



Pierre-Alain Tâche

UNE RÉPONSE SANS FIN TENTÉE

L'ATELIER CONTEMPORAIN
François-Marie Deyrolle éditeur





ART ET POÉSIE





Durant tout un temps d'innocence non feinte, j'ai voulu croire que la perception des profondes harmoniques du monde aurait pouvoir de m'accorder à ce dernier (et que le poème à venir le serait donc aussi, par voie de conséquence). Et que tout était donc affaire de consonance. Mais il m'a fallu déchanter, tant il fut un jour évident qu'une écoute attentive et patiente ne suffit pas à assurer l'accord espéré; pas plus, d'ailleurs, qu'un regard appliqué ne peut accomplir et réaliser la quête heureuse de ce qui se cache derrière l'apparence. S'émerveiller, ainsi, devant le frêle tremblement de l'être, c'est rester bouche bée. Or la contemplation ne suffit pas. Il faut certes se laisser interpeler par le réel et non le provoquer; mais il faut aussi faire preuve d'une curiosité vigilante et s'exercer à une grande disponibilité, qui puisse répondre de la manière la plus adéquate possible à l'intensité des surgissements. Rendre compte de la réalité exige alors de s'exposer à ses sortilèges sans crainte de l'affronter dans sa prodigieuse diversité – ce qui revient à dire que rien de ce qu'elle révèle ne sera écarté par principe.

La survenue du poème dépend toujours d'une rencontre, qui peut être très brève, où le regard est mis en alerte par ce qu'il voit et l'oreille par ce qu'elle entend. Ce vécu laisse une empreinte dont la caractéristique est d'être tout d'abord indéchiffrable ou, si l'on préfère, littéralement illisible. Elle est liée au souvenir d'un événement qui est de l'ordre de l'effarement – et ce dernier, on le sait, rend muet. Ainsi, dans un premier temps, la parole ou l'écrit n'auront pas cours, car qui voudrait tirer parti de ce qui est arrivé se trouve encore dans l'en-deçà du verbe, où quelque chose se passe et met en mouvement on ne sait quoi. Impossible, donc, de rendre compte de cette



expérience particulière, qui peut impliquer des fragments de nature, des êtres singuliers, des objets (une peinture, donc, aussi bien, une estampe, une sculpture, que sais-je encore?) ou même la musique, sauf à dire que cela surgit dans un espace de silence, où le monde est figé (suspendu?); et que tout, dans l'instant, se résume alors à cela. La seule chose certaine (Pierre Bonnard en fait la remarque) est que «le choc est instantané, souvent imprévu» – rendant ainsi toute esquive, toute dérobade exclues; et qu'une trace subsiste, qui pourrait être apte à en témoigner, mais qui ne donne pas encore la moindre prise sur «l'altérité, l'irrationalité, l'opacité du réel» (la formule est de Jean-Paul Sartre), d'un réel qui se resserre, qui se referme sur lui-même avec l'écoulement du temps, comme pour mieux tenir à distance les mots. Tout le devenir du poème, à supposer qu'il advienne un jour, dépendra pourtant de l'impact initial.

Prenons un exemple concret: un arbre, un jour, a pouvoir d'être source de stupeur. Je peux certes garder mémoire du mélèze givré apparu sur le bleu intense d'une crête d'hiver, en montagne, mais je ne tarderai pas à constater que sa vision a paralysé ma pensée, qu'il l'a dessaisie d'un possible sens à donner à cela. Il faudra l'allègement que m'offre la durée et un recentrement de l'attention dépourvu d'à priori pour noter quelques mots en lisière de l'image persistante – et ce sera: bleu, blanc, éclair, éblouissant, cassant, transparent, stellaire... Sans que cela suffise encore à conduire le poème à son terme, car on ne peut façonner ainsi, à si bon compte, le noyau de l'être qui se propose comme énigme; ou ce n'est pas écrire, mais tricher. Un vouloir, ici, est donc vain. L'élève studieux n'a pas prise consciente sur ce qu'il veut exprimer, qu'il manie plume ou pinceau. «On peut étudier la nature, l'analyser, la disséquer ou la recomposer, sans faire de la peinture», car «ce n'est pas une question d'application.» (Bonnard encore.) Non, la condition d'une réponse vraie (ce par quoi j'entends: d'une œuvre qui ne trahisse pas l'étrangeté et la complexité du réel) est de préserver un espace intérieur où puisse être perçu l'écho du «choc» originel. La conscience

obscur, alors, est alertée, mais non l'intellect; ou ce serait sans quoi substituer l'idée à la réalité – et mieux vaudrait alors avoir renoncé.

