

Jean-Louis Gerbaud

Cézanne / Hantai

Le manque, la lacune, la réserve comme ouverture possible.

Il y a ce qui, continuellement, se dérobe, rôde inlassablement sans se dire, mais ne cesse de réclamer « sa » forme. Aucune de quelques véhémentes déclarations ne sachant combler ou répondre *Là*. En particulier celles qui se voient infligeant au monde une conception d'une concision absolue (implacable).

Et puis il y a ces peintres et ces sculpteurs pour lesquels persiste un appel (une invitation ?) au-delà de la dernière apparence de résultat. Ce serait la condition du Michel Ange de la *Pietà Rondanini* ; il rencontrerait là une inaccessibilité dans laquelle on pourrait voir non seulement ce que creuse Rodin dans le *Torse*, bronze de 1887, que le fond même de la démarche de Giacometti : un tâtonnement très éloigné de tout hypothétique pouvoir, et en tout cas pas celui qui permettrait de savoir, de voir, avant de faire.



Michel-Ange, *Pietà Rondanini*, marbre (1564) - Rodin, *Torse d'homme*, bronze (1887) - Giacometti, bronze (1957)

C'est là, bien sûr, que nous trouvons aussi la figure de Cézanne et c'est lui qui, armé de cette acuité visuelle qu'on lui connaît, ouvre ce qui constitue le fond de l'affaire que mènent les grands vénitiens quant à l'irruption de la couleur dans la construction de l'espace dans (par) la lumière (« *L'espace n'est rien d'autre que la lumière la plus fine* », Proclus). Ce qui, par conséquence, lui offre l'accès à l'essentiel de la peinture de Delacroix, en passant entre autres par le Titien, Véronèse, Nicolas Poussin ou l'autoportrait à la visière de Chardin.

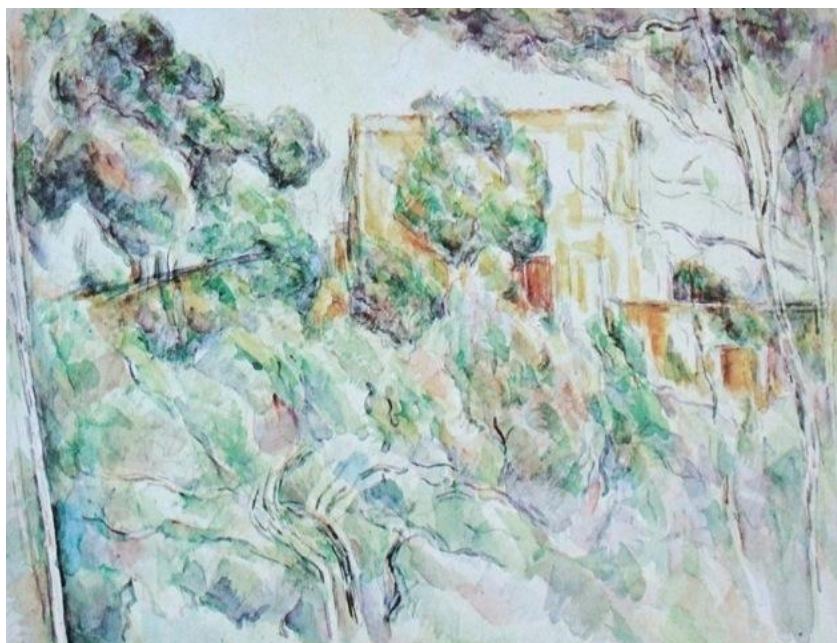
Cézanne est ce peintre de la perception qui, dans sa persistante attention à l'harmonie

générale, lumière et espace simultanément exprimés dans les rapports des couleurs, se verra souvent interdit, le pinceau en suspens, de poursuivre, craignant un écart qui le vouerait à la perte de la logique avec laquelle il se doit de mener son travail dans son ensemble. (« *Il y a une logique colorée...* »)

... se forger une langue cohérente...

