

## La langue de l'essai dans *Le Tablier de Simon Hantaï* Joana Masó

La singularité que le « genre » de l'essai aurait mis en écriture à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, cela est bien connu, est une certaine crise de l'objet étudié en faveur d'une écriture du soi. À la différence du traité, la glose ou le commentaire, l'essai aurait mis en place une parole où l'objet, le thème ou le référent ne sont plus le seul foyer du texte. C'est dans ce sens qu'on a pu parler de l'écriture essayistique comme d'une écriture intransitive dans la mesure où elle déplace ou décentre l'attention portée à son objet.

L'étymologie vient renforcer cette problématique du sujet et de l'objet au cœur de l'écriture essayistique. Le mot *essai*, d'*ex-agium*, d'*ex-agere*, renvoie au verbe latin *agere*, « agir », qui se distingue de *facere*, « faire ». Bien que ces deux verbes se rapportent tous les deux à l'action, ils ne l'expriment pas de la même façon, car si *facere* exprime l'action du côté de l'objet – on *fait* quelque chose, *facere litteram*, « écrire une lettre », *facere furtum*, « commettre un vol » –, de son côté, *agere*, « agir », met plutôt l'accent sur le sujet. On retrouve cette portée intransitive d'*agere* dans les expressions latines *agere vitam*, « passer sa vie », *agere aetatem, aevum*, « vivre sa vie, son temps ou son époque », ainsi que la valeur durative de ce verbe, à la différence de *facere*, qui lui désigne l'action dans sa valeur conclusive. Ceci expliquerait peut-être que le verbe latin *agere*, « agir », soit devenu en français et tel qu'on le connaît aujourd'hui un verbe intransitif.

C'est peut-être ce problème de l'objet posé par l'essai ce que Roland Barthes dans son bref texte intitulé « Au séminaire » – opposé chez lui au cours magistral –, décrit comme une dénégation de la position de maîtrise et du savant face à l'objet étudié – au séminaire, écrit-il en 1974, « aucun savoir est transmis [concernant cet objet] (mais un savoir peut être crée), aucun discours n'est tenu (mais un texte se cherche) »<sup>1</sup>. Ce double enjeu de l'essai impliquant l'objet et le sujet de l'écriture est également résumé par Jacques Rancière dans ces termes : « L'essai alors ne désigne l'objet d'aucun choix spécifique » ; « L'essai n'est alors lui-même qu'une signature »<sup>2</sup>.

Mieux peut-être que personne Jacques Derrida aura exprimé cette incommodité qui entoure la place de l'objet dans tout essai, tel qu'il l'écrivait dans *Parages* concernant cet étrange « objet » littéraire que sont les fictions de Maurice Blanchot. Je cite Derrida un peu longuement : « Ces fictions, gardons le nom, je croyais les avoir déjà lues. Aujourd'hui, au moment où, les ayant étudiées puis longuement citées, j'ose publier ces *essais*, j'en suis moins sûr que jamais. D'autres œuvres de Blanchot m'accompagnent depuis longtemps, celles que l'on situe, aussi improprement, dans les domaines de la critique littéraire ou de la philosophie. »<sup>3</sup> Un livre donc, *Parages*, dans lequel Derrida rassemble en 1986 quatre *essais* dont les titres ne font que répéter l'instabilité générique de l'œuvre de Blanchot – « Pas », « Survivre », « Titre à préciser », « La loi du genre » – et dans lesquels tout essai se demande *qui* – parle, écrit – et *quoi* – sur quoi, *au sujet de* quoi et avec quelle parole.

---

<sup>1</sup> Roland Barthes, « Au séminaire », in *Œuvres complètes. Tome III. 1974-1980*, édition établie et présentée par Éric Marty, Seuil, Paris, 1993, pp. 21-27.

<sup>2</sup> Jacques Rancière, *Et tan pis pour les gens fatigués*, Éditions Amsterdam, Paris, 2009, p. 73.

