

# ALEXANDRE HOLLAN

---

*Quelques réflexions 1985-2015*

YVES BONNEFOY

Préface de Jérôme Thélot

L'Atelier contemporain  
FRANÇOIS-MARIE DEYROLLE ÉDITEUR

## *Sommaire*

---

Jérôme Thélot : *Yves Bonnefoy et Alexandre Hollan*  
25

I. Apparence transfigurée

31

II. L'arbre, le signe, la foudre

35

III. La journée d'Alexandre Hollan

43

IV. Morandi et Hollan, entre perception et langage

67

V. L'arbre au-delà des images

79

VI. Simple évidence

97

VII. Profondeurs du visible

101

VIII. Hollan à Chambord

105

IX. Hollan et Giacometti

109









JÉRÔME THÉLOT  
YVES BONNEFOY ET ALEXANDRE HOLLAN

Le présent volume rassemble tous les essais qu'Yves Bonnefoy a consacrés à l'œuvre d'Alexandre Hollan et les donne à lire dans l'ordre chronologique où ils ont paru. Ces essais diffèrent les uns des autres par leur forme plus ou moins longue, plus ou moins narrative, intuitive ou dialectisée, mais si l'effet de chacun est singulier et impressionne selon sa couleur propre, en revanche leur teneur à tous est analogue, et même est leur visée. Ce sont des circonstances et des besoins distincts qui leur ont donné naissance à des moments divers, les uns ayant été destinés à des catalogues d'exposition, d'autres ayant répondu à l'exigence indépendante d'élucider une réflexion personnelle, mais c'est une seule vocation qui les a en profondeur suscités et qu'ils confient à l'émotion et à l'intelligence de leur lecteur. Il s'ensuit que voici un livre on ne peut plus musical, dont chaque essai devenu chapitre est à l'ensemble unifié ce qu'un mouvement d'une sonate est à sa totalité — avec ceci, cependant, que l'œuvre ainsi formée, plus complète évidemment que ses parties, plus aboutie, et que ses variations rendent ainsi très belle, n'en est pas moins rigoureusement identique à chacune de celles-ci sur un point fondamental, qu'il faut signaler d'entrée. Ni aucun des essais ici rassemblés ni leur rassemblement lui-même ne s'édifie en œuvre close, en résultat achevé : bien au contraire, la composition de ce livre étant marquée par les hasards qui l'ont rendue possible, par les données fortuites des événements biographiques, éditoriaux, spirituels, auxquels l'écrivain et le peintre doivent de l'avoir conçue, relève de la même vie ouverte, de la même aventure que ses essais constitutifs, de sorte qu'elle accomplit, comme eux, non pas une somme terminée, non pas un projet qui serait enfin fini, mais un moment nouveau dans une recherche en cours qui va de seuil en seuil, rien qu'un pas de plus sur un chemin qui se poursuit.

Imaginons un peu ce chemin. Ce n'est pas Delacroix, dans un appartement parisien, expliquant à Baudelaire que la nature est un dictionnaire de signes ; ce n'est pas non plus, à l'atelier, Manet et Mallarmé reformulant l'histoire des formes ; et ce n'est pas, dans une brasserie fréquentée, Breton vantant à Giacometti quelque objet révolutionnaire ou bizarre.

Mais c'est dans la lumière d'août d'un éternel été qui va pourtant finir un vrai chemin par la garrigue, où le vent brûle les pierres et la terre sèche, de sorte que le poète de cette fois-ci, Yves Bonnefoy, et le peintre, Alexandre Hollan, sont ici deux amis qui marchent vers de beaux arbres qu'ils visitent, et qui se taisent. Car ils se sont accordés ensemble à ce silence où chacun suivant sa voie est arrivé auprès de l'autre, en cette heure du monde et de l'histoire. Et ces arbres plus grands qu'eux, le peintre les présente au poète par le nom propre qu'il aime à leur donner : « *Le grand chêne dansant* », « *Le Déchéné* », voici « *Le Glorieux* », et là c'est « *L'Indomptable* ». Puis au retour, le soir, les brocs sont là avec les pots et les fruits, du dedans desquels, quand il en réinvente la couleur dans ses aquarelles, Hollan rapporte une lumière invisible. Et puisque les pensées sont claires sous le ciel nocturne la conversation évoque un ami commun, ou un songe, ou un souvenir, pour autant que les mots n'y viennent que traversés du même silence qu'ils ont gardé de la visite aux arbres.

C'est ce silence qu'on gagnera à prendre ici pour guide d'une lecture attentive, s'appliquant à l'écouter, à en comprendre le sens, à en éprouver la profusion dans les pages de ce volume, parce qu'il s'y trouve reçu des « vies silencieuses » (bien nommées) comme des portraits d'arbres auxquels l'œuvre du peintre est dévouée. Le premier essai, aussi bref qu'inspiré, dit d'emblée l'essentiel, et occupant dans ce volume le rang d'introduction synthétique à celui-ci, découvre d'un coup l'intention et la tâche du peintre :

*Hollan, écrit Yves Bonnefoy, à sa façon, est peintre d'icônes. Il cherche par quelle voie dans l'image notre rapport à la transcendance — ou l'immanence, comme on voudra — peut reprendre, malgré les mots qui ne savent plus ; par quel silence des formes l'apparence transfigurée peut poser à nouveau, pour un jour, sa main méditante sur notre épaule.*

Comment le poète parvient-il à une intuition si prompte, comment surtout la déploie-t-il au gré de ses tentatives réitérées d'élucider le travail de son ami, c'est ce qu'il faut dire ici pour présenter la sorte de critique d'art qu'il met en œuvre, à nulle autre pareille, la plus généreuse autant que la plus compréhensive qui soit.

On peut repérer dans le questionnement d'Yves Bonnefoy devant les peintures et les dessins d'Alexandre Hollan les mêmes mouvements de pensée qu'il élabore quand il interroge Giacometti ou Goya — les seuls peintres avec Hollan auxquels il a consacré une monographie —, mouvements qui sont si intriqués les uns dans les autres, si impliqués

réciroquement, qu'on ne peut sans dommage les détacher de la prose étonnante qui les dialectise, ni les réduire aux thèses qu'ils véhiculent. Autrement dit, on ne prétendra pas trouver ici une doctrine d'Yves Bonnefoy du haut de laquelle celui-ci viendrait à considérer l'œuvre du peintre, lors même qu'il n'a commencé à réfléchir sur celle-ci qu'à partir de 1985, année de leur première rencontre, et que son premier texte sur Hollan ne paraît qu'en 1989, lorsque plusieurs des grands livres de sa maturité ont déjà été composés (dont, en 1970, l'incomparable *Rome 1630*). Et s'il est vrai qu'on peut repérer, dans sa recherche au fond ingénue quoique extraordinairement avertie, une psychologie de l'artiste, une morale de l'art, une ontologie de la forme et une poétique de l'œuvre, toutefois ces éléments de sa pensée relèvent non pas d'une science ni de plusieurs, mais d'une immédiate sympathie voulant comprendre sa propre émotion, et ce n'est donc jamais en psychanalyste installé dans une théorie, jamais en moraliste ni en philosophe vérifiant ses postulats, que parle ici le chercheur, c'est seulement en poète. — Parler en poète, cependant, qu'est-ce à dire ?

