ». Dans cet extrait, on retrouve le mot « intimer ». Ces « hyperlettres » demeurent donc lisibles : « Elles se font les chantres et les témoins des écritures disparues²⁸ ». Dans les *Tabulas*, la mémoire tantôt se montre et se matérialise, tantôt se cache et disparaît par l'opération du pliage et du dépliage.

§20

Pour Hantaï, « il est possible que l'histoire de la peinture ne soit que la question du pli²⁹ ». Dans cette phrase, Didi-Huberman entend le questionnement de l'objet et l'exigence de vérité chez Hantaï : « soulever, dans l'histoire de la peinture, *l'envers* des choses, ce côté qui n'est pas exposé à la lumière de la représentation³⁰ ». Il suggère que

²⁶G. Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 45.

²⁷H. Cixous, *op. cit.*, p. 46-47.

²⁸*Ibid.*, p. 47.

²⁹G. Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 48.

³⁰*Ibid.*, p. 49.

le « tablier » de Hantaï raconte non seulement son histoire, mais touche aussi l'histoire de la peinture. Dans la série *Mariales et Manteaux de la Vierge* (1960-1964), Hantaï pense et repense, du point de vue du pli, la Vierge non pas comme un personnage, mais comme un « impossible de l'espace, c'est-à-dire le lieu par excellence, le *locus generationis* d'une prise de corps miraculeuse³¹ ». L'hymen de Marie se déchire, puis se replie aussitôt sur lui-même et s'unit alors à son autre. Elle est alors un lieu interminablement pénétrable jusqu'à la saturation impossible, le texte infiniment ouvert, par excellence. Le tablier de la mère de Hantaï, c'est l'hymen de Marie, le lieu d'engendrement inépuisable pour Hantaï. Il est aussi la mémoire de la langue de sa mère. La toile de Hantaï accueille toute langue. La langue est certes une structure universelle, mais avec d'innombrables plis. Elle est la loi à laquelle il faut se soumettre – ou plutôt il faut se plier –, et qui affecte chacun d'entre nous, d'une manière singulière ; ainsi les plis de la langue sont nés. Elle garde et entretient secrètement à l'intérieur d'elle, comme d'autres lois, d'innombrables plis³² ; ils se sont multipliés et sont conservés par les artistes et les écrivains, voire par nous-mêmes. Quelles que soient les multiples et incessantes tentatives d'effacer les plis et de mettre le « texte » à plat, les plis demeurent.

§21

La langue est aussi la principale matière pour Afour Rhizome, nom d'artiste utilisé par Kyoo Choix pour son projet de construction d'archives (2014-2020). Il maintient et entretient son rapport à la langue dans son travail. Sa langue maternelle parlée exclusivement dans une seule péninsule (Corée) est considérée comme une fierté nationale justement pour son unicité. Or, elle a subi beaucoup de violences sous la colonisation japonaise : elle a failli disparaître. Cette expérience a laissé d'innombrables blessures ouvertes à jamais dans la langue et ses locuteurs, comme chez Afour Rhizome. La rencontre avec une autre langue qui lui était inconnue l'a poussé à faire face à toute langue. Dans sa pratique de l'art, il fait de la langue française son matériau artistique³³. Rappelons ce que Derrida écrit : « On ne peut accéder aux mots, à la lettre, [...] qu'en leur imposant silence. » (*CT*, p. 143) Or, la langue française a été pour lui le silence dans lequel il a été d'abord nié et effacé. Désespéré, il a commencé à copier un certain nombre de textes philosophiques et littéraires pour se construire dans cette langue et l'apprendre, et ce pendant cinq ans, dans le silence. Sa démarche consiste d'abord à plier et corder les

³¹*Ibid.*, p. 53.

³²Concernant la langue maternelle, voir J. Derrida, *Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*, Paris, Galilée, 1996. Je rappelle simplement que Hantaï, Derrida et Cixous, qui ne sont pas nés en France, entretenaient une relation singulière avec la langue et la nationalité françaises.