<sup>3</sup> Jacques Derrida, *Parages*, Galilée, Paris, 1986, p. 11 (je souligne).

C'est bien la manière dont l'écriture essayistique noue la signature de soi et une certaine mise en question de l'énonciation référentielle d'habitude portée à l'objet – bien qu'un essai parle *de* quelque chose, porte *sur* quelque chose – que j'aimerais parcourir dans quelques motifs du *Tablier de Simon Hantaï*. Et ceci parce que dans ce livre d'Hélène Cixous l'étrange objet qu'est l'œuvre de Hantaï, et en particulier son *Tablier* et le tableau terminé en 1959 intitulé *Peinture (Écriture rose)*, est à la fois posé, annoncé dès le titre, et éloigné.

Après ce titre apparemment dénotatif, constatif, qui nous livre la chose et son auteur – « Le Tablier », « de Simon Hantaï » –, Hélène Cixous nous prévient dès les premières pages de son essai : « ...je ne voulais pas *parler de* tableau, ni *de* Hantaï. Mais plutôt *de mon aventure*, de l'aventure du tableau, de *mon* aller-à-la-rencontre d'une chose dite tableau... »<sup>4</sup> Voici exprimé de façon presque exemplaire le double mouvement de l'écriture essayistique qui va vers une aventure de soi – « *mon* aventure », « *mon* aller-à-la-rencontre » – rendue possible grâce au refus d'une parole naïvement ou directement référentielle.

La parole que l'auteur dit vouloir parler ici ne semble pas répondre à celle que le tableau de Hantaï aurait déjà trouvée dans des écritures plus « fidèles ». Je cite Hélène Cixous : « selon moi tout le monde en parle, et merveilleusement, fidèlement, ce tableau a des fidèles selon moi »<sup>5</sup>. Ce n'est donc pas le lexique de la fidélité qu'est déployé dans cet essai là où le discours – « ce n'est pas un discours qui est causé », souligne Hélène Cixous à la page 11 – et l'étude semblent refusés au même titre – « non, non, dis-je, pas d'étude », écrit aussi Hélène Cixous à la page 29.

Quelle parole, se demandera-t-on dès lors, quelle écriture, quels essais pour cette œuvre mi-picturale mi-littéraire, mi-lisible mi-illisible, qu'est *Peinture (Écriture rose)*, ce grand tableau de 329,5 x 424,5 cm dans lequel Simon Hantaï recopia ses lectures du jour d'avent de 1958 au jour d'avent de 1959 ? Quel essai pour cette pièce hybride de Hantaï dont Hélène Cixous ne cessera de fragiliser l'appartenance à une discipline ainsi qu'à un seul type d'expérience perceptive – faut-il lire ou regarder pour voir ?

Face à l'étude, le discours fidèle ou le commentaire *de* l'œuvre, *sur* l'œuvre, Hélène Cixous semble imposer deux contraintes qui refont le rapport de l'écriture essayistique à son « objet » : la première concerne le lieu et instaure un mode d'appréhension de l'« objet » dans l'essai ; la seconde insiste plutôt dans le type de coordination de la parole écrite dans l'essai cixousien et de la parole copiée dans le tableau de Hantaï. D'un côté, c'est l'espacement ainsi qu'une certaine distance qui se lisent dans l'approche cixousienne de ce tableau, « Je voulais parler *devant* le tableau de Hantaï », tout comme dans la citation proustienne de *Du côté de chez Swan* donnée par l'auteur : « ...rester *devant* les aubépines à respirer... »<sup>6</sup>. Si d'un côté, donc, la parole se tient non pas *au sujet* du tableau mais *devant* lui, de l'autre, cette

---

<sup>4</sup> Hélène Cixous, *Le Tablier de Simon Hantaï. Annagrammes* suivi de *H.C. S.H. Lettres*, Galilée, Paris, 2005, p. 11 (je souligne).

