

Le temps de l'œuvre d'Ilse D'Hollander fut particulièrement court, à peine une décennie, dont les deux dernières années – 1995 et 1996 – furent les plus prolifiques jusqu'à la disparition prématurée de l'artiste qui mit fin à ses jours en 1997 à l'âge de vingt-neuf ans. Observer cette peinture, presque vingt ans après, constitue une expérience singulière car il est vrai qu'elle demeure l'œuvre d'une artiste jeune dont la maturité précoce et la fulgurance laissent songeur. Hormis les œuvres que l'on qualifiera de "jeunesse", faute de mieux, environ quatre cents peintures sur toile et quelque mille sept cents peintures sur papier auront été réalisées en à peine plus de trois ans. Les premières années (1988-1991), celles de la formation de l'artiste à Anvers et à Gand, voient se constituer les fondements d'une peinture en devenir, ancrée dans un héritage historique manifeste : natures mortes aux pommes peintes à la manière de Paul Cézanne, représentations de bouteilles et de bols agencés sur des tables inspirées des tableaux de Giorgio Morandi, peintures sur le motif de paysages hérités d'une tradition symboliste belge où la figure tutélaire de Léon Spilliaert occupe une place manifeste, etc. Puis, ces humanités picturales ayant été faites, la peinture d'Ilse D'Hollander a logiquement emprunté les voies de peintres parmi lesquels Nicolas de Staël, René Daniëls et, surtout, Raoul de Keyser seront pour la jeune artiste des repères essentiels. Mais, déjà, il faut noter le caractère presque anachronique de cette pratique qui dès le commencement a cherché à se familiariser avec les œuvres d'artistes du passé sans véritablement se soucier de son inscription dans une contemporanéité. Le choix d'Ilse D'Hollander de se tourner vers ces peintres est l'indice d'une personnalité décidée à mener à bien son projet pictural en frayant avec les artistes les plus inclassables de la peinture contemporaine ou moderne. On se souviendra de l'ostracisme dont a pu souffrir la peinture de Nicolas de Staël durant des décennies, de l'invisibilité presque totale de l'œuvre de Raoul de Keyser en France et de son absence dramatique des collections publiques nationales¹ pour se convaincre qu'il y a là une famille marginale, que cette famille échappe aux classifications par son apparente inactualité, démontrant sans doute par l'absurde l'importance de ces peintres.

De son vivant, Ilse D'Hollander ne montra que très peu ses œuvres et sa biographie ne mentionne qu'une seule exposition personnelle en 1992 et deux participations à des projets collectifs dont l'un, organisé par la galerie Urmel à Gand, sera déterminant pour la diffusion future de sa peinture. Ric Urmel était alors galeriste et responsable d'un label dédié à la musique contemporaine et c'est en rendant visite au compositeur Patrick De Clerck qu'il découvre par hasard les peintures d'Ilse D'Hollander sur les murs de celui qui était alors son compagnon. Malgré ses tentatives infructueuses d'acquiescer une peinture auprès de la jeune artiste, Ric Urmel noue une relation d'amitié avec elle et parvient à la convaincre d'accepter que ses œuvres puissent être utilisées pour les pochettes des disques de son label. Les peintures d'Ilse D'Hollander vont ainsi illustrer une quarantaine de disques consacrés à György Ligeti, John Cage, Alexandre Rabinovitch, etc. avant qu'elle n'accepte enfin de participer à une exposition conçue par la galerie Urmel en 1994, à laquelle participaient également Berlinde De Bruyckere, Leo Copers, Peter Bonde et Pedro Cabrita Reis. Bien que six murs lui furent attribués pour cette exposition, elle ne livrera que cinq peintures

1- Malgré une reconnaissance internationale avérée, seules deux expositions personnelles lui ont été consacrées par les institutions françaises, au Musée de Rochechouart en 2004 et au FRAC Auvergne en 2008, auxquelles s'ajoutent quelques expositions collectives au Magasin de Grenoble (1999) et au FRAC Auvergne (dix expositions entre 2006 et 2016).

Le FRAC Auvergne demeure l'unique collection publique française à conserver et exposer régulièrement trois peintures de cet artiste majeur.



