

## Sur l'expressivité des œuvres d'Alexandre Hollan

" L'arbre immense porte en même temps toutes les saisons sur sa tête " (Herder)

Les dessins et peintures de Alexandre Hollan ont une beauté et une force qui s'imposent au premier coup d'œil. La beauté austère de ces "états-d'arbres" et la force sereine de la présence de l'artiste, sans concession à une quelconque "manière", sont là.

Passé ce choc immédiat, ces dessins et peintures nous forcent aussi à nous interroger sur la manière d'aborder certaines œuvres – aussi bien pour les textes critiques que pour les modes de vision.

La question qui se pose à leur propos est simple : comment autant de simplicité (des dessins d'arbres et rien de plus) prend-t-elle autant de profondeur et d'intensité ? Comment derrière ce qui est donné immédiatement à voir pousse et agit une attitude d'artiste qui rend le travail "expressif".

Commençons par poser la question de la manière la plus directe et la plus schématique, avec deux exemples trop "gros" pour être tout à fait honnêtes, mais qui n'en ont pas moins leur pertinence.

Picasso, pour commencer.

Je ne me souviens pas avoir lu de textes de critiques ou d'historiens qui se concentreraient uniquement sur sa manière de peindre et de travailler, sur sa démarche, – sinon peut-être pour dire des choses très banales, par exemple que Picasso travaillait sans cesse avec une virtuosité sans pareille -.

Les biographies de l'artiste détaillent les épisodes de sa vie, décrivent les contextes de sa production, les mettent en relation avec les périodes de son œuvre. Quant à moi spectateur, je vais, comme tout le monde, à l'essentiel, c'est-à-dire à ce qu'il y a à voir, sans m'interroger sur la manière dont c'est fait et encore moins sur l'attitude du peintre en le faisant. Pour le reste, le choc est immédiat : ce qu'il y a à voir, c'est ce qu'il y a à voir.

Il est significatif aussi que Picasso ne soit jamais sérieusement inscrit dans une histoire conceptuelle de l'art moderne – comme si on ne savait pas quoi faire de lui dans "l'histoire". Peut-être faudrait-il faire exception pour les Papiers collés et les premières sculptures cubistes – mas justement Picasso n'est à ce moment-là pas seul dans sa démarche : il y a aussi Braque. Pour le reste, pour tout le reste, Picasso se tient à part. Est-il trop grand ? Trop débordant ? Trop plein de vitalité pour figurer dans une histoire organisée ? Le fait est qu'il est une sorte de monument hors histoire et son œuvre existe comme une chose de la nature.

On peut évidemment monter encore et encore des expositions sur Picasso et les maîtres du passé – qu'il a presque tous visités et revisités - ou sur Picasso et ses "imitateurs" (qui n'ont pas manqué), mais il n'existe pas, à ma connaissance, d'histoire de l'art du XXème siècle où Picasso figure comme un jalon crédible - aussi important

qu'on voudra.

Tournons-nous maintenant vers Duchamp, toujours pour aller au plus " gros " et au plus évident.

Ici, c'est l'inverse qui se passe : ce qu'il y a à voir n'a pas beaucoup d'importance, sinon peut-être pour un spectateur scandalisé qu'on lui demande de voir plus loin que le bout de son nez en prenant une roue de bicyclette pour une sculpture. Il nous faut suivre en revanche toute la préparation mentale qui fait que l'œuvre est ce qu'elle est, c'est-à-dire fonctionne comme elle le fait. Cette préparation mentale enveloppe d'ailleurs l'attitude de l'artiste en général – ainsi pour la Fontaine ou le Porte-bouteilles. Et, à l'inverse de Picasso, Duchamp n'a cessé d'être inscrit dans l'histoire des démarches de l'art du XXème siècle. Il a des descendants, des sectateurs, des adversaires. Je connais des historiens de l'art " duchampiens " - je n'en connais pas de " picassiens ", même si les commentateurs de Picasso ne manquent pas.