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 10 et p. 28: Marcel Proust, *Du côté de chez Swan*, dans *À la recherche du temps perdu*, Jean-Yves Tadié (dir.), Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, vol. I, Paris, 1987, p. 110-111 (je souligne).

parole ne s'y rapporte que par l'intermédiaire d'une série de figures d'une très singulière coordination.

« Attelage », « zeugme inattendu », « jumeaux non simultanées », « épaisœur »<sup>7</sup>, voici quelques figures du lien ou de l'enchaînement qui semblent articuler l'écriture que Hélène Cixous tient *devant* le tableau et le tablier de Simon Hantaï. C'est autour du chiffre 2 entraperçu par l'auteur dans *Peinture (Écriture rose)* que semble s'organiser le mouvement de l'essai se rapportant à la peinture. En effet, dans les figures du jumeau, la sœur, l'attelage ou le zeugme, il y va toujours du lien et du deux dépliés par Hélène Cixous qui dit suivre ici la « coordination d'un élément abstrait et d'un élément concret ». Or, attelage et zeugme n'enchaînent ici deux éléments, ils ne jumellent qu'en interrompant la simultanéité qu'on associe d'habitude au chiffre deux – ici tout jumeau est « non simultané » et il n'y a du couple que dans l'épaisseur du deux, l'« épaisœur ».

Ce motif du double très présent dans *Le Tablier de Simon Hantaï* ne saurait toutefois se réduire à une thématique ou se restreindre à la représentation des mots effectivement inscrits dans le tableau de Hantaï. Il se peut que le problème de savoir comment accoupler, nouer ou enchaîner deux éléments – en l'occurrence l'écriture et la peinture – s'avère être ici un geste méta-réflexif concernant le genre de l'essai et son objet. Pour le dire avec d'autres mots, il se peut en effet que tous ces couples retracés par Hélène Cixous dans le tableau de Hantaï – « La veilleuse, le candélabre. La mère, le fils. Le judaïsme et le christianisme », « le masculin et le féminin », « veiller » et « brûler »<sup>8</sup> –, ainsi que les virgules et les « et » qui raccordent l'un à l'autre chacun de ces deux termes, tentent aussi de donner à entendre cette parole qui nous occupe ici tournée à la fois vers soi et étrangement vers autre chose qu'est l'essai.

Mais disons peut-être d'emblée que la double *place* ou le double *lieu* si on peut dire de l'écriture cixousienne concerne dans ce texte avant tout la sphère plastique : elle est *devant* le tableau et en *attelage avec* lui en tant que « jumeau non simultané ». L'essai d'Hélène Cixous est à la fois *avec* son objet et *devant* lui. Pouvons-nous ne pas penser ici au rapport de contiguïté ou de proximité plastique, visuelle, des prédelles, partie inférieure des retables où se figurent des petits sujets liés au thème principal, puissamment associées dans les dernières fictions d'Hélène Cixous aux philippines ou amandes *jumelles* ? Pouvons-nous ne pas voir ici à l'œuvre le double renvoi vers l'art et vers « l'objet jumeau » concentré par Hélène Cixous dans la figure de la prédelle ? Ne pas nous rappeler de ces prédelles que Proust évoque dans *Le temps retrouvé*, où il associe le geste de l'amateur d'art qui parvient à « reconstituer dans sa tête la prédelle, l'autel tout entier » qui n'existent plus, lequel « en fréquentant les antiquaires [il] finit par trouver l'objet jumeau de celui qu'il possède et fait avec lui la paire »<sup>9</sup> ?

---

<sup>7</sup> Hélène Cixous, *Le Tablier de Simon Hantaï*, *op.cit.*, p. 19.