Les lignes qui suivent sont toutes écrites avec la présence de la peinture de Hantai en tête... En particulier, la série appelée *Les blancs*, datée de 1973-74. La peinture ne nous parle jamais autant que lorsqu'elle rouvre celle du passé puisque, bien sûr, elle en procède... Et cela si elle veut aussi s'en distinguer... De là vient, sans doute, le fait que le présent de certaines œuvres du passé ne passe pas.

On a pu parler de l'échec de Cézanne tant il est vrai que les parties non peintes paraissent témoigner d'une impuissance. Paradoxalement, ces lacunes célèbrent (de façon surprenante et néanmoins effective) la frontalité du format, de sa surface. Cela en apportant une stabilité à la mouvance du ruissellement coloré. C'est cette stabilité silencieuse qui, je crois, frappera l'attention de peintres majeurs, en cet endroit si retiré, au cœur de l'intuition. Certains d'entre eux ont manifesté à l'égard de Cézanne un amour quasi filial... « *Cézanne, c'est notre père à tous !* » (Picasso).



Cézanne, *Le château Noir*, aquarelle (1904)

Chez Cézanne, l'interaction des lacunes avec les parties peintes serait d'un autre ordre que la simple conséquence d'une incapacité. Ce qui se dit, là, d'une difficulté à saisir l'unité de son motif, nous met en face du monde : là où, à la conscience la plus affinée s'annonce peut-être la fin d'une maîtrise. Maîtrise jusque là volontiers supposée, et qui donnait au peintre l'illusion d'un pouvoir face à des velléités d'achèvement visant à un « fini » que, dans certains cas, Cézanne tournait en dérision chez ses contemporains (« *Le fini qui fait la joie des imbéciles* »).

L'irruption de l'inconnu dans la trame même de son tableau... Ce qui ne saurait être

comblé par quelques facilités que ce soit, artificiellement ou mécaniquement ... Des blancs donc !

Pour moi, c'est cela que « regarde » la méthode du pliage. Elle n'affronte rien moins que la prise en compte d'une exigence qui nous ouvre à admettre la fin de la maîtrise... Une sorte de désaliénation... Une aspiration à une liberté d'une dimension inconnue... Le manque, la lacune, la réserve ouvrant le champ pictural à ce qui ne peut advenir autrement qu'en accueillant ce qu'elles sont : une syncope, où se dit autant une impossibilité que le sens qui est attaché à l'impossibilité elle-même.

Dans le désir qui met le peintre à l'œuvre, les appels sont multiples au point que l'on y trouve aussi cette douce, cette discrète injonction qui suggère au peintre qu'il aurait aussi à obéir ; son geste ne serait pas armé que de volonté, il aurait aussi à autoriser le passage à ce qui parle, de façon si ténue, mais de façon essentielle, et qui n'en réclame que d'autant plus sa forme : ce que Cézanne appelait « *sa petite sensation* » en un lieu retiré de l'être qui se distingue de la pensée, bien que celle-ci en procède. D'un accès difficile (fuyant) mais n'en requérant pas moins d'attention.

C'est cette unité nouvelle du monde que disent les dernières *montagnes Sainte Victoire*, dans une direction qu'exalte encore le cubisme de Braque et Picasso : comme chez Cézanne, leur peinture célèbre la surface, le lieu par excellence de l'imaginaire peint, où se doit de trouver à loger le volume du monde, d'un monde. Une écriture unifiante où s'amenuise la variété des apparences au bénéfice d'une architecture insoupçonnée (inouïe) de la pensée peinte (espace / lumière / temps).

Les lacunes de Cézanne, les « blancs » (le non-peint) de Hantai... Les mettre en regard pour ce qu'ils prêtent à rêver sur ce qu'ils pourraient partager d'un fond. Et pourquoi pas, nous aider à nous approcher d'une origine que l'on ne reconnaît jamais que dans un effet d'insaisissabilité. Ce qui s'impose à Cézanne de ses manques (qu'il subit), serait accueilli (reconnu) par Hantai. Ils se rejoindraient là où la peinture n'est plus asservie à chanter le narcissisme du peintre ou celui de la (d'une) société.

Ce que tente, de façon extrême (on sait ce que ça lui coûte), Pollock avec « le dripping », qui s'apparente aussi à une méthode, celle qui espère capter la totalité de l'aire du tableau en un seul geste / pensée – et on sait quelle place majeure cette œuvre a pour Hantai.