D'abord, c'est constater le fait, le fait comme tel, qu'un peintre, en effet, est là, qui peint, qui dessine on ne sait pourquoi obstinément, et fait de sa vie entière l'expérience renouvelée de ce singulier travail. Or c'est le deuxième chapitre du présent livre, « *L'arbre, le signe, la foudre* », qui témoigne nuement de ce constat en somme désemparé, et du désir de se porter corps et âme à la hauteur de cette énigme : on y verra avec quelle passion Yves Bonnefoy participe de tout son être — rassemblé, aigu dans sa syntaxe qui bouge, dans ses rythmes aux limites de la prosodie — à cette donation qu'il reçoit, qu'il veut, de la réalité mystérieuse, « invisible », à laquelle le peintre va droit et lui promet l'accès. Mais ensuite, parler en poète, c'est aussi chercher à ressaisir, par la voie de la réflexion, en vertu de quelle condition subjectivement vécue la vocation d'un artiste a pu se décider, et c'est donc débusquer dans son œuvre les traces des événements, des intuitions, auxquels la vie du peintre a dû de s'orienter comme elle l'a fait. Le troisième chapitre, « *La journée d'Alexandre Hollan* », parue d'abord sous forme d'ouvrage monographique en 1995, est celui qui analyse avec autant de pénétration que de pudeur l'événement décisif de son enfance auquel il faut que le peintre adulte puise et se ressource pour demeurer fidèle à soi. Puis la pensée du poète peut s'avancer plus loin. Et ayant ainsi compris dans quelle expérience originaires la destinée d'un grand art est enracinée, elle peut grandir son intelligence de l'œuvre en la comparant à

celle de l'artiste qu'Alexandre Hollan a reconnu pour « maître », à savoir Morandi, dont les chapitres centraux explorent les contradictions spirituelles auprès desquelles, *a contrario*, le génie propre de Hollan se distingue par sa faculté d'associer au silence de son regard « l'infini » sensoriel et « l'absolu » rencontré. On verra Yves Bonnefoy peu à peu approfondir ces dernières catégories, d'autant qu'elles lui serviront au passage à distinguer aussi l'œuvre de Hollan de celle de Giacometti, celui-ci témoignant de « l'absolu » dans la personne humaine, quand celui-là en passe nativement, comme fit Bonnard, par « l'infini » du monde sensible, pour ne rencontrer que par surcroît l'*hic et nunc* de cet arbre, ou de cet autre, et ne participer de son être qu'en respectant son apparence. Enfin les derniers textes de ce livre (dont l'ultime date de 2015) déposent leur brève écume sur la rive où est venue s'affirmer la belle vague de la pensée précédente : pages allusives, tremblées encore, où scintillent les éclats de la profondeur.

On peut donc décrire de la façon suivante les éléments dont est faite la critique d'art du poète, si du moins lui convient ce titre de « critique d'art ». Une *psychologie des profondeurs*, selon laquelle un artiste au travail se souvient de son enfance et en recommence dans ses dessins, dans ses couleurs, les moments initiatiques qui lui ont donné son expérience de l'être ; une *éthique de l'art*, entendu comme le souci de soi d'une personne s'expliquant avec son destin par ses œuvres de chaque jour, congédiant les sollicitations mondaines, clarifiant son désir et cherchant à se simplifier, à s'apaiser dans l'unité du monde ; une *ontologie de la forme*, pour autant qu'il n'est ici de forme qui ne véhicule une force, qu'il n'est d'« œuvre » qui ne s'avance au-delà d'elle-même, et de vérité dans une image qu'à proportion qu'elle recueille l'invisible de ce qu'elle vise ; et enfin une *poétique* : une intériorisation par l'essayiste des conflits et des appels qu'il voit qui traversent l'œuvre amie, à l'enseignement de laquelle il s'analyse lui-même, se comprend mieux, et réassume son propre besoin reconnu chez le peintre, ce besoin « qu'il y ait de l'être », ou encore que la « vie » (puisque ce dernier mot est au cœur du vocabulaire de Hollan dans son œuvre écrite) en chaque chose se révèle infinie, et respire.

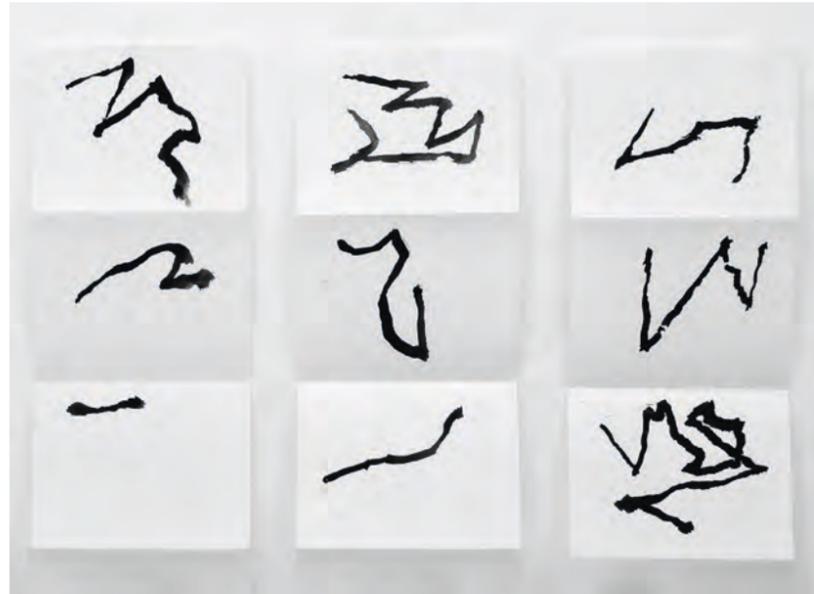
Or on verra que de cet entretien réciproque des niveaux de l'analyse, de cette dialectique mobile et franche dont est animée la prose toujours inventrice, il s'ensuit ce gain supplémentaire qu'outre la clarification du projet de Hollan, ce sont des notions fondamentales,