Raoul De Keyser
Oskar 3, 2005, huile sur toile, 36x48 cm
Collection FRAC Auvergne, France

pour finalement n'en montrer que trois, estimant que ses œuvres n'étaient pas suffisamment abouties. Après sa disparition, trois ans plus tard, Ric Urmel entreprendra de réunir et de préserver l'ensemble de l'œuvre d'une artiste qui n'aura fait que douter, hésiter, renoncer à montrer sa production. Elle se sera imposée une discipline et une intensité frénétique de travail durant les deux dernières années de sa vie où, après avoir quitté Gand, elle s'installe dans la petite ville rurale de Paulatém, partageant son temps entre la peinture et de longues promenades à pied et à vélo dans la campagne des Ardennes flamandes. Ce sont ces quelques mois qui verront naître la majeure partie de cet œuvre assumant pleinement la part d'anachronisme d'une peinture qui ne pouvait s'élaborer que dans le prolongement historique des maîtres du passé en ne renonçant pas à les revisiter régulièrement tout en explorant des voies abstraites avec une liberté sidérante, semblable à celle que l'on peut trouver, par exemple, dans les peintures sur papier de Kimber Smith, de Shirley Jaffe, de Richard Tuttle ou dans les petites aquarelles de Raoul de Keyser.

"Toujours devant l'image, nous sommes devant du temps", énonce Georges Didi-Huberman dans l'incipit de son livre *Devant le temps*² : poser la question de l'anachronisme c'est souligner le mélange des différentiels de temps "à l'œuvre" dans chaque image, chaque peinture, chaque photographie, chaque photogramme charriés par l'Histoire jusqu'à nos regards actuels. Toute œuvre d'art est le produit d'un brassage temporel impur, bâtard, hétérochronique et polychronique. Toute relation aux œuvres et aux images passe nécessairement par une relation anachronique à celles-ci et si l'histoire de l'art est une discipline anachronique, la peinture en est une sans le moindre doute. Cela est d'autant plus vrai avec l'œuvre d'Ilse D'Hollander, parcourue par les flux croisés de la tradition, de la modernité et des voies possibles qui s'offrent à la peinture dans le contexte d'une contemporanéité qui depuis quelques décennies n'aura eu de cesse de chercher à en amoindrir la pertinence et l'actualité. Regarder la gouache sur papier représentant une branche d'arbre (ci-contre) permet de prendre la mesure symbolique de ce qui vient d'être exprimé : placée contre un mur dans l'atelier, elle projette une ombre double, donnant ainsi à voir l'objet comme tenu en équilibre dans une temporalité duale, entre passé et projection vers l'avenir. C'est ce qu'est la peinture d'Ilse D'Hollander : une peinture attachée corps et âme à ses sources historiques et vibrant ostensiblement vers un devenir dynamisé par une pensée du geste, de la couleur et de la surface d'une grande précision.

L'erreur serait de croire que l'œuvre d'Ilse D'Hollander soit scindée en deux pratiques distinctes séparant ce qui relèverait d'une figuration et ce qui serait de l'ordre de l'abstraction. Une autre erreur consisterait à penser qu'Ilse D'Hollander ait pu opter pour une pratique duale, passant successivement de la figuration à l'abstraction et inversement, au gré des axes picturaux qu'elle souhaitait explorer. La réalité est plus subtile et il faut considérer comme caduque la question du passage d'un registre à l'autre car chez Ilse D'Hollander il n'est question que de peinture, de problèmes de peinture et de solutions à trouver en expérimentant des voies diverses qui rendent totalement poreuse et finalement inexistante la frontière séparant supposément la figuration de l'abstraction. L'absence presque exclusive de titres permet de penser que les peintures se soient élaborées en premier lieu dans une réflexion spécifiquement attachée à l'acte de peindre et à la possibilité de faire glisser l'expérience visuelle des choses vues vers un devenir-peinture qui finalement confère au sujet une importance secondaire au profit d'une attention portée aux modalités mêmes du geste,

2- Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, Paris, Les éditions de Minuit, 2000, p.9.