Jackson Pollock, *Out of the web, n°7* - 1949 (121,5 x 244)

Mais au cœur du dripping pollockien, le sentiment d'une dissociation persisterait. Dissociation dans le sens où il procède d'un dépôt ; ce qui apparaît du dripping reste « SUR » la surface, comme en regard, comme isolée ou distincte de celle-ci et non pas « EN ELLE » – ce que la méthode du pliage de Hantai accomplit... Et cela, Pollock en ressent quelque chose lorsqu'il entame la toile au cutter, bouleversant par une syncope violente ce que le dripping établissait. Faisant ainsi apparaître la dureté opaque de l'isorel, support sur lequel la toile est marouflée.

Comme une plaie... Un acharnement à trouver l'ouverture !.. Pollock littéralement livré à la sauvagerie de son intuition... (L'autre de lui-même ?). Le conflit semble exacerbé, plus loin que jamais d'un épanouissement formel où le peintre et son œuvre seraient réconciliés... Paradoxalement, le fond de la sensation n'aurait jamais été approché d'aussi près.



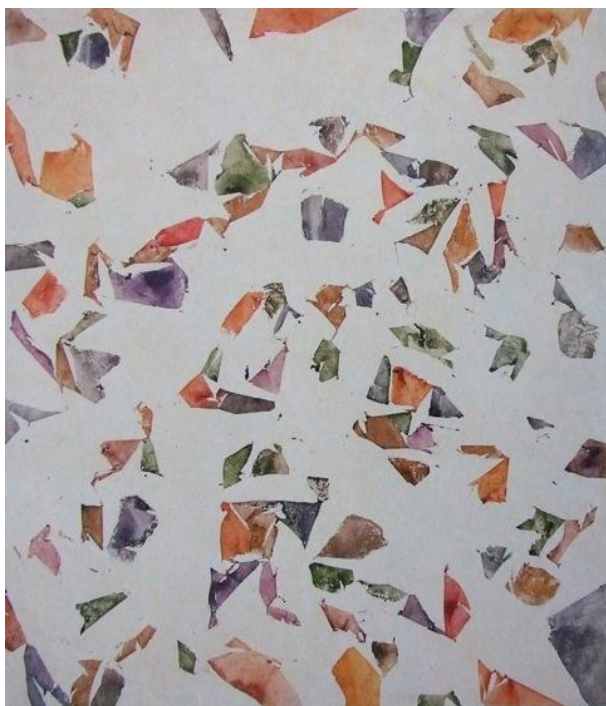
Michel-Ange finit sa vie en insistant à creuser le marbre de sa sculpture (la *Pietà Rondanini*). Il y est encore occupé la semaine de sa mort. Du décharnement vertical que présente le dernier état reste un bras qui s'élève seul dans l'espace... Dans le haut apparaît un premier placement de la tête de la Mère, enfouie par l'état suivant. Comme un entêtement à voir se fondre en un seul monolithe le corps de la Mère et celui du Fils.

À cet instant, nous ne sommes plus certains de quoi que ce soit. On assiste aux effets d'une force dont l'origine est enfouie dans l'inconnu (peut-être ce que Céline localise comme étant le « *trognon de l'être* »). La déraison n'est pas tant de s'être acharné là, dans la poursuite de son thème, que d'avoir dépassé la possibilité même de continuer quand la matière a largement commencé à faire défaut... On est loin des calculs dont le talent a besoin pour aboutir. « *...Et il ne conviendrait pas, aussi bien, de ne voir que l'usure, mais l'improbable unité de l'usure et de l'éclosion. Le monde alors, vraiment, en soi se change* » (Roger Munier, *La dimension d'inconnu*, José Corti).