et généralisables, qui se trouvent progressivement élaborées et qui se font lumineuses. La notion d'*art* : « cette transmutation par laquelle la vue, à son plus simple, se fait ce qui rend la vie » ; celle d'*expérience mystique* : « la transgression, non d'une croyance particulière, mais de l'entier système des signes, abandonné à ses intérêts du dehors » ; celles de *mimésis* : « cette approche du monde par le dehors », et d'*espace* : « ce dont nous a dotés le langage, ce que d'abord il a structuré », auxquelles s'oppose celle de *lieu* : car « rien d'un lieu n'est chose ». De ces notions comme en archipel (avec celles aussi d'*intérieurité*, de *langue*, de *parole*, et celle décisive de *présence* : « cette unité d'absolu et d'infini ») on admirera combien la réinvention continuelle éclaire la recherche. Puis à la fin c'est une dernière idée plus haute qui se trouve mobilisée, ou plutôt réinvestie, dont on comprendra qu'elle soutient et oriente depuis le commencement la relation du poète au peintre, pour autant que celle-ci est un travail partagé et ouvert en commun — l'idée de « poésie ».

Que veut dire « poésie » selon Yves Bonnefoy ? Et que vient à signifier ce mot quand il l'emploie devant Alexandre Hollan ?

On comprendra graduellement dans les pages suivantes que « poésie » désigne non une œuvre mais une vocation, non une fonction mais un espoir : elle est le « déni de la fiction, du discours », qui « lève les scellés que la représentation a placés sur la présence » — elle est, autrement dit, un *silence*, puis la confiance que celui-ci peut donner.

Et si nous regardons par ce silence les arbres de Hollan qui semblent nous faire signe et nous accueillir au lieu où ils se tiennent, ou si nous contemplons pareillement ses « vies silencieuses », vraiment des sortes d'« icônes » en effet, puisque c'est à travers elles la vie qui nous regarde — de sorte qu'Yves Bonnefoy y ressent la durée intérieure des longs soleils couchants d'une enfance éternelle —, alors certes nous voudrions suivre, après avoir lu ce livre, la leçon de « poésie » qui s'y cherche dans l'affection réciproque d'un peintre et d'un poète, et qui continuera au-delà d'eux.



II.  
L'ARBRE, LE SIGNE, LA Foudre  
1992

Une première version de « L'arbre, le signe, la foudre » a paru dans un livre coffret portant ce titre, rassemblant des dessins et des sérigraphies d'Alexandre d'Hollan réalisés durant l'été de 1992, et dont les 55 exemplaires sont signés par le peintre et par l'auteur ; de cet ouvrage paru en 1993 à Brax aux Cahiers de l'Atelier, le texte a été repris après remaniement dans *Remarques sur le dessin*, Mercure de France, 1993, puis dans *La Vie errante suivi de Une autre époque de l'écriture et Remarques sur le dessin*, dans la collection « Poésie/Gallimard », 1997.

## I.

Dessiner : avoir à choisir entre imiter un objet ou produire un signe. Soit évoquer un contour, un rythme, une texture que l'on perçoit en un point du monde, et laisser ainsi la forme qui naît sur la feuille entendre l'appel d'un fait de réalité qui transcende tous les savoirs. Soit tracer à partir de rien dans la perception – de rien, mais peut-être aussi bien d'une réminiscence de tout, eût dit Mallarmé – la structure parfois tout à fait abstraite qui n'aura de sens que par convention : sauf qu'elle donne à rêver que sous sa figure arbitraire elle a réalité elle aussi, autant sinon même plus que n'en a notre univers illusoire. Simples inventions des civilisations successives, destinées à se refermer sur leur signification d'un moment quand le sable du temps les aura couvertes ? Ou idéogrammes d'un absolu, affleurant – bien que de façon difficile, demandant ascèse ou initiation – dans la relation de l'être parlant à soi-même ? Le signe est cette question quand simplement dessiner, se porter dans le trait vers le corps ou l'arbre qui sont au-delà des mots, a chance de dissiper en nous ce langage qui nous trouble de ses questions.

Dessiner – décider. Tenir entre ses mains, puisque ces deux approches de ce qui est s'y combattent, la destinée de l'esprit. Et hésiter, cela va de soi ; ou se vouer à des partis ambigus, qui permettent parfois par des expériences complexes de mieux comprendre les enjeux et les risques, les illusions et la vérité de chaque voie.

Hollan ? On ne sait souvent, et sait-il lui-même ? s'il a décidé, justement. Ces grands dessins au fusain, à l'encre, c'est bien l'essentiel de l'arbre devant lequel il revient sans cesse, c'est bien l'élan qui jette ce chêne de la racine à la branche, des pierres tassées dans le noir contre la racine aux vibrations de l'air du jour d'été dans les feuilles : élan de matière à lumière qui fait de cet objet du réel et de ce réel une source, à quoi s'abreuve l'esprit qui se penche ainsi sur ce qui l'a précédé, sur ce qu'il sent plus que soi. Mais dans ces mêmes œuvres ou d'autres tracés, plus schématiques, et qu'Hollan présente par groupes, la forme sur la page a beau évoquer

le grand rythme dans le grand arbre, on est tenté de penser qu'elle indique aussi, ou même d'abord, sa propre nature de forme : structure qui du coup ne naît que de soi, étant d'emblée dans le champ d'une écriture dont la recherche sans obligation dans le monde des apparences va, qui sait ? en percer la clôture, pour nous donner à lire le texte de l'invisible.

Graphe comme une plante qui pousse dans les virtualités, à l'infini, du trait sur la page, cette pierraille. Alors que regarder, simplement, et imiter du bout du crayon ce que l'on voit dans l'espace ne ferait, croit celui qui aime les signes, les alphabets, que nous retenir à de l'illusoire.

## II.

En somme, voir ou savoir ; vouloir voir, simplement, ou imaginer savoir. La fourche au milieu du tronc où deux besoins ou désirs de l'être parlant se séparent, encore noués l'un à l'autre – dans ce trait qui surgit de l'encre – comme deux expansions de la même sève. Il n'est que naturel qu'un artiste se place en ce point de la division des branches maîtresses, ne voulant se priver d'aucune de ces poussées qui se font rameaux, feuillages, fruits, mouvement du vent dans l'épaisseur légère d'une grande œuvre.