J'ai choisi volontairement deux exemples "gros" et diamétralement opposés pour définir deux positions extrêmes – celle où ne compte que l'œuvre, celle où ne compte que la posture.

Là où ne compte que l'œuvre, le formalisme critique règne en maître.

Précisons ce qu'il faut entendre par formalisme : une approche qui se concentre sur les traits et caractéristiques de l'œuvre en elle-même, parmi lesquels figurent non seulement des éléments de forme mais aussi des éléments matériels (les matériaux) et tous les faits de représentation, nombreux au long de l'histoire de la peinture mais qui peuvent être en partie absents quand la peinture est "abstraite" (en tout cas, l'histoire à prendre en compte est moins longue).

Là où ne compte que la posture, on s'en tient, dans le cas le plus facile, aux concepts mis en jeu par l'artiste et explicités par lui – c'est le cas par excellence avec l'art dit justement conceptuel ou avec Duchamp -. C'est en réalité toujours un peu plus compliqué – parce que la posture de l'artiste n'est pas forcément séparable de l'œuvre au sens où elle serait antérieure et distincte d'elle. Elle se donne aussi dans certains traits de l'objet : on a affaire alors à ce que l'on appelle l'expression ou le caractère expressif de l'œuvre.

Ce terme d'expression n'est pas du tout une réponse finale – il ouvre plutôt une interrogation.

Tout le monde, au moins depuis le romantisme, reconnaît que l'art est expressif – mais il n'y a guère d'entente sur ce que c'est que l'expression.

Je vais essayer d'y répondre, mais auparavant, j'en reviens à Alexandre Hollan et à l'exposition dont ce texte est une des préfaces. Cela va nous mettre sur la voie.

Alexandre Hollan présente une exposition de travaux sur papier et sur toile sous le titre "Questions aux arbres d'ici".

"Ici", c'est le haut Languedoc et l'exposition a lieu au musée de Lodève. On identifie sans difficulté les arbres "d'ici" comme thème de l'exposition – ce que Hollan montre et a voulu montrer. Telle est l'intention avouée.

Cette intention se prolonge, d'autre part, dans une conception précise et réfléchie par l'artiste lui-même de la composition et du parcours de cette exposition : il n'a pas confié à un "curator" ou "commissaire" le soin de choisir et présenter sa production – il a fait ses choix et la met en scène lui-même. Ce qui implique un message

supplémentaire, élargissant encore celui donné par le choix des œuvres.

Qui connaît l'œuvre de Hollan sait par ailleurs la place que tiennent depuis quasiment toujours les arbres dans son inspiration – aux côtés d'un autre versant de son œuvre que sont des "natures mortes". Dire cela, c'est, d'une autre manière encore, aller au delà de l'intention - du côté d'une manière de donner cohérence à des intentions – du côté de ce qui s'appelle un style. Un style artistique, c'est en effet un éventail plus ou moins large et plus ou moins ouvert, mais en tout cas cohérent, d'intentions suivies et répétées et qui se manifestent dans les œuvres qu'on qualifie comme "du même style".

Il faut maintenant dire quelque chose de la manière dont Hollan travaille – ce qui nous met aussi sur le chemin de l'expression.

C'est ici que la posture de l'artiste entre en jeu – et avec elle ce qu'il y a en plus du visible.

En un double sens.

D'abord comme posture réelle, c'est-à-dire comme attitude physique dans le travail, ensuite comme posture décrite et commentée aussi bien par Hollan que par ses critiques et ceux qui ont écrit sur son œuvre. En ce sens "développé" ou "étendu" la posture enveloppe plus que des éléments physiques, elle signifie une manière d'être de l'artiste et même une manière "d'être au monde".