Sans titre (G 271)
1996, gouache sur papier, 34x24 cm
Courtesy The Estate of Ilse D'Hollander



Sans titre (G 093)
1996, gouache sur papier, 18x13,5 cm
Courtesy The Estate of Ilse D'Hollander

de la couleur, de la surface, de la célérité ou de la lenteur de l'exécution. Quelques exceptions, rares, sont néanmoins à noter concernant cette omniprésence du "Sans titre". *Bron* ("Source", p.13), *Ramp* ("Désastre", p.138), *Ontsnapping* ("Escapade", p.151), *Uitrafeling* ("Effilochage", p. 163), *Mist* ("Brume"), *Barst* ("Fissure") sont des peintures titrées qui provoquent une brutale irruption du réel dans cet œuvre majoritairement indifférencié, refusant d'être attaché à un registre quel qu'il soit. Ces rares exemples (il en existe d'autres en nombre très restreint) semblent vouloir souligner l'importance de la sensation éprouvée face à la chose vue – impression atmosphérique de la brume, perception acoustique et visuelle de l'eau s'écoulant d'une source, etc. Néanmoins, la quasi permanence du "Sans titre" permet d'évacuer l'hypothèse selon laquelle ces peintures auraient été exécutées sur le motif. Les petits paysages, leurs dérives vers le non-figuratif, ou les tableaux et gouaches sur papier véritablement abstraits ne semblent pas être la résultante d'un processus d'abstraction progressive du réel mais plutôt l'expression d'une volonté de retranscrire un ensemble de sensations, de souvenirs d'étendues, de rapports d'espaces traversés par des lignes et des plans, de volumétries chromatiques, etc.

Une autre série regroupe quatre tableaux sous le titre *Goethe* (p.122-125). La référence au *Traité des couleurs* écrit entre 1790 et 1823 par Goethe³ est explicite et pointe à la fois l'importance évidente de la couleur pour Ilse D'Hollander et une certaine vision romantique que souligne clairement la lumière incandescente des quatre peintures de la série. Il faut se souvenir de l'accueil très peu enthousiaste que reçut le texte de plus de deux mille pages de Goethe auprès des intellectuels et peintres français, préférant l'approche plus scientifique et technique de Chevreul⁴ aux aspects romantiques et mystiques du *Traité des couleurs*, alors que les Allemands ou les Anglais y trouvèrent la matière d'une nouvelle manière de peindre. L'existence de la série *Goethe* mérite d'être soulignée car il s'agit d'une des deux seules séries identifiées dans l'œuvre d'Ilse D'Hollander⁵ et parce qu'elle donne un indice notable sur la charge émotive, poétique et romantique de sa peinture, résolument ancrée du côté de la subjectivité et de la sensation. Cette expérience de la couleur comme vecteur d'une mémoire de la sensation est à mettre en regard avec d'autres peintures exclusivement constituées de nuances de gris, dépourvues de couleur, dans un mode de représentation beaucoup plus sec. Ces peintures grises sont le plus souvent destinées à la représentation de motifs très connotés à l'histoire de la peinture – petits paysages romantiques, mises en scènes de flacons divers posés sur une table, natures mortes – comme s'il s'agissait dans ces cas particuliers de contingenter l'acte pictural à une forme d'authenticité objective en évitant tout débordement vers l'expression d'une pensée plus personnelle de la peinture. À l'inverse, les centaines de petites gouaches colorées réalisées sur papier en 1996 ouvrent très largement le champ à une liberté et à une intuitivité qui permettent à Ilse D'Hollander d'expérimenter et de développer un langage pictural qui lui soit propre. Les deux ne sont pas contradictoires et il ne faudrait surtout pas placer les peintures grises du côté d'une pratique mineure car elles alimentent une connaissance intime de la peinture indispensable à l'artiste. Les peintures grises peuvent, d'une certaine manière, être comprises comme des gammes nécessaires qu'Ilse D'Hollander s'imposait et bien que leurs sujets relèvent d'une forme d'académisme, elles placent inéluctablement la peinture dans le registre d'une abstraction annoncée.

La prolifération de la production d'Ilse D'Hollander, stupéfiante dans les derniers mois de sa vie, permet de prendre la mesure de la dynamique souhaitée

3- Johann Wolfgang von Goethe, *Farbenlehre*, dont la majeure partie est éditée de 1808 à 1810.

4- Michel-Eugène Chevreul, *De la loi du contraste simultané des couleurs*, 1839.

5- La seconde étant celle des *Cahiers*, datée de 1993-1994, constituée de sept peintures sur toile de formats 55x45 cm.