³³Voir le site *A4rizm*, <https://sites.google.com/site/a4rizm/afour-rhizome> [consulté le 10 octobre 2020].

textes qu'il a lus pour construire une série d' *Autreportraits* sous forme de sculptures en papier. Durant cette période, par ses gestes, la lecture pliée prend corps, littéralement un corps (Figure 8).

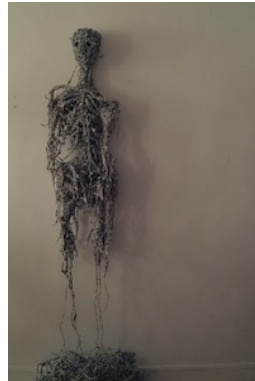


Figure 8. Afour Rhizome, *Autreportrait 4*, avec l'aimable autorisation de Kyoo Choix © K. Choix / K. S. Choi

§22

Vient ensuite la pratique de la lecture-écriture. Ce travail laborieux consistant à copier les textes qu'il a lus, en y ajoutant parfois ses propres dessins, lui a permis de constituer un corpus de citations considérable qu'il répertorie, classe et range dans des *boîtes* (Figure 9) et qu'il mettra en relation sous forme d'un tableau-sculpture (Figure 10), comme s'il faisait une image de la langue, telle qu'il l'a conçue.



Figure 9. Afour Rhizome, *Boîte-en-valise*, avec l'aimable autorisation de Kyoo Choix © K. Choix / K.S. Choi



Figure 10. Afour Rhizome, *L'Œuvre d'art et le musée*, avec l'aimable autorisation de Kyoo Choix © K. Choix / K. S. Choi

§23

De cette façon, il tente, sans trop y croire, d'adresser à la langue française une lettre étrangement décousue, une autre toile faite de l'écriture et structurée de temps de silence. La construction d'archives a accompagné la construction d'un autre soi dans la langue étrangère ; elles deviennent inséparables. Nombre de fiches qui composent son corpus, sa *boîte-en-valise*, sa toile, se décomposent et se transforment en cellules de papier A4 (Figure 11) qui tisseront une autre forme de toile (Figure 12).



Figure 11. Afour Rhizome, une cellule de l'œuvre, avec l'aimable autorisation de Kyoo Choix © K. Choix / K. S. Choi



Figure 12. Afour Rhizome, *Linceul*, avec l'aimable autorisation de Kyoo Choix
© K. Choix / K. S. Choi

§24

Les fiches faites de lecture-écriture se transforment en cellules pour enfin composer les plis d'une toile de la langue ou d'un texte. Cette toile, qui ne se laisse pas lire, est composée de l'écriture invisible. On rappelle ici la phrase de Jean-Luc Nancy « le tissu mange le texte » (*CT*, p. 59) par laquelle Derrida entend d'abord « la disparition “des mots avec leurs sens” dans les plis du tissupport » (*CT*, p. 148). Le texte disparaît, en se pliant, dans la cellule qui l'absorbe. Ces cellules forment la toile, « organisme plus grand, mais de même nature » (*ibid.*). Elle s'appelle *Linceul*, car elle enveloppe le texte qui s'est plié en cellule et en porte le deuil. Ainsi le temps et la mémoire de la lecture-écriture y sont déposés. Par la suite, Afour Rhizome ne cesse d'explorer cette pratique de la lecture-écriture, qui se fonda en peinture, et du pli. L'artiste utilise différents types de supports A4. On peut voir, dans le *Linceul* (Figure 12), les différents blancs. Une certaine forme tantôt se montre, tantôt disparaît ; elle flotte dans cette toile.