Cette distinction entre réalité et description peut sembler questionnable. En bonne logique en effet, la posture réelle est celle qui est décrite par les textes qui en parlent. En insistant pourtant sur cette distinction, je veux souligner le fait que la description de la posture artistique par les écrivains amis de Hollan ou par Hollan lui-même prend le pas sur sa réalité physique, la déborde, l'augmente et la rend dense. En philosophie on parle parfois (le terme est malheureusement assez laid) d'épaisseur d'une notion pour signifier cette sédimentation d'idées qui la "charge" et l'enrichit.

Pour ce qui est de la réalité des gestes, de la posture physique, elle est simple.

Pas plus compliquée en tout cas que celle de Cézanne revenant sans cesse sur le motif de la Sainte-Victoire ou celle de Monet dans son atelier-bateau.

Alexandre Hollan part à la rencontre d'arbres qu'il a choisis, qu'il a un jour remarqués, dont le caractère particulier l'a fait les choisir.

Il s'installe devant eux dans une attitude définie, toujours la même, lui assis "à la japonaise", en contrebas du "modèle" et dessinant ou peignant sur un pupitre légèrement plus élevé que lui les impressions successives que lui donne l'arbre retenu. Cette posture en contre-plongée a une durée temporelle, longue, parfois même très longue, celle du jour voire de la suite des jours pendant lesquels Hollan revient sur le motif. Disons que Hollan se met et reste à l'écoute de l'arbre, jusqu'à ce que les sensations s'enchaînent et prennent une vérité, leur vérité, dans le dessin et ses états. Je précise que cette posture n'est pas récente : Hollan en a fait choix il y a bien longtemps et les voitures-ateliers qui l'ont emmené depuis des décennies aux quatre coins de l'Europe, à la rencontre d'innombrables paysages et auprès d'une foule d'arbres sont pour lui comme le bateau de Monet...

Maintenant, cette posture que je viens de très sommairement décrire fait l'objet d'une reprise littéraire et poétique aussi bien dans les termes de Hollan que dans ceux de ses amis-commentateurs. Le discours poétique ou critique cherche à en saisir les moments et les tonalités, il la sublime, l'élève et la transforme en posture existentielle et même métaphysique. Ajoutons, pour boucler la boucle, que dans la construction de

l'exposition et de son parcours, Hollan s'efforce de suggérer quelque chose de cette posture à la fois physique et métaphysique.

Je m'interdis de reprendre à mon tour ces développements et enrichissements, qui ont été produits par de bien meilleurs écrivains que moi et valent par eux-mêmes. Ce qui m'intéresse en revanche ici, c'est de mesurer à quel point ces "élaborations" sont indispensables pour que nous puissions voir les dessins et peintures comme "expressifs".

Il en va d'ailleurs strictement de même pour Cézanne dans ses échanges avec Joachim Gasquet ou Émile Bernard, ou pour Monet à travers ce qu'en rapportent Gustave Geffroy ou Clemenceau. Sans le mode d'emploi postural donné dans ces échanges, élaborations, réflexions, sans ces "légendes", nous ne verrions que des images et n'accéderions pas à la portée expressive des peintures de Cézanne ou de Monet – et ici de Hollan. Le regardeur serait réduit aux ressources d'un regard nu, au mieux enrichi par le sentiment qu'il a (ou n'a pas) lui-même pour les arbres et la nature.

Avec ce que je viens de dire, j'ai déjà abordé le thème de l'expressivité, mais il me faut maintenant chercher à expliquer la manière complexe dont elle fonctionne.

La perception de l'expression va d'abord dépendre d'effets de contexte– les effets de contexte de l'histoire de l'art.

A supposer qu'il ne sache rien de l'état d'esprit et de l'attitude corporelle dans lequel Hollan peint ces arbres, le regardeur – aussi peu cultivé soit-il - dispose quand même (et forcément) de références venues du travail d'autres artistes – références plus ou moins riches et subtiles selon son degré de culture – parfois même absence de référence et, si c'est le cas, on aura alors affaire à un aveuglement lui aussi significatif. Ces références peuvent faire partie du registre des formes auxquelles l'artiste pense, venir de son propre bagage intellectuel et émotionnel, mais il n'y a nulle nécessité à cela. Le regardeur voit d'abord avec ses yeux et sa culture "à lui". Le Lorrain, Poussin, Cozens, Turner existent, que Hollan les évoque explicitement ou que nous ne puissions nous empêcher de les voir comme fond de ses propres œuvres.