Mais c'est aussi que les arbres, ce sont à la fois des êtres, essayant leurs aspects sous notre regard comme le fruit disperse ses graines, et ce que la vie semble avoir prévu pour que naisse au-delà de ses formes à elle, privées encore de sens, l'idée même du signe, celle dont voudront les langues pour leurs inscriptions, leurs rites magiques, leurs spéculations spirituelles. Après que le bruit dans le monde – peut-être, à travers le chêne, celui du vent – a suggéré la parole, c'est a forme si remarquable de l'arbre qui serait venue en silence se placer auprès du son se faisant esprit.

Est-ce là rêver, oui, bien sûr. Mais si nativement est forme qui retient à soi, qui semble valoir par soi, qui appelle à réflexion sur ce qu'elle est, sur ce qu'elle peut, sur sa raison d'être dans le monde, la branche qui se recourbe ou fait angle, mystérieusement, sur l'arrière-plan des nuages qui s'assemblent ou se séparent ! Et semblablement la racine qui se dégage, déjà le tronc, d'on ne sait où dans l'en deçà du visible ! Et même ou surtout peut-être

sont suggestion de forme devenant signe ces nœuds de forces qui gonflent de leur puissance les points saillants de l'écorce. Hâte de l'arbre à pousser, impatience de la vie à être – mais ce sont déjà les pleins et les déliés, les empâtements, les rameaux de l'encre qui se fait mot sur la page. Et l'encre aussi a son rythme, ses accidents, ses éclaboussures de nuit dans sa lumière à elle, celle de cette page où elle se risque.

## III.

L'arbre, le premier signe. C'est à voir l'arbre au loin sur les nuées du soleil couchant ou de l'aube que l'être conscient a jugé qu'il pourrait – fixant à un zigzag de charbon sur une paroi sa parole née mais encore enfante – ajouter au monde ce supplément, au visible cet avenir qui se retournerait contre l'apparence, qui y ouvrirait une faille.

Et quels espoirs, en cela ! Car ce premier signe, encore emprisonné dans les branches de l'arbre qui sont sans nombre, encore effrayé de ce qui, par en dessous dans la sève, le travaille toujours, le déforme déjà, l'aura bientôt effacé – voici qu'un feu qui tombe du ciel le frappe. Sous la foudre l'arbre se clive, le signe brûle, la signifiante s'avoue de réalité inférieure à la puissance divine qui la brise, mais dont au même instant elle a formé la pensée. Elle qui est figure de mots, institutions des objets, création du monde, terre qui s'étend de plus en plus sous les pas, elle est maintenant ce qui défait tout cela, ce qui n'atteste que la lumière.

## IV.

Vaisseau transparent de l'arbre qui brûle, du signe qui recueille non plus le nom mais la profondeur que le nom celait. Le signe substitue à la chose une simple idée, à la terre une simple image, à l'existence un exil, mais l'arbre foudroyé fait corps trop intimement avec le grondement qui le secoue, avec le rayon qui court entre les nuages, pour que par sa fourche accrue brusquement du feu on n'entre pas de nouveau dans le monde de l'origine, qui est lumière.

L'arbre que dessine Hollan attend la foudre. Ces yeux savent percevoir, sous l'apparente continuité de l'écorce, des branches, du feuillage – ces perceptions que les mots suggèrent –, les mille failles qui communiquent avec la véritable substance, laquelle n'est pas la matière, infiniment divisible, mais l'Un, mais l'expérience de l'Un. De l'enchevêtrement, du bruissement de l'apparaître, Hollan veut dégager cette coupe débordante, l'élever, la voir ruisseler sur ses mains. Ainsi est-il revenu, dans sa double postulation, de l'invention du signe à une attestation de présence.

## V.

Et on se dit alors que l'éclair aussi est un faisceau de racines, dans encore de la matière ; et que plus haut que lui il y a donc peut-être le tronc d'un arbre dans un ciel au-delà du ciel, avec son autre couronne : branches, rameaux eux-mêmes de feu, se détachant comme encore un signe, inconcevable ou très simple, sur les nuées de l'arrière-monde. Y a-t-il ces foisonnements, ces étagements, dans l'évidence ? Cet oxymore de multiplicité et de paix ? Oui, il arrive qu'on les pressente, à la voûte de quelque rêve.

Ou en cet autre point de resserrement entre racines et tronc – entre inconscient et parole –, la poésie. Quand les mots du poème semblent échapper à leur sens pour déjà n'exister plus que pour de grands vents qui bougent dans un en-avant de l'esprit dont on entend presque le bruit qui décroît ou s'enfle.

## VI.

Branches de l'écriture, de biais dans la masse des mots du bas vers le haut de la page. Et il y en a de plus grosses que d'autres, et bien noueuses, il y en a de souples et agitées.

Il y a des feuillages de mots écrits où l'on aperçoit de grands fruits en paix, dans la rumeur des abeilles. La beauté de l'instant de la foudre est son silence. Le bruit qui vient plus tard n'est que l'approbation de l'espace.

## VII.

On me demande parfois ce que je nomme présence. Je répondrai : c'est comme si rien de ce que nous rencontrons, dans cet instant qui a profondeur, n'était laissé au-dehors de l'attention de nos sens.

Cet arbre : j'en verrais non seulement ces aspects qui se portent au premier plan parce qu'ils me disent que c'est un chêne, non seulement cette forme de ses branches, de sa couronne qui en institue la beauté, non seulement le bouillonnement, à des nœuds dans le bois, des forces qui l'animent, qui le tourmentent ; mais que ce rameau-ci a cette longueur, sur le ciel, auprès de cet autre qui est plus court ; et que sur le tronc il y a ce déchirement ici, dans l'écorce, et là cet autre ; et que là-haut ces oiseaux se posent, et qu'ici, près de moi, ces fourmis vont et viennent, dans leur silence. Je verrais, disons mieux : non une longueur dans la branche, mais que celle-ci se porte jusqu'en ce point et pas plus loin, dans l'espace. Un point qui vaut ainsi comme un absolu, dans l'abîme duquel le hasard se résorbe comme de l'eau dans le sable.

Je verrais, je ne saurais pas que je vois.

Je n'aurais en moi que le trait, parfois gros d'encre, parfois troué de lumière, de ces peintres, orientaux ou occidentaux, qui ont trempé leur pinceau, leur plume, dans la pluie qui ruisselle sur le rocher, dans le vent qui frappe le ciel.

Peignant alors, dessinant comme le ruissellement va droit, à la surface de cette pierre, puis tourne d'un seul coup, puis semble se reprendre puis tourne encore, puis s'élargit ; et c'est alors une flaque au-dessus de laquelle on se penche, mais nul visage n'y paraît plus.