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> Marcel Proust, *Le temps retrouvé*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, vol. I, Paris, p. 973 : « Ainsi un amateur d'art à qui on montre le volet d'un retable se rappelle dans quelle église, dans quels musées, dans quelle collection particulière les autres sont dispersés de même qu'en suivant les catalogues des ventes ou en fréquentant les antiquaires il finit par trouver l'objet jumeau de celui qu'il possède et fait avec lui la paire; il peut reconstituer dans sa tête la prédelle, l'autel tout entier. »

J'aimerais citer à cet égard les propos d'Hélène Cixous dans l'entretien réalisé par Ginette Michaud autour de *Philippines*, dans lequel on peut entendre à la fois « l'objet jumeau » proustien et le rapport au tableau :

« Cela va avec, parce que, finalement, les prédelles *font* d'une certaine manière *philippines*, mais multiples, avec le tableau principal, puisque ça longe aussi le tableau... Ce qui est beau, c'est que c'est un accompagnement, donc c'est très musical, mais ce n'est pas une simple répercussion, c'est un déplacement... »<sup>10</sup>

Dans cette citation la question de « l'objet jumeau » qui semble travailler l'écriture cixousienne de la peinture est à son tour posée doublement : le rapport à la peinture est doublé d'un accompagnement musical, la scène de vision est doublée par le sonore. Le visible et le signifiant sonore, le tableau et l'écriture, les prédelles et les philippines, autant de couples jumeaux qui, nous dit Hélène Cixous, ne sont pas des « simple[s] répercussion[s] » mais des « déplacement[s] ».

À la tradition des *marginalia* apparentée à l'écriture de l'essai, que Marielle Macé retrace jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle dans l'œuvre, entre autres, de Jacques Derrida, l'essai chez Cixous semble plutôt substituer une écriture de l'accompagnement ou de la con-sonance du dire et de son *objet*. Si dans son livre sur l'histoire de l'essai en France, Marielle Macé parle d'une « dramatisation des limites »<sup>11</sup> au sujet de l'écriture essayistique de certains philosophes ou écrivains de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle tels que Derrida, notamment dans les colonnes de *Marges de la philosophie* ou *Glas* – « dramatisation des limites » travaillant à la fois entre les disciplines, les objets et l'assurance souvent accordée aux différents modes d'énonciation –, l'objet jumeau de l'écriture essayistique d'Hélène Cixous semble s'intéresser non pas tant à la marge et les parois mais aux modalités du voisinage.

Ce rapport d'accompagnement qui fait de tout objet dans l'essai cixousien un objet jumeau doit peut-être se chercher ailleurs que dans la figure de la tresse de Michel Leiris qui résonne dans l'écriture derridienne de « Tympan », dans *Marges de la philosophie*. La con-sonance dont il est question entre l'écriture de Cixous et le tableau de Hantaï n'est peut-être pas celle de la tresse, ou, pour citer les mots de Leiris dans la colonne de gauche de « Tympan », celle de la « guirlande », l'« arabesque » ou l'« enroulement » de différents motifs dans un seul dessin, puisque dans l'essai cixousien il n'y va d'un certain nouage qu'en déplacement. Pas donc de tresse, pas d'enroulement de l'écriture cixousienne et de son objet, dans la mesure où ces deux objets jumeaux ne s'accompagnent – plastiquement en tant que prédelles et sur le plan sonore en tant que mesures de musique<sup>12</sup> – qu'en se déplaçant.

*Le Tablier de Simon Hantaï* donne certes à entendre à la lettre une consonance avec l'œuvre de Hantaï qui continue à reposer et déplacer des enjeux liés au genre essayistique. Puisque Hélène Cixous nous fait écouter par

---

<sup>10</sup> Hélène Cixous, entretien avec Ginette Michaud, « L'avenir de la scène primitive », *Spirale*, dossier « Hélène Cixous, ou la fiction du rêveur vrai », n° 231, mars-avril 2010, pp. 21-27.

<sup>11</sup> Marielle Macé, *Le temps de l'essai. Histoire d'un genre en France au XX<sup>e</sup> siècle*, Belin, Paris, 2006, p. 42.