A vrai dire, mon opinion est que chez Hollan ces sortes de référence sont en fait moins visuelles qu'intellectuelles et mentales.

Je veux dire par là qu'elles ne passent pas par des ressemblances d'images, mais plutôt par une communauté de posture et de méditation. En d'autres termes, les arbres de Hollan ont plus en commun avec les bouteilles de Morandi ou les tremblements colorés de Bram Van Velde, avec des natures mortes ou des peintures abstraites peintes dans un certain état d'esprit qu'avec le dessin français classique, plus à voir avec une manière d'être présent à la nature, au paysage, aux arbres et plus encore à la peinture pour les peindre qu'avec des ressemblances d'images.

Les choses sont cependant encore plus compliquées.

Nous ne pouvons pas dire en effet que la présence de Hollan, sa concentration sur un mode de vision, son attitude vis-à-vis du visible "se voient" immédiatement et directement dans le dessin ou le tableau grâce à quelques traits qui seraient comme des étiquettes indiquant "attention ! Expression".

Nous ne pouvons pas dire non plus que nous percevons que tout cela est présent dans ses dessins et peintures uniquement parce qu'on nous le dit de manière convaincante et autorisée dans les préfaces d'expositions. Il faut que nous ayons des suggestions, des indices, qui nous mettent sur le chemin.

Parmi ces suggestions, il y a évidemment celles tenant aux parentés reconnues et revendiquées dont je viens de parler : Morandi, Bram van Velde, Le Lorrain. Le fait que nous sachions que c'est dans ce registre qu'il faut voir ces peintures et dessins donne en quelque sorte la tonalité et la modalité premières de notre perception.

Il y a aussi des indications plus physiques, quoique ténues et discrètes, de ce qui est exprimé : la série et la répétition, y compris dans la répétition ternaire des dessins, qui marquent un approfondissement mais aussi une gradation vers une forme qui se précise et se dérobe indéfiniment tout en se laissant approcher, la répétition des formats qui dit l'insistance de perception et de présence, le passage au fil des dessins d'un même arbre de quelques traits dispersés à des surfaces de plus en plus construites et complexes ou, au contraire, à une forme diffuse et nuageuse qui fait de l'arbre un paysage à lui tout seul.

On notera que dans tout cela, je n'ai fait état d'aucune expression subjective d'un individu qui s'appellerait Hollan et qui montrerait ce qu'il ressent selon une grammaire expressive des sentiments (le geste, la vigueur, le corps performant).

Il n'y a pas plus une expression sentimentale selon des codes établis depuis qu'ont été explorées toutes les variétés et possibilités de "l'expressionnisme".

Ni subjectivité ni sentimentalisme donc.

Plutôt l'expression d'une présence au monde, aux choses, à ces étonnantes créatures vivantes que sont les arbres : vivants et immobiles, sans âge et pourtant ayant vécu, exposés à toutes les atteintes et s'en défendant sans cette ressource inestimable qu'est la possibilité de fuir.

En cela, Alexandre Hollan pratique une forme d'expression calme et retenue, qui vise à donner "le sentiment des choses". Ce sentiment est à mi-chemin, à l'interface, entre l'image de la chose et l'émotion qu'elle produit dans l'artiste, et donc échappe au secret du monde privé comme à l'objectivité de "ce qui est là".

L'exposition s'appelle "Questions aux arbres d'ici" mais elle pourrait s'appeler avec autant de justesse "Réponses des arbres d'ici" puisqu'aux questions de l'être humain, les dessins et peintures apportent en même temps leur réponse : la présence miraculeuse et pourtant si banale du visible.

Yves Michaud  
le 10 janvier 2016