§25

À partir de la phrase de Jean-Luc Nancy citée ci-dessus, Derrida pense ensuite à « deux choses en apparence bien différentes. Choses végétales et animales » (*ibid.*). Le végétal apparaît aussi dans une lettre de Hantai, plus précisément sa première lettre publiée dans *La Connaissance des textes* : « Je vais demain à Meun [...] m'allonger dans l'herbe et tailler un passage dans des herbes folles et tailler le cognassier avant l'installation durable des maladies. [...] regardant les enfants et “l'herbe pousser” » (*CT*, p. 13). Le « coing », le végétal, qu'on mange, s'écrit ici en se raturant : « tailler le cognassier ». Ce mot interpelle Derrida, le ramène à son souvenir d'enfance : une seule et unique fois par an, le soir du Grand Pardon, sa mère donnait un « poulet aux coings » qu'il n'a jamais mangé, *en dehors de ce soir-là*. Pourtant, ce coin-coing-cognassier est traité par l'autre au-delà de chez lui, de son coin. Voici une autre présence du corps végétal, cette fois-ci exposé aux

griffes d'un animal, toujours dans l'une des lettres de Hantaï :

Au début, [...] la plume glisse, l'œil prévoit et aide le franchissement des obstacles, le texte écrit est lisible. Après [...] l'œil n'est plus bon à rien, à l'aveugle, la plume tâtonne [...] Ici peut, pourrait commencer la deuxième phase où comme le chat griffant continuellement le tronc de l'arbre n'en laisse que des tâches pelées. Mais sur le tissu c'est à l'envers. (CT, p. 75)

§26

Hantaï raconte sa pratique de la lecture-écriture. En rappelant la présence d'un animal, qui griffe l'arbre, pas encore le papier, Derrida semble tenter de troubler certaines frontières, non seulement la frontière du dedans/dehors ou du visible/invisible, mais aussi celle qui se situe entre les plumes et les griffes du chat, entre le végétal et l'animal. La dernière sera troublée par le pliage, plus précisément par l'écriture d'un animal végétal. Mais d'abord voici l'animal : « Non pas l'animal qui mange et absorbe au-dedans de soi, qui *intime* du texte ou du tissu, mais l'animal qui excrète et sécrète et produit au-dehors le fil de la toile » (CT, p. 150). Il parle ici d'un ver à soie, plus précisément des animaux qu'il a élevés dans « les quatre coins d'une boîte à chaussures³⁴ ». C'est aussi le titre d'un de ses textes, *Un Ver à soie*, dans lequel il aborde la question de la vérité avec la toile, le voile, le tissu, le textile du tallith animal. L'animal produit du végétal, des feuilles de mûrier, s'enferme, « mais il s'intime dans ce que la nature lui ordonne de faire sortir de soi, de produire au-dehors en s'en séparant tout en s'y ensevelissant, le cocon, de sécréter en soi hors de soi, [...], d'extérioriser, d'exprimer ce qu'il est et qui vient de lui, qu'il garde ou qui le garde en le perdant ; la soie comme soi-même » (CT, p. 151). Il produit son cocon au-dehors de soi en s'en séparant tout en s'y ensevelissant. En se construisant, il se perd ; il se construit en se perdant. Il semble que Derrida lise dans la « création » de ce petit animal l'« intimation créatrice » (*ibid.*) et le double sens de l'intimation – disparition par saturation, s'écrire en s'effaçant. Cet animal est une figure emblématique de la lecture-écriture pliée ou du pliage d'écriture. Je reconnais encore cette figure dans un autre animal végétal, produit des cellules sur lesquelles les lettres ont été inscrites par la main d'Àfour Rhizome (Figure 13).

³⁴J. Derrida, « Un vers à soie », *Voiles*, 1998, Paris, Galilée, 1998, p. 82.



Figure 13. *Afour Rhizome, Vers*, avec l'aimable autorisation de Kyoo Choix
© K. Choix / K.S. Choi



Figure 14. *Afour Rhizome, Ver à soie*, avec l'aimable autorisation de Kyoo Choix
© K. Choix / K.S. Choi