III.  
LA JOURNÉE D'ALEXANDRE HOLLAN  
*1995*

«La journée d'Alexandre Hollan» est le texte de la monographie illustrée en noir et en couleur, parue sous ce titre à Cognac en 1995, aux éditions Le temps qu'il fait. Ce texte a été partiellement repris dans le catalogue de l'exposition au Musée Morandi, *Alexandre Hollan: Silences en couleurs*, Bologne, 2011, et dans celui de l'exposition de Chambord, 2013.

## I.

Deux tentations assaillent l'esprit, depuis la Grèce. Soit faire confiance au langage, ne s'attacher aux faits du monde et de la vie que par le truchement de ses notions, aussi rationnellement articulées que possible, ne retenir de l'expérience vécue que ce que ce discours organise, éclaire ; soit ressentir que le filet ainsi jeté sur le lieu où l'humanité se cherche, et semble d'ailleurs se perdre, n'en retient que des aspects, dont la valorisation nous détourne de reconnaître le vrai réel : cette unité au-delà de toute figure, où l'existence particulière à la fois se dissipe et s'illimite.

La première de ces deux tentations a conduit en art à la prédominance de la mimésis, de la représentation qui se veut fidèle à une figure d'objet qui n'est en fait que ce qu'a décidé de celui-ci le langage. Cet art de l'imitation supposée voie de la vérité a été la loi du monde gréco-romain, puis a repris à la Renaissance, au second grand moment du projet d'organisation du monde par une parole laïque. Et quoi qu'on puisse en penser, il est encore aujourd'hui la référence majeure, dans la mesure où la plupart des expérimentations que l'on dénomme artistiques ne sont que des réactions de l'être parlant aux expansions, aux explorations – et aux contradictions, aux remous – qui se marquant dans le langage.

Et a seconde grande pensée, c'est celle qui, éprise d'un absolu pressenti au-delà des mots, fut cause, en Occident, de l'art de l'antiquité tardive et du moyen âge. À l'époque romane, par exemple, les peintres, les sculpteurs ont dit avec force leur intuition d'une réalité foncièrement transcendante à la phrase humaine, estimée incapable du regard synthétique associable au Verbe divin ; et cela les a délivrés de tout respect pour la représentation prétendue exacte : le concept devant s'effacer dans ces grandes trouées que font les symboles dans le voile des apparences. Époques, ces temps des Vierges noires ou de Tournus, où la mimésis n'a certes pas entièrement disparu, parce que la cohérence dans les notions est le grand intermédiaire au sein de la société simplement humaine ; mais où déchirer le voile

prime toujours sur représenter, et attester l'absolu sur laisser libre cours au récit du monde. C'est là un besoin qui ne cessera pas de hanter les plus grands artistes, et fera dans les temps modernes leur ambiguïté, quand elle ne reparait pas à visage découvert chez un Cézanne ou un Munch, un Van Gogh, un Giacometti.

Ou chez un Alexandre Hollan, aujourd'hui : lequel a même adhéré si spontanément à cette poétique du refus de la mimésis qu'il y a peu à dire de ses débuts. Car les premières années du travail d'un peintre sont d'ordinaire l'époque où celui-ci est en butte aux pensées et aux fautes qui prédominent, et en Hongrie dans les années 40 et 50, années de guerre puis d'oppression politique, ceux-ci ne se référaient guère qu'à la tradition représentative, appauvrie par le conformisme et le manque d'informations : d'où, pourrait-on penser, de grands risques d'empêchements, de débats avec soi, de faux départs pour qui voudrait autre chose sans encore le bien comprendre. Mais Hollan ne semble guère avoir été affecté, au temps des premiers travaux, par cette culture issue de la Renaissance.

Trop importantes, et trop vite et profondément comprises, avaient été quelques expériences de son enfance. Alexandre Hollan, de sa naissance en 1933 jusque vers la fin de la guerre, avait vécu dans de belles maisons de la campagne hongroise, frontons néo-palladiens devant des parcs à demi à l'abandon, grandes salles silencieuses, greniers et granges, avec un puits au-delà des arbres et, le soir, le coassement à l'infini des grenouilles, et le grand lac au loin, dans ses roseaux. Il avait tout autant aimé cette autre étendue, les journées sans cesse les mêmes, le temps qui semble arrêté, l'ennui qui est « merveilleux », dira-t-il quand il se penchera sur ces souvenirs. Et aussi il avait marché dans les bois, beaucoup, où il s'était senti le proche des arbres, des buissons où gîtent les bêtes, du ciel qui paraît dans les branches. Grands bonheurs simples, encore qu'ourlés de l'angoisse d'être, qui se résument dans un moment dont il parle encore, son souvenir le plus insistant. À trois ou quatre ans, indique-t-il dans une des notes dont il aime accompagner la présentation de ses œuvres, il était, une fin d'après-midi, sur une balançoire attachée à un platane. Et on le poussait, on le relançait, si fort qu'à un moment il prit peur, cria, il fallut pour le calmer le porter hors du parc « *voir le soleil se coucher* » : la paix alors revenue, intense.

On peut revivre ce regard d'un enfant, encore en deçà des rationalisations du langage, et qui voit approcher de lui, s'élargir, s'intensifier les feuillages, percés des rayons du soleil

du soir. Dans ces instants où la balançoire s'élève, c'est comme si l'en-soi du monde prenait l'être poussé vers lui en son sein au-delà des apparences, arrière-espace soudain perçu : et c'était certes une raison d'avoir peur, mais d'une de ces peurs qui ne sont intenses que parce qu'elles s'accompagnent de la révélation d'un désir. « *Pour voir, le regard va vers l'arbre, touche l'arbre* », écrira Hollan cinquante ans plus tard de son travail de dessinateur. « *Une première sensation me parcourt.* » Ce jour-là dans le parc plus tard perdu, et jamais retrouvé ni retrouvable, quelque chose de décisif lui était advenu, qui était bien de nature à le préserver des séductions de l'art qui s'attache au simple visible.