<sup>12</sup> Cf. la *portée* musicale de l'accompagnement qui caractérise l'écriture chez Cixous dans « L'avenir de la scène primitive », *op. cit.*

le biais d'un puissant effet d'oralité la langue du peintre *dans* sa propre écriture elle-même. Je cite : « J'étais occupé [masculin] par le passage », « *J'ai utilisé aucune couleur rose et ça fait rose* », « Je voulais pas donner de titre hongrois. »<sup>13</sup> Pour peu qu'on remarque dans ces phrases l'absence du « ne » de la négation et des guillemets dont la fonction est à la fois d'annoncer et limiter visuellement les propos rapportés, on retiendra que l'auteur d'un essai qui laisse arriver une première personne, « je », où parle quelqu'un d'autre, ne cherche peut-être plus à rapporter ou à citer tout simplement les propos du peintre. Ce « je » où l'on entend la langue du peintre arrive justement dans l'essai de Cixous comme un « zeugme inattendu », sans nous prévenir – qui parle ? – et sans remplir une fonction simplement identifiable – telle que la citation d'autorité.

On le sait, la question de la citation n'est pas étrangère aux problèmes que soulève l'essai au XVI<sup>e</sup> siècle. L'exercice de la citation n'est pas dépourvu de pertinence dans les nouveaux enjeux que pose l'essai avec Montaigne dans la mesure où c'est par le biais d'une certaine pratique de la citation que l'essai s'émancipe, si on peut le dire ainsi, du commentaire médiéval. Chez Montaigne, contester la logique du commentaire ne semble pouvoir se faire que dans une remise en question de l'allégation, forme de répétition d'un discours qu'on utilise dans le commentaire médiéval afin de rapporter la pensée ou les idées d'un auteur. Or, cette façon d'alléguer où ne se trouvent impliqués que le texte et l'auteur cités, au détriment de l'auteur qui les cite, relégué au simple rôle d'intermédiaire du savoir de la tradition, ne convient plus, nous le savons, aux nouveaux problèmes de l'essai comme écriture de soi.

C'est bien dans la complexité de ces questions que Hélène Cixous convoque tout au long du *Tablier de Simon Hantaï* l'héritage de l'essai. Convoque et déplace car l'écriture essayistique d'Hélène Cixous ne fait pas qu'assumer l'acte de la citation propre à l'essai. Elle en arrive même à déplacer la netteté de la citation, ses contours et marques typographiques qui la rendent encore reconnaissable, vers la *consonance avec* la voix du peintre. À côté des *vraies* citations des œuvres de Paul Celan, Angelus Silesius ou Marcel Proust qui peuplent le *Tablier de Simon Hantaï* – citations dont Hélène Cixous nous donne la « référence bibliographique », éditeur, lieu et année de publication –, la *langue* de Hantaï détient un tout autre statut. La façon dont cette langue est donnée à entendre est peut-être le lieu où la parole essayistique se donne une figure, à la croisée d'une écriture du soi et de ce dont elle parle.

En effet, et déjà pour conclure, c'est dans le nouage de ces questions – ni allégation ni citation mais *consonance avec* l'œuvre dont on parle et qui parle dans l'essai – que Hélène Cixous convoque l'héritage de l'essai et tout particulièrement de l'essai chez Montaigne qu'on entend non seulement dans le rapport à la citation, à la peinture de soi et aux savoirs entassés par Hantaï dans son tableau, mais aussi dans les multiples références au passage – « J'étais occupé par le passage », « Comme si j'avais copié tous les livres de toutes les sagesse et toutes les ignorances du monde en cherchant *le passage...* »<sup>14</sup>. Un passage qui résonne nouvellement dans *Le Tablier de Simon Hantaï de Hélène Cixous*, lequel ne saurait se restreindre au passage entre le savoir et le non-savoir, à la nouvelle configuration du savoir que met

---

<sup>13</sup> Hélène Cixous, *Le Tablier de Simon Hantaï*, *op.cit.*, p. 21.

<sup>14</sup> *Ibid.*

en place l'essai. Le passage qu'on entend désormais dans l'essai cixousien est aussi l'arrivée d'un « je » inattendu où s'accordent l'écriture et son objet.