L'expérience et la pratique du réel sont donc toujours en partie hors du champ de la maîtrise. À cela s'ajoute que j'ai appris à me méfier des filtres qui simplifient ou qui radicalisent la perception que j'en ai. Je ne suis jamais assuré ainsi d'avoir vu, d'avoir perçu ce que je pourrais en dire – au risque certain de finir par l'inventer en partie. Et c'est pourquoi, comme beaucoup de poètes, je ne néglige nullement l'apport des autres arts à ma connaissance du monde, certes, mais aussi à la compréhension intime des mécanismes de la création. Les œuvres des peintres, bien entendu, m'importent tout d'abord pour ce qu'elles sont. Mais, au-delà, il ne me paraît pas interdit d'avoir recours à leur médiation pour m'aider à voir et, parfois, pour m'enseigner à tirer parti de ce que j'ai vu. Ce qu'elles me livrent alors de leur devenir, de leur secret, m'ouvre à ma propre exigence, écarte des difficultés que je puis rencontrer et m'accompagne dans la quête d'un sens. C'est que l'œil du plasticien a osé revenir, encore et encore, sur une évidence obscure, qu'il n'énonce pas, mais qu'il restitue comme à l'abri de la langue à force de l'affronter et de s'y confronter. Il résout, certes, mais autrement. Et, ce qu'il donne à voir gagne parfois le pouvoir de guérir de la cécité et, dans un second temps, du silence: la taie alors disparaît et la bouche ose. Je sais ainsi ce que je dois aux lointains bleus de Patinir ou de Poussin, aux arbres de Memling – mais aussi, au-delà des noirs lisses et lumineux de Soulage ou des lisières murmurantes de Rothko, aux lauriers de Penone, qui font respirer l'ombre. Je parle ici d'une réconciliation paisible (et pourtant jubilatoire), qui est celle des mots avec le réel; rendue possible par des formes, par des couleurs, par des matières – et même par la vertu d'une odeur. De telles œuvres l'ont permise et d'autres la permettront encore, même si une part de la production contemporaine ne me paraît plus en offrir la possibilité. J'évoque une complicité ressentie comme une adhésion à ce que je recherche et dont je ne sais encore rien. Je me nourris

alors de l'avancée d'un artiste, de ses intuitions, de son savoir-faire, bref, de ses vertus, qui sont pour moi souvent liées à une fulgurance de l'être reconnaissable dans le flux vital qui porte l'œuvre. Je m'en imprègne en devinant qu'elles pourront un jour m'être sinon utiles, du moins favorables. (Mais, après tout, n'est-il pas présomptueux de se croire tenu, à chaque fois, de réinventer la roue?) Ai-je bien fait comprendre que la médiation dont je parle a des effets en quelque sorte sous-jacents? Elle est agissante parfois sur la page si j'atteins au point où la trace, ravivée, confortée enfin, libère la pensée d'un sens à retrouver pour que naisse un réseau d'images un peu moins menacées d'être convenues, dans la proximité même de cela, qui cherchait à parler.

Dans le contexte que je décris, ce que, par simplification, je nommerai le tableau, engendre volontiers, comme chacun sait, une réflexion. Il suscite alors, à son propre sujet, une paraphrase ou un commentaire, qui sera volontiers discursif. S'agit-il d'en rendre compte, la prose convient mieux. Mais elle n'a pas le monopole. Il arrive ainsi que l'œuvre produise des scories plus incertaines d'être purement intuitives – et c'est ici que le poème intervient, tant bien que mal, dans un espace où l'œuvre devient littéralement un « pré-texte ». La focale de l'écrit, alors, la redimensionne à sa mesure: elle la fractionne, elle l'agrandit ou la réduit à quelques éléments, qui conduiront peut-être à de l'imprévu, mais qui doivent pourtant rester en rapport avec elle! Il arrive même que l'expérience déborde le cas particulier, à propos d'un peintre déterminé. Son œuvre entière (ou une partie de cette dernière) devient alors l'objet d'une attention poétique orientée – allant jusqu'à susciter le voyage pour des rencontres in situ! Ainsi, ai-je traqué de musée en musée, la figure d'un modèle pour lequel Cranach l'Ancien me paraît avoir eu, à travers les ans, une inclination persistante, ou dressé, après maintes équipées italiennes, le portait recomposé des petites madones renaissantes. Cela dit, j'ai aussi profité de certaines visites d'atelier pour envisager le poème dans l'immédiateté de la relation.