La méthode du pliage convoque le comportement du matériau / support en son intimité de telle sorte que, littéralement, au moment du « dénouement » du pliage, se joue quelque chose de l'ordre d'une révélation, apparition d'une effraction qui n'interrompt pas la continuité du lieu. L'espace s'ouvre alors de façon effective, la toile déployée ne cache rien, s'offre au regard, elle est sans dissimulation. Elle atteint à la clarté, celle d'une langue sans effets de narration, en juxtaposant chaque fragment constituant la surface, que ces fragments soient peints ou non, leur « rapport » à l'effectivité et l'évidence qu'induit l'opération physique du pliage. Les « codes » qui en régissent la cohérence peinte sont déduits des qualités physiques mêmes du support, lui conférant, ainsi, la qualité de lieu même de l'espace du fait pictural. Hantai aurait entendu Pollock, l'aurait reçu. Il l'aurait intégré en pacifiant la mémoire.

La méthode du pliage ouvre à Hantai la totalité du format, s'appropriant ainsi une des conquêtes essentielles du dripping, celle du format dans son étendue (le « *all over* » même). Tant cette qualité due au « *all over* » exige que les constituants impliqués soient brassés en un seul événement : geste / pensée...

Il y a alors une volatilisation de la figure aux confins du format. Ce qui la libère d'une assignation à cette place qui veut qu'un fond lui soit nécessaire, celui-ci ne pouvant



Hantai, huile sur toile, pliage. Blanc, 1974 (236 x 208)

qu'en être la contrepartie, un duo obligé sans doute contraignant où se maintient la division, la dualité *forme* « sur » *fond*, une dissociation propre à la représentation des choses qui semble, d'un point de vue formel, vouée à être vécue comme une limite emprisonnante – beaucoup plus attachée à l'image (à rendre une image) qu'à la constitution du fait pictural, ce qui relèguerait les moyens mis en œuvre au rang de simples agents de la narration d'un événement imagé, où se joue la représentation elle-même. Perpétuation « stylisée » de l'espace de la Renaissance sur son versant théâtral. Où la représentation insiste à redoubler le présent de ce qui se doit d'atteindre au fait pictural lui-même dans sa forme unifiée... où une forme de division de la pensée n'aurait pas trouvé sa résolution.



« La surface, il faut toujours l'avoir présente à l'esprit » (Matisse)



Matisse, Papier gouaché, découpé collé (1952).

Matisse, dans une grande tension, recueillera tout Cézanne dans le quai Saint-Michel de 1915 dans un grand à plat bleu, comme une condensation des *Sainte-Victoire*. On sentait chez Cézanne la frontalité de sa peinture, au point de la rapprocher de la fresque romane. On voit poindre, là, une possible expression du temps en peinture. Une stabilité frontale (que réclame la couleur) immobile et silencieuse comme un TEMPS (mais arrêté !), quand l'espace renaissant « bruissait » de mouvements, de premiers plans, de figures (les acteurs d'un espace scénique) se découpant contre l'horizon infini du point de fuite. Cézanne, Hantai, nous immergent « EN » la surface sans que nous soyons confrontés à la description d'une profondeur dont les termes picturaux appartiennent à une « histoire » qui

n'est plus la nôtre.

« *Il s'agirait moins de modelé que de modulation* » (Cézanne)

Quand Cézanne passe du modelé à la modulation, il passe d'une partie de son tableau à l'ensemble de la surface du tableau. Il est en train de vivre toute la différence qu'il y a entre s'occuper d'une partie du motif, à un certain endroit de son format, et la « captation » de l'ensemble de son motif, et par voie de conséquence la captation de la totalité de son format : il passe du morceau à l'ensemble. D'où la forme unitaire de sa touche... Une unité nouvelle, plus étroite entre *Ce* qui se peint et *Là* où c'est peint.

Il se doit alors d'affronter l'ampleur d'un spectacle riche de sa complexité... Cézanne confronté à la création... « *celle que le pater omnipotens, selon ses propres mots, étale sous nos yeux* ». Il se retrouve à mesurer une ampleur (celle de la création d'un Dieu qui est le sien) qu'il perçoit, certes, mais qui ne peut que le dépasser (c'est là son humanité).