Parce qu'il avait grandi dans une trop belle maison l'adolescent qui aurait pu étudier dans les écoles de peinture ou les musées avait eu d'ailleurs à subir nombre d'avaries ; à vingt ans, pour le service militaire, on l'avait envoyé au fond d'une mine ; et s'il eut ensuite la chance d'être accepté dans une école de décor de théâtre à Budapest, où il vécut quelques amitiés, ce ne fut pas pour autant qu'il put rencontrer grand chose de l'art contemporain ou même de celui des siècles passés. Il ne pouvait, dans ce milieu, espérer beaucoup plus que l'emploi qu'il eut ensuite, de peintre pour quelque scène en province, dont le répertoire édifiant n'incitait pas aux décors qui font expérimenter sur les apparences. Années plutôt donc de solitude pour la pensée, de maturation naturellement intérieure, années où le souvenir des arbres et du ciel d'autrefois pouvait librement grandir, filtrant les propositions artistiques – celles qui tout de même étaient accessibles – pour n'en retenir que leur intuition de la lumière. C'est sans doute pour celle-ci chez Rembrandt que Hollan cite ce peintre parmi les quelques-uns qui comptent pour lui. Et dans les paysages qu'il a peints alors et qu'il a pu préserver – la plus grande part de ce travail s'est perdue quand il quitta la Hongrie, d'un jour à l'autre – ce qui frappe, dans la modestie des moyens, c'est la qualité de la lumière. Sans que Hollan les connût encore, c'étaient déjà Hopper, ou Morandi, qui paraissaient à l'horizon de ces petites œuvres, où la figuration se referme mal sur soi, tant y est fort l'appel de plus que les figures, plus que les signes.

Hollan est arrivé à Paris en 1956, à vingt-trois ans, et c'est à Paris qu'il put rencontrer enfin dans sa vraie ampleur la peinture de notre époque : mais il ne dévia pas de son intuition. Qui aimait-il, en effet, sinon tout de suite, du moins assez vite, je l'imagine ? Bram van Velde, ce dont il ne faut pas s'étonner. Bien que Bram ne paraisse connaître que la couleur,

sur un fond neutre qui semble signifier un projet de peinture abstraite, en fait il est hanté par la lumière du monde, ses couleurs ne l'ont détaché des choses que pour qu'il en pénètre le mystère, on peut se sentir devant ses gouaches à l'extrême limite d'un regard quittant le visible pour du ciel. Et Franz Kline, dont Hollan reconnaissait ainsi la grandeur – inégalée dans son époque aux Etats-Unis, sauf par Hopper – et au plan même où elle se marque : non dans la production de signes, malgré la violence du trait, mais par la clarté d'au-delà, qui en foudroie l'enchevêtrement, qui dit que l'absolu ne se laisse prendre par aucun signe. Franz Kline, Rothko aussi. Et Morandi, bien sûr, qui a fasciné tant des meilleurs dans la peinture récente, mais dont le débat avec soi-même, si dur, si désespéré, ne ressemble pas, on le verra, à la pacification, à la délivrance que Hollan demande à la peinture. Morandi fut pour Hollan comme pour Palézieux un interlocuteur, un ami, plus qu'un maître dans la recherche pourtant commune à eux trois de la vérité spirituelle.

Au passage j'aimerais demander à Hollan si Mondrian a été important pour lui, non le Mondrian abstrait et théoricien des années 20, mais le grand peintre du *Nuage rouge*, puis des dissociations – vers 1913 – de la figure des arbres. Celui qui va bientôt se vouer à une autre mise en question du visible a-t-il été sensible à cet intense questionnement des rythmes des troncs et des branches, dans une lumière qui reste de ce monde ; ou a-t-il été rebuté par les choix intelligibles, les aspirations platoniciennes qu'on sent se former, pour une musique de l'intellect, dans ces arbres de Mondrian restés ou plutôt devenus forme pure ?

Mais il est déjà inutile de s'attarder à ces prises de conscience de l'art des autres, car Hollan a été vite averti de ce qu'allait être le sien propre ; et s'est alors préoccupé, avant tout, de ce qui aiderait celui-ci à se frayer une voie dans son existence quotidienne, où quelques conditions nécessaires devraient sans tarder être réunies.

Heureusement ce n'était pas difficile, étant donné son tempérament. L'installation à Paris s'était faite sans trop de peine, grâce en partie à l'accueil qu'on avait su faire aux réfugiés de Hongrie ; Hollan était passé en huit jours du fond de sa province à l'École des Beaux-arts, il fut admis ensuite à celle des Arts décoratifs, et après quelques années qu'il semble juger aujourd'hui de trop peu de concentration, à cause peut-être du bonheur encore neuf de se savoir libre, à cause aussi de cette sorte d'études, peu appropriées à sa vocation, il put commencer à vivre de la façon qu'il voulait. Un petit métier à temps partiel, pour la liberté

de l'esprit. Puis un lieu d'existence aussi détourné que possible de la ville, par un balcon sur le ciel et de la chaux sur les murs et quelques portes de bois usé comme on en voit dans les granges, si bien que même à Paris y affleure la réalité naturelle, celle qui excède les mots.

Et, d'autre part, aussi peu que possible du désir d'être reconnu, en tout cas de l'être trop vite. Beaucoup de jeunes peintres souffrent leurs débuts comme une période d'attente, qu'ils cherchent à raccourcir, mais Hollan est resté quinze ans – de 1962 à 1976 – à travailler sans montrer ni vouloir montrer ; et aujourd'hui encore où de plus en plus régulièrement des présentations ont lieu de son œuvre – deux douzaines au moins d'expositions personnelles depuis vingt ans – on le sent distrait de ces occasions qu'il prépare pourtant avec une attention extrême pour tout détail, c'est comme s'il avait l'esprit ailleurs et ne cessait pas de quitter, silencieusement, subrepticement, le lieu de l'échange.

Ce qui compta pour lui dès le premier jour, c'est son grand besoin d'un lieu tout autre, celui où peut rencontrer son objet son projet de peintre : lequel se porte au-delà de la figure des choses, mais non sans questionnement de leur apparence, et doit donc aimer celle-ci, et se retrouver tout de suite parmi des réalités congéniales. Et il s'est donc très tôt appliqué à chercher un paysage, un pays, à sa convenance, celui où pourrait en somme reprendre vie le regard de ses premières années ; d'où à partir de 1963 et chaque été les longs voyages de cette quête au travers des campagnes de son pays d'adoption : voyages en voiture, mais qui se portaient là où routes et même chemins se perdent, et où on peut dormir dans un pré, sous le ciel qui descend, qui enveloppe le dormeur, qui l'emporte dans son effacement de l'espace. La petite 4L avait été aménagée pour ces sortes d'errances et le travail, avec un matelas et une table pliables, un parasol, dix litres d'eau pour la solitude dans les garrigues. Et d'abord le champ de l'exploration fut vaste, l'errance désordonnée. En 1964, Hollan fit, du nord de l'Écosse à la Toscane, en passant par la Provence et en y revenant, de cinq à six mille kilomètres pour ne trouver à dessiner que quatre ou cinq arbres. Puis, bientôt, la recherche se resserra, les garrigues du Languedoc, des Cévennes, retinrent l'attention, l'esprit et même le cœur du peintre.