Je cherchais mes mots dans le tableau. Mais (pourquoi ne pas l'avouer?) je n'ai jamais vraiment songé à développer cette pratique « cannibale » – pour privilégier la remémoration incertaine et l'écho différé. Car tout véritable échange exige d'être envisagé et maintenu dans la durée d'un face-à-face, dont je suis bientôt privé par l'absence du tableau. L'expérience première court alors le risque d'être inconsciemment trahie ou, pour le moins, de demeurer superficielle. Et puis, entrer dans la conversation des peintres, avec les enseignements que j'en escompte, exige plus. L'adhésion du regard et le partage du sens ne suffisent pas. L'écriture doit se hausser au niveau de ce qu'elle quête et dont elle exploite, dans une certaine mesure, les acquis. Il y a, bien entendu, une certaine présomption à tenir pour possible un tel ajustement. La vraie question est alors de savoir si je suis capable de voir ou d'écouter (car le tableau s'écoute aussi) sans occulter l'œuvre avec ma propre attente. Quoi qu'il en soit, le mouvement que j'instaure ne saurait assurer le chant d'être juste. La grandeur et, si l'on peut encore risquer ce mot, la beauté de la référence n'en sont pas garanties.

Il est temps d'en venir à un autre stade de l'expérimentation de l'art, qui puisse se passer d'intermédiaires et fonder sur un partage vécu dans la proximité. Les œuvres ne naissent pas alors en écho les unes des autres; elles apparaissent dans un double élan créateur que semble garantir un même fond de réalité – étant admis que la subjectivité de leurs auteurs exclut de figer cette dernière. Qu'est-ce à dire? Il m'est arrivé, il y a fort longtemps, de parcourir le pied du Jura avec le peintre Jean-Paul Berger, un ami de toujours. Nous cheminions en devisant, des heures durant, nous arrêtant parfois, dans les talus, comme requis par un élément du vaste espace ouvert devant nous, lequel portait, au-delà des tendres plissements de la campagne vaudoise, au-delà du lac même, jusqu'aux alpes suisses et françaises. Nous ne disions rien de ce qui nous avait retenus à l'instant de nous mettre au travail, à bonne distance l'un de l'autre. Mais, lorsque nous nous retrouvions pour confronter le résultat de nos travaux (et ce

n'était encore, bien sûr, qu'ébauches et croquis), il nous est très souvent arrivé de constater que notre regard avait porté au même foyer, au même point d'incandescence – et, une fois encore, sans que cela n'ait été le moins du monde concerté! Un livre a témoigné de ces convergences inespérées. Une telle expérience relève d'une approche de l'art privilégiée, qui est à l'opposé de l'idée même d'illustration. Elle reste l'exception. Il m'a cependant été donné de la renouveler, avec la complicité de Martine Clerc, dans la lumière du val d'Anniviers, face aux prés, aux forêts, aux rochers, aux neiges éternelles, pour un triptyque qui témoigne, je crois, des possibles acquis d'un processus de création qui reste foncièrement individuel, donc solitaire, mais qui devient conjoint par la vertu d'une communauté de sensibilité et d'attention. J'avais déjà vécu cela, des années plus tôt, dans les mêmes lieux, avec le peintre Jean Otth, qui deviendra l'un des pionniers de l'art vidéo.