C'est là qu'il vit ses propres limites, sa peine à « réaliser »... D'où les lacunes, les réserves, les manques... Ce qu'il partage avec Hantai, dont la méthode se doit de capter l'ensemble en incluant la réserve, le manque. C'est là qu'ils sont au plus près l'un de l'autre, Hantai et lui. Dans le désir, la nécessité de dire l'unité, l'ensemble, la totalité, étant entendu que cela est inenvisageable sans la considération, la prise en compte de cette part d'inconnaissable dont nous soupçonnons aujourd'hui qu'il sera notre condition quant à être au monde.

Le non peint comme possibilité de la pensée peinte... La lacune comme condition de la constitution du fait pictural... Un renoncement à cette maîtrise qui ne peut faire état que de ce qui est déjà entendu, donc enfermé, et qui ne peut que malmener ou défigurer ce qui fait « origine ».



Au doute cézannien qui engendre les lacunes, à cette exigence aussi, répondent avec un tact infini les réserves engendrées par la méthode du pliage. L'importante dimension aléatoire qu'implique le geste de Hantai est la manière la plus grave et délicate, à la fois, pour faire face aux lacunes des peintures, des aquarelles, de Cézanne et ainsi, entendre et s'ouvrir à ce qui chez Cézanne fait question. Ne rien « lâcher » de ce que le géant qu'est Delacroix a accompli quant à la mise en couleur du volume, de l'espace, dans son monde bouleversé de passions, et que lui, Cézanne, reprend à son compte dans un face à face avec le monde et un dénuement total de la posture.

C'est à la fois ouvrir l'espace sur le versant d'une « grandeur », sans emphase, un refus de rediviser ce qui nous comble de l'unité léguée par le passé (que nous avons à reconnaître pour nous-mêmes).

Il y a chez l'un comme chez l'autre le souci de tenir à distance le danger de falsification. Pour Hantai, le pliage est le moyen de la déprise, de la mise à distance du pouvoir de faire ; Cézanne, lui, ce serait par le recours constant à la perception qu'il déjouerait, se défierait de la fabrication des mises en scène de la peinture académique.

Quand Cézanne se désole de ce qu'il vit comme une impuissance à « réaliser », il doute de la réalité de son entreprise, d'un réel que, pourtant, nous savons nous qu'il le fait

advenir.

Hantaï entérine le deuil de toute prétention qu'il y aurait à façonner des images, selon la volonté, qui ne sauraient être que des leurres.

« *il y a un plaisir de peindre qui empêche de peindre...* » S.H.

Ici peut-on apercevoir ce que l'œuvre de Hantaï recueille de celle de Cézanne, tout en l'ouvrant par ailleurs. Tant convient l'hypothèse qui veut que, aussi éloignées soient-elles dans le temps, ces œuvres ne s'en ouvrent pas moins mutuellement l'une l'autre.

En se défiant de « rediviser » une unité magnifiquement obtenue par des prédécesseurs tels que Matisse et Pollock, Hantaï affronte leur legs, comme une invitation qui lui serait adressée et auquel il répond intuitivement par un long tâtonnement sur le comportement de la toile qui, d'une passivité connue de subjectile, devient partie prenante de la langue peinte.

On a vu l'interchangeabilité du plein et du vide, des aquarelles de Cézanne aux papiers découpés de Matisse. La blancheur de la feuille de papier peut se mouvoir en forme ou en contre forme de ce qui se figure « *Là* »¹ et la méthode du pliage en joue avec liberté, de façon aléatoire certes, mais juste celle inhérente à ce qui fait méthode. Comme une langue qui se délie en jouant librement de ses acquis de façon responsable quant aux enjeux picturaux soulevés, profondément attachée à son propos.

¹ Et ce qui fait figure, là, serait ce qui permet à ce qui fait langage de s'établir dans sa cohérence formelle... Selon une tension où, justement, la figuration a parfois le devoir de céder ses apparences à une pratique effective de l'espace, celle qui ouvre un lieu... Le lieu : son corps réel.

Jean-Louis Gerbaud est né en 1942 dans le Puy de Dôme. Vit et travaille en Bourgogne. Peintre. « Cézanne est pour moi l'objet d'une interrogation constante qui m'a mené au Matisse des années 1914. De là, la peinture de Hantaï m'est apparue comme la découverte d'une origine dont la profondeur renouvelle toute approche de la peinture en général et celle de Cézanne en particulier ».