§27

Les cellules forment les vers. Ceux-ci se transformeront en une série d'œuvres intitulée *Ver à soie* et réalisée dans le cadre de la résidence à la Lizières (février et mars 2020) (Figure 13). Désormais, les fiches contiennent non seulement les citations, mais aussi les idées écrites ou dessinées en noir et blanc ou en couleur, beaucoup de taches de plusieurs couleurs. Elles se plient avec d'autres « tissupports ». Certaines cellules pliées laissent donc voir les couleurs sous forme de taches, ou encore elles se dessinent dans les toiles. Des vers végétaux poussent d'immenses toiles tissées, pliées où ils s'enferment pour se transformer en se déformant et en se détruisant. Une sorte de scène mythique se crée,

dans laquelle se confondent le blanc et la couleur, le visible et l'invisible, le dedans et le dehors, les végétaux et les animaux – les vivants-morts, dans le sens où ils se transforment sans cesse et où ils réagissent à la lumière et au vent. Ce quasi-mythe est presque impensable, donc inépuisable et impénétrable, et pourtant sans cesse épuisé et pénétré par le travail des vivants-morts. Les fiches d'Four Rhizome, dans *Vér à soie*, font apparaître une forme qui se déforme.

§28 Hantaï, quant à lui, se retire de la scène artistique (donc reste dans son coin) après avoir participé à la Biennale de Venise en tant que représentant de la France en 1982. Cela ne signifie pourtant pas qu'il ait cessé de travailler. La dernière série de Hantaï – et non la fin de ses œuvres – s'intitule *Laissées* (1981-1995), peintures acryliques sur toile réalisées à partir des *Tabulas* de l'exposition de 1981 qu'il a découpées au *cutter*. Hantaï, qui a fait de nombreux dons aux musées³⁵, nous a laissé cette série *Laissées*. Le texte et ses plis nous ont été légués.

§29 Par sa lettre, Derrida – pour lequel « “la meilleure” lecture consisterait à se rendre au plus idiomatique de l'œuvre tout en rendant compte du contexte historique de ce qui est partagé³⁶ » – nous invite à lire le texte non seulement invisible, mais aussi illisible. Si on s'y donne, sans trop y croire, selon lui, tout est possible. Toute tentative plus ou moins désespérée mais incessante de lire s'impose à nous. Il s'agit donc d'y répondre ici très modestement et timidement par intimation. J'ai donc tenté de rendre compte des apports du pli et de mettre en valeur la fonction opératoire de cette notion dans l'art et en philosophie, ou plutôt dans l'expérience du penser. Cette approche a consisté à montrer une certaine structure universelle du pli innombrable par le biais des œuvres de Simon Hantaï et d'Four Rhizome. La métaphore du pli éclaire d'abord le rapport entre lecture et écriture, entre peinture et sculpture ; mais le pli est aussi une image efficace de la structure de la langue et de la mémoire comme source du travail artistique. J'ai tenté ainsi de mettre l'accent sur le fait que la structure du pli concerne tout un chacun et que la fonction opératoire du pli touche à l'expérience de la pensée elle-même.

³⁵Voir *Donation Simon Hantaï*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1997.

³⁶J. Derrida, l'entretien avec Derrek Attridge intitulé « Cette étrange institution qu'on appelle la littérature », T. Dutoit, Ph. Romanski (dir.), *Derrida d'ici, Derrida de là*, Paris, Galilée, 2009, p. 286.

Quelques mots à propos de : Annie Jisun Bae

Annie Jisun Bae est doctorante en philosophie à l'université Paris 8 (LLCP). Ses recherches portent principalement sur l'écriture. S'intéressant à la traduction, elle a traduit plusieurs ouvrages littéraires et philosophiques, et publié, entre autres : « L'écriture de voix intraduisibles », dans S. Baldo de Brébisson et S. Genty (dir.), *L'intraduisible : les mémoires de la traduction* (Arras, Artois PU, 2019) ; « De la responsabilité historique des États », dans *Nouvelles questions féministes* (Vol. 36, n° 2/2017) ; *Genre et réécriture de l'histoire. Témoignages, langues, autobiographie à plusieurs voix* (L'Harmattan, 2016).

Pour citer cet article

Annie Jisun Bae, « Le pli comme texte chez Simon Hantaï et Afour Rhizome », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « *Origami*, le pli dans les littératures et les arts » n° 22, printemps 2021, mis à jour le : 19/07/2021, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/656>.