Cela dit, je ne saurais négliger qu'il arrive aussi que l'œuvre d'un peintre se refuse au partage que je recherche. Et que la seule approche que son auteur puisse alors tolérer soit celle dont elle restera l'objet intrinsèquement impartageable. Non tant par volonté délibérée, par distance voulue et maintenue, que par nécessité impérieuse, impossibilité déduite, en particulier, de l'expérience de la Shoah. On comprendra peut-être, en ce sens, que l'univers pictural si gravement référencé de Miklos Bokor m'ait non seulement désemparé, mais ait aussi, et comme par avance, révoqué tout discours qui reprendrait, si peu que ce fut, le témoignage à son compte en se prévalant du sien – et de me souvenir aujourd'hui que, comme Paul Celan nous en avertit, « personne ne témoigne pour le témoin ». Bien que le peintre ait un jour clairement marqué cette limite, en réaction à une phrase dont j'avais sans doute mal apprécié la portée, je ne me sens pas rejeté pour autant par son œuvre. Au contraire, un grand nombre de ses aquarelles ou de ses peintures réalisent une puissante jonction avec une réalité qui m'est familière – telle cette montagne des Diablerets

dont il restitue si bien la masse et la force obscure. Je suis allé surprendre Bokor à La Ruche, dans son atelier. C'est à peine si nous avons échangé quelques propos, à cette occasion. Mais pouvait-il en être autrement? Je ne le pense pas et c'est ce que j'ai compris, plus tard, dans le temps même où, impressionné tant par la dimension tragique de l'œuvre que par la personnalité de son créateur, j'écrivais, pour le catalogue d'une exposition, le texte repris dans la présente compilation. Ainsi, même si je crois devoir considérer, en définitive, qu'Adorno n'a pas voulu formuler un interdit, à propos de la poésie, dans l'article intitulé Critique de la culture et de la société (où il émet le fameux avis qu'il remettra d'ailleurs en question, pour le nuancer, dans sa Dialectique négative), il reste que l'ombre portée de l'inconcevable rendu possible établissait l'œuvre de Bokor, qui en est profondément marquée, au-delà de ce que peut cerner l'analyse. Il n'a donc jamais été question de lui opposer, en quelque sorte, un poème – sous réserve d'une exception aussitôt perçue à deux doigts d'être illégitime! Une éthique élémentaire impose, ici, l'abstention; qui correspond à la volonté affirmée d'éviter de donner ne fut-ce que l'impression d'usurper, à des fins critiques, la moindre parcelle de l'horreur à laquelle le peintre a eu part.

Il fallait donc me tourner vers d'autres horizons pour espérer la preuve de ce que l'art enrichit en moi. Je n'allais pas tarder à constater, pour toutes sortes de raisons qu'il n'est pas utile d'énumérer ici, que rares sont, pour ce qui me concerne, les œuvres à la fois proches et fortes, qui soient susceptibles de susciter l'impérieux besoin du poème. Mais je sais que toutes m'auront d'abord submergé (comme la vague qui vous recouvre en retombant avant de libérer un accès à la mer), pris tout entier, comblé, dans le retrait du verbe. Et que le ressac de ce qu'elles charrient en moi finit par autoriser parfois des mots qui se lèvent en miroir pour dresser des stèles incertaines. L'écrit répond alors à la sollicitation de l'image, dans le registre qui lui est propre; il a mission et vocation de préserver un rapport étroit au « choc » qui l'a comme engendré.

J'ai découvert les nus rouges de Claude Garache dans la seconde moitié des années soixante, soit peu après l'ouverture de la Fondation Marguerite et Aimé Maeght, à Saint-Paul de Vence. Ils ont d'emblée suscité une fascination comme irraisonnée. J'étais admis au foyer d'une beauté grave et rayonnante, dont je devinais qu'elle était due à l'acuité particulière de l'attention portée au modèle, laquelle était empreinte du respect qu'inspire la palpitation secrète du vivant. Il y avait là, à chaque fois, un corps féminin approché, questionné, dans son essence plus que dans son apparence et, à travers lui, une quête de la permanence de l'être à travers la diversité de ses formes; il y avait là comme une possible réfutation de la fragilité irrécusable de l'espèce. Je n'avais jamais rien vu, dans un genre aussi particulier qu'il est pérenne, qui soit, tout simplement, comparable ou même seulement approchant – et d'une intériorité à la fois si puissante et si sereine. À chaque fois que j'en ai eu l'occasion, je me suis porté au-devant de toiles à découvrir. Mon sentiment s'en trouvait renforcé. Ces figures surgies comme autant d'affirmations d'une intime présence seront restées présentes à mon esprit, dans la durée, et comme protégées de toute altération, de toute déchéance, par l'étrangeté d'un prénom qui les soustrait au temps. L'émotion (car c'est bien cela dont il s'agit) qui me submerge, aujourd'hui, lors d'une visite à l'atelier parisien de la rue du Cherche-Midi, est d'une égale intensité, sinon qu'elle est assurément accrue par l'évidence d'un approfondissement de la saisie. Laquelle doit beaucoup sans doute à une fidélité absolue au projet initial, qui est certes celui de la peinture elle-même, de ses pouvoirs, de ses moyens, de ses limites, mais qui relaie aussi sans fin l'être surpris dans le mystère métaphysique de sa vibration profonde. Je suis resté longtemps privé de mots face l'intensité d'une telle expérience. C'est que l'on ne paraphrase pas plus la vie même que son expression la plus accomplie. Il aura fallu que j'interroge le « feu noir » de la gravure, où l'élan vital est rendu perceptible dans une succession d'états qui en facilite la lecture, pour que je m'autorise à parler. Mais c'était