Que cherchait Hollan, au bout de ces routes, dans ces lieux comme à angle droit par rapport à la réalité fréquentée ? Entre l'être parlant et l'au-delà du langage, entre le monde des figures et ce qui dépasse les figures, les médiations peuvent être de toutes sortes, et pour

Cézanne ce fut la cime éclairée d'une montagne, pour Van Gogh la glèbe soulevée par le grain et dont on dirait que les corbeaux naissent. Mais on ne s'étonnera pas que pour celui que hantait le souvenir que j'ai rapporté, l'intermédiaire soit l'arbre : d'autant qu'un arbre est, de façon naturelle un paysage entre le dicible et le transdicible. On peut en regarder une racine, une branche ; et tenter de percevoir ces parties en leurs caractères propres, afin de les dénommer, de leur attacher un concept, de les apprêter au discours. Mais à peine s'est-on arrêté à de telles perceptions qu'il faut bien constater que la racine devient le tronc, que celui-ci en fait est déjà la branche, cependant que toutes les branches et leurs rameaux et leurs feuilles foisonnent en tout sens et pourtant s'unissent, en une totalité qui est d'évidence indessinable, comme le sont les forces qu'on sent agir sous les gonflements, les élongations, les puissantes hésitations de ce grand corps, comme le sont même les rythmes qui passent dans celui-ci comme des houles, surtout quand le vent le traverse. L'arbre est la limite presque extérieure de l'apparence ; par ses milliers de formes locales, qui s'enchevêtrent, il se dégage de la catégorie de la forme, et incite ainsi et enseigne à se délivrer du souci de la mimésis.

L'arbre, c'était donc bien, c'était naturellement la frontière à laquelle Hollan ne pouvait que vouloir venir : à condition toutefois que celle-ci ne soit pas trop encombrée, trop polluée par d'autres façons qu'on a, aujourd'hui, de voir, de vivre de tels espaces ; et pourvu aussi que les alentours naturels, terres et choses, rochers et plantes, aient avec l'arrivant des connivences d'ordre profond, peut-être par le rappel de lieux et de ciels de l'enfance. Hollan écrivait, en 1984 : « *Il y a une analogie entre certains chênes-verts et une attitude qui en moi obscurément s'ébauche. Ils renouvellent et relancent un mouvement naturel en moi, ils matérialisent un pressentiment.* » « *Ils sont* », disait-il encore, « *mes maîtres.* »

Ce qui aussi était nécessaire, dans un lieu réservé au rapport à soi, c'est qu'il y eût là tout de même, à proximité des arbres, plus que seulement quelques arpents pour la petite voiture, trop imprégnée d'agitation et d'impermanence, mais quatre murs et un toit qui permettraient d'établir avec les arbres élus une analogie d'enracinement. Nul besoin d'eau courante ou d'électricité en ce bout du monde, mais de quoi entrer et sortir, être à des moments sans rien faire, permettre qu'une fumée s'élève, à des heures : apprivoisement, par la patience et la paix, de ces grands êtres sauvages. Sur un plateau de l'hérault, ce toit, ce

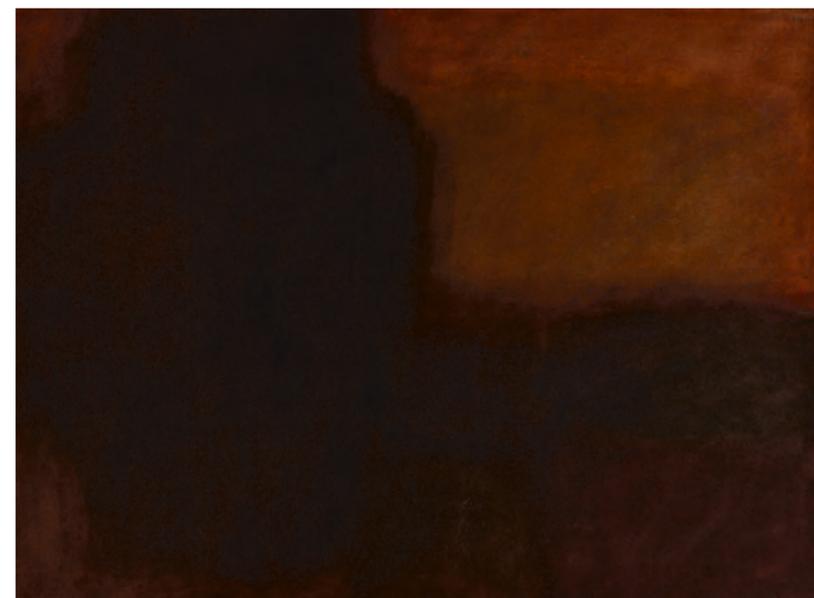
fut le mazet, la petite « *maison de vignes* » que Hollan acheta en 1985. Depuis lors il y revient chaque année, et tout porte à croire qu'il n voudra plus désormais changer de lieu de travail.

## II.

Je vais tenter maintenant d'analyser ce travail. Et comme Alexandre Hollan y a réfléchi lui-même, avec beaucoup de justesse, et en a décrit les quelques grandes façons, ce sera assez constamment en l'écoutant nous parler de ces dernières. Si elles sont simples en tant que techniques de dessinateur ou de peintre, on doit d'ailleurs constater qu'elles ne prennent pour lui leur sens qu'à un niveau bien plus intérieur que le simple rapport au médium ou au support : plutôt s'apparentent-elles aux méthodes que les écoles de spiritualité ont élaborées en Orient, parfois non sans relation avec la création artistique : pensons aux peintres zen, à leur méditation des pinceaux, des encres, du trait.

Une des techniques de Hollan, la plus fondamentale peut-être, porte sur le rapport à l'espace. Ce que j'appelle espace – mais ce n'est pas toujours dans ce sens que Hollan retient le mot –, c'est ce dont nous a dotés le langage, ce que d'abord il a structuré : un champ où les objets se situent les uns à côté des autres par le truchement de leur apparence extérieure, précisée par voie de géométrie, ce qui fait que la perspective, celle que la Renaissance a élaborée et érigée en système, en est l'expression la plus complète, cependant que la représentation mimétique, cette approche du monde par le dehors, en est la conséquence obligée. De l'espace ainsi entendu, l'expérience d'un lieu est l'antagoniste, puisqu'être en un lieu, vivre ainsi, c'est avoir avec quelques êtres ou choses des rapports personnels, donc intérieurs, non représentables, avec un centre ici, un point où l'on est, par opposition au « là-bas » du point de fuite ; et le simple fait, pour Hollan, d'avoir fait élection d'un lieu tend à le délivrer de l'espace.