Sans titre (G 035)
1996, gouache sur papier, 18x13,5 cm
Collection privée, Belgique

par l'artiste qui, on peut tout à fait se l'imaginer, peignait certainement sur de longues séances au cours desquelles les petites peintures sur papier et sur toile se succédaient rapidement. C'est dans cette répétition voulue qu'advenait une différence, un déplacement régulier du propos, et que s'ouvraient de nouvelles voies à explorer. Sa peinture s'est élaborée dans une compulsivité semblable à celle qui fut déjà la sienne durant ses années de formation où les maîtres du passé faisaient l'objet d'études répétées. Ilse D'Hollander a voulu comprendre ce qu'était la peinture, ce qu'étaient le geste, la touche, la couleur, et comment le souvenir des étendues traversées lors de promenades pouvait constituer l'amorce d'un langage élaboré entre les polarités du souvenir et de la sensation, d'une part, et de l'éclosion par le geste de motifs autonomes et abstraits, d'autre part. Peindre d'après le souvenir d'un paysage, d'une lumière, d'une sensation atmosphérique est toujours pour elle l'amorce d'une pratique qui, loin de chercher à représenter une image ou un concept, est entièrement tournée vers une pensée du peindre, vers une somme de questions propres au médium dont les solutions n'adviennent que durant l'acte pictural lui-même. Le tableau sur toile, la gouache sur papier, ne sont pas les résultantes d'une préméditation mais d'une pensée matérialisée au moment où la surface se compose. Les superpositions, les repentirs, les recouvrements, les lignes de tension, les barbouillages, les matérialités contrariées – le crémeux opposé au sec, l'opaque à la transparence, etc. – rendent compte de cette pensée à l'œuvre, de cette pensée faite œuvre. La concomitance des petites gouaches sur papier et des huiles sur toile permettent à l'artiste de peindre selon un différentiel de vitesse voulu et maîtrisé. La gouache ne laisse que peu de latitude à la reprise, sèche rapidement et facilite sans doute les expérimentations plus intuitives en raison de la noblesse moindre du médium. Les peintures à l'huile, même lorsqu'elles semblent être la résultante d'une grande spontanéité, s'inscrivent dans un temps de peinture différent de celui des gouaches. Les recouvrements et repentirs multiples des peintures à l'huile donnent l'indication visuelle de ce feuilletage temporel : la peinture témoigne d'une sensation retrouvée, d'un souvenir convoqué dont les bribes refabriquées à l'aune du langage pictural percolent lentement. Les gouaches sont davantage constituées d'aplats et de motifs ajustés, aboutés pour les besoins de la composition et les recouvrements font advenir salissures et couleurs impures. Le nombre important d'œuvres sur papier réalisées à la gouache est également l'indice du différentiel de rapidité d'exécution – mille sept cents environ contre quatre cents peintures à l'huile – et ce différentiel est perceptible dans la célérité de la gestuelle des gouaches – gestes rapides et enlevés sur de toutes petites surfaces – qui témoigne de la grande liberté qui est celle d'Ilse D'Hollander lorsqu'elle peint sur papier. Les trouvailles formelles se succèdent, les expérimentations s'enchaînent, l'intuition est à l'œuvre et ça se voit, les couleurs sont plus risquées dans leurs agencements, un langage s'élabore avec ses balbutiements, son babil, ses bégaiements, ses précisions incisives, ses timbres et intonations contradictoires, sa diction successivement limpide, brouillée, avalée, ciselée, sa terminologie lyrique, romantique, minimale, expressionniste, ses tournures bâtardes, polyglottes, décomplexées, etc. Les huiles sur toile sont peut-être la concrétisation des expériences menées sur papier (la datation des œuvres ne permet pas de le savoir avec certitude) et font l'objet d'un travail plus long, cette hypothèse étant confirmée par le fait que l'ultime peinture sur toile d'Ilse D'Hollander (p.71) fut retrouvée, peut-être inachevée, sur son chevalet après son suicide, le 30 janvier 1997.



Sans titre (G 331)
1996, gouache sur papier, 18x13,5 cm
Courtesy The Estate of Ilse D'Hollander



Sans titre (G 019)
2008, gouache sur papier, 17,5x12,5 cm
Courtesy The Estate of Ilse D'Hollander