quarante ans après la première rencontre et il n'était pas encore question de poèmes. Pour que naissent ces derniers, je devrais envisager, comme le peintre lui-même et selon ce que Raoul Ubac a très exactement énoncé, « la reconstruction lente et progressive d'un corps unique ». La poésie fut alors le lieu d'une démarche ouverte, unificatrice, qui m'a permis de discerner un peu moins mal ce qui m'attache si profondément au travail de ce peintre et, à travers l'œuvre, à sa personne.

Ilya encore, dans le flux des ans, un long compagnonnage avec Alexandre Hollan, dont j'avais recueilli, pour La Revue de Belles-Lettres, des fusains qu'il était venu m'apporter au Buffet de la gare de Lausanne, entre deux trains! (C'était en mille neuf cent quatre-vingt sept et nous avons toujours maintenu, depuis lors, un contact confiant, fondé sur une écoute réciproque.) Me frappe, dans son cas, le fait que l'œuvre entière enseigne à voir – et qu'il me paraît impensable de la dissocier de cet enseignement, qui, tout à la fois, légitime et récompense l'attention portée à sa démarche et à ce qu'elle produit inlassablement. Ainsi, j'approuve, en elle, ce que je vois; mais, ce faisant, je modifie ma propre vision, car elle m'ouvre à une dimension familière en reconduisant le regard vers une réalité en quelque sorte élémentaire, à laquelle m'expose ma propre expérience du monde. C'est peut-être pourquoi la constance opiniâtre d'Alexandre Hollan me parle et me concerne jusque dans le ressassement de ses thèmes, qui est sa manière d'approfondir sa recherche. Je crois comprendre son travail de l'intérieur, en quelque sorte; ou, pour m'exprimer autrement, dans son élan premier autant que dans son incessante réitération. Un arbre peint par lui me fait éprouver ce qui lie un espace à une forme, deviner que « la profondeur est derrière le mouvement », dans le noir d'un feuillage où saisir, comme il l'écrit, « l'avant-dernier instant avant l'illumination » – et voici qu'il désigne aussi ce qui fut pour un temps l'ardent dessein du poème! Du poème qui parfois réclame un retrait comparable à celui de la lumière que le peintre accompagne lentement dans l'épaisseur de la matière, dans la

couleur « lente », vers le sombre, où la retrouver, puisqu'elle y reste cachée, dit-il encore, comme « le visible reste caché dans l'invisible » pour mieux « bondir en avant, quand il sera temps ». Et c'est là ce que j'ai tenté de retrouver, à propos de cette œuvre exemplaire, avant de collaborer avec son auteur à la mise en place d'un livre où le poème avait dessein de restituer l'expérience de ses arbres et de ses « vies silencieuses » et, autant que possible, de répondre à leurs cris muets.

Telles sont les circonstances et quelques-unes des raisons qui, dans les pages que l'on va lire, font apparaître, au-delà des textes et des poèmes directement inspirés par la vision d'un tableau, le nom de quatre peintres qui m'auront beaucoup apporté dans l'entreprise d'une réponse sans fin tentée, à laquelle je ne saurais me dérober sans renoncer à une meilleure connaissance de ce que peut la poésie elle-même. Mais mon souhait serait que l'on y distingue aussi le mouvement qui porte cette dernière à la lisière éblouissante du visible.