Toutefois, ce n'est pas sans que le regard « spatial », qui fait corps avec nos façons de penser modernes, et nos habitudes urbaines, ne s'obstine, ne cherche à faire retour, à interférer avec cet autre, plus ouvert à la profondeur, que l'habitant d'un lieu a pour ce dernier ; et pour qui se voue au regard profond il faut donc que ces rémanences, ce reliquat











## TABLE DES REPRODUCTIONS

9. Sur le plateau d'Aumelas, 1980, photographie par A.H.
10. Écosse, 1963, id.
11. Écosse, 1963, id.
12. Cévennes, 1968, id.
13. Quercy, 1967, id.
14. Plateau d'Amelas, 1983, id.
15. Alpilles, 1976, id.
16. *Bord de la forêt, Bourgogne*, 1978, fusain, 65 x 100 cm, détail.
17. *Lauret s'endort*, 1979, fusain, 65 x 100 cm, détail.
18. *Matin dans la garrigue d'Aumelas*, 1982, fusain, 65 x 100 cm, détail.
19. *Au bout de la chapelle Saint-Sylvestre*, 1983, fusain, 65 x 100 cm, détail.
20. *En rentrant dans la forêt*, 1983, fusain, 65 x 100 cm, détail.
21. *Vallée*, 1983, fusain, 65 x 100 cm, détail.
22. *Au bord de la forêt*, 1983, fusain, 65 x 100 cm, détail.
23. « *L'Ancien* », très vieil olivier la nuit, 2001, fusain, 50 x 65 cm.
24. *Yves Bonnefoy devant « Le Foudroyé », grand chêne vert*, 2004, photographie par F. Studinka.
  
30. *Le Vieil olivier du Bosc Viel*, 1991, fusain, 65 x 100 cm, détail.
34. *Développement de la perception d'un arbre*, 2003, gouaches, chaque élément 25 x 32 cm.
42. « *Le Foudroyé* », grand chêne vert, 2001, gouache, 65 x 100 cm.
66. *Vie silencieuse*, 1985, fusain, 35 x 50 cm.
78. *Le Vieil olivier du Bosc Viel le soir*, 1994, fusain, 50 x 65 cm.

96. « *Le déchainé* », grand chêne, 2007, acrylique sur toile, 160 x 240 cm.  
100. *Vie silencieuse*, 1983, fusain, 35 x 40 cm.  
104. *Mouvements d'énergie dans un arbre*, 2012, acrylique sur toile, 130 x 195 cm.  
108. *Buisson des deux frères*, 2015, fusain, 50 x 65 cm.

113. *Vie silencieuse*, 2000, aquarelle, 57 x 76 cm.  
114. *Naissance de la profondeur*, 1987, aquarelle, 34 x 50 cm.  
115. *Vie silencieuse*, 2004, aquarelle, 57 x 76 cm.  
116. *Vie silencieuse*, 1991, aquarelle marouflée sur toile, 57 x 76 cm.  
117. *Vie silencieuse*, 1991, aquarelle marouflée sur toile, 57 x 76 cm.  
118. *Vie silencieuse*, 2015, acrylique, 38 x 57 cm.  
119. *Vie silencieuse*, 2013, acrylique, 38 x 57 cm.  
120. *Vie silencieuse*, 1997, aquarelle, 57 x 76 cm.  
121. *Vie silencieuse*, 1983, fusain, 32,5 x 43 cm.  
122. *La spirale d'un grand chêne*, 1980, fusain, 50 x 65 cm.  
123. *Le grand chêne de Viols-le-Fort*, 1973, fusain, 65 x 100 cm.  
124. « *Le Glorieux* », grand chêne vert, 2000, acrylique, 57 x 76 cm.  
125. « *Le Glorieux* », grand chêne vert, 2014, fusain, 50 x 65 cm.  
126. « *L'Indomptable* », grand chêne vert, 2003, acrylique, 57 x 76 cm.  
127. « *L'Indomptable* », grand chêne vert, 2003, acrylique, 57 x 76 cm.  
128. « *L'Oiseau des vignes* », chêne vert, 2014, fusain, 50 x 65 cm.  
129. « *L'Oiseau des vignes* », chêne vert, 2015, fusain, 50 x 65 cm.  
130. « *Le deux fois septième* », grand chêne, 2015, acrylique, 57 x 76 cm.  
131. « *Le deux fois septième* », grand chêne, 2015, acrylique, 57 x 76 cm.  
132. *Développement de la sensation du mouvement de vie, chêne*, 2015, fusains, [3] x 65 x 25 cm.  
133. *Développement de la sensation du mouvement de vie, chêne*, 2015, acryliques, [3] x 65 x 25 cm.  
134. *Frémissement d'un grand chêne*, 2015, fusain, 50 x 65 cm.  
135. *Frémissement d'un buisson*, 2014, fusain, 50 x 65 cm.  
136. *Mouvement d'énergie dans un arbre*, 2012, acrylique sur toile, 130 x 195 cm.  
137. *Mouvement d'énergie dans un arbre*, 2014, acrylique sur toile, 57 x 76 cm.

138. *Dans l'arbre*, 2011, acrylique sur toile, 122 x 162 cm.  
139. *Dans l'arbre*, 2010, acrylique sur toile, 65 x 100 cm.  
140. « *Le Solitaire* », grand chêne, 2011, acrylique sur toile, 130 x 195 cm.  
141. « *Le Chêne bas* », 2013, acrylique sur toile, 130 x 195 cm.  
142. « *Le Grand chêne du Val perdu* », 2007, gouache, 65 x 100 cm.  
143. « *Le Chêne bas* », 2011, gouache, 65 x 100 cm.  
144. « *Le deux fois septième* », grand chêne, 2014, acrylique, 57 x 76 cm.

En couverture, *Le Grand Chêne de Viols-le-Fort le soir*, 2006, acrylique, 57 x 76 cm.

Cette édition originale du livre d'Yves Bonnefoy, *Alexandre Hollan – Quelques réflexions 1985-2015*, a été imprimée par Ott, à Wasselonne, pour paraître en librairies en juin 2016. La mise en pages est une création de Juliette Roussel ; les photographies des œuvres ont été réalisées par Illès Sarkantyu.

Cet ouvrage est publié grâce au concours de la Fondation pour les Arts et les Lettres à Vevey (Suisse).

© Éditions L'Atelier contemporain, 2016

ISBN 979-19-92444-45-2

[www.editionsateliercontemporain.net](http://www.editionsateliercontemporain.net)