RUMEURS SOUS IMAGES



UN REGARD PARTAGÉ

pour Heather Dobollau i.m.





La tempesta

L'orage, au loin, n'est pas réel.

(Ignoré, il ignore.)

Le serpent de feu tombera sur les tours
et nul ne sait le statut de ces villes.

La mère est isolée dans son corps :
il flotte au-dessus d'un pré
qu'elle enjambe comme une haie ;
elle est inquiète, elle ne sait pas
qu'elle porte un meurtrier dans ses bras.

Les feuilles sont attentives au vent,
qui met toute l'éternité à venir.

L'homme né d'une femme effacée
ne sait si c'est gouffre ou rivière, au-devant.
Il ferait bien pourtant d'aller sur l'autre rive.

L'énigme alors remonte vers l'éclair.

La montagne

La scène obscure est claire :
la danseuse atteint le sommet et s'étire,
l'aristocrate est fatigué, le pâtre pose.

Mais, s'ils avaient joué leur rôle,
on passerait à autre chose.
Or, on ne peut. La montagne les prend
dans ses plissements lumineux.

J'excepterais celui qui l'a voulue déserte
et qu'une longue amante suit
se cassant, déjà, vers le gouffre ;

et celle qui s'étend dans l'ombre bleue
en embrassant la crosse du sommeil.

Son désir dort dans l'innocence herbeuse,
mais le dessein reste caché
de ceux qu'apaise une alpe d'opérette.

Le vieux jardinier

Abandonné, plus que surpris,
à la lisière où le rejoint le paysage,
il naît seul, transparent.

Le regard allégé par l'enfance,
il tremble sans bouger, sous le tilleul,
et fait front, traversé de blanc.

Le jour inachevable l'innocente.

Et c'est un miroir qu'il nous tend :
orphelin de sa propre mort,
il voit celle qui vient en nous.

L'amandier en fleurs

Dans la paume du tronc,
le pépiement d'une neige ardente !

C'est ce que l'œil entend,
mais il voit un feu d'artifice
épinglé sur le miel outre-mer,
qui n'a plus souvenir d'être un ciel.

Le charbon gesticule, en pure perte,
dans le cœur éclaté de l'arbre,
où crépite un essaim scintillant.

L'éphémère est en pleine gloire.

Et la parole est proche, aux lèvres de la terre
où l'ombre froide a des reflets de prune.

Les funérailles de Phocion

La ville est ronde sous le vert funèbre.
Elle se retire comme une île
à cet instant fragile où Phocion s'en va
– mais ce n'est pas partir, ainsi,
les pieds devant, sous le linceul.

Où sont les champs élyséens ?
Les rives du présent se confondent,
où perle un peu de la ciguë du jour,
et sur la berge haute, une foule figée
se disperse : elle tarira bientôt.
La lumière abandonne les temples
dont un mur bâillonne l'énigme.
Un pré d'ambre amasse une eau basse
à laquelle un troupeau vient boire.

Et le messager rouge arrive tard.



LES ARBRES D'ALEXANDRE





Voir est difficile. En effet, voir implique un regard attentif à ce qui change et une « intelligence secrète », qui naît d'un désir d'unité et du besoin d'aller à l'essentiel. Mais voici que ce mouvement est bientôt contrarié par le foisonnement du visible, qui a pouvoir de distraire. Or, il ne saurait être question de se disperser, de se perdre dans le paysage, de céder à l'agitation du multiple, qui aveugle. Il faut établir le regard, lui donner une assise. Le lieu, une fois déterminé, ne change plus pour devenir un point d'équilibre où l'espace ménage une place pour la forme à venir. Et puis, la respiration de la nature est calme – et d'elle émane un dynamisme, des perceptions qu'il faut capter. Elles sont lisibles dans un mouvement des branches, qui libère la vie en nous. Ayant fortement ressenti cela, Alexandre Hollan s'est très tôt tourné vers le foyer sombre et profond des arbres. Il n'a cessé depuis d'y concentrer son attention et le feu sourd s'est mué, peu à peu, en source intarissable.

La rencontre d'un arbre ne va pas de soi. Il faut chercher, éprouver, peut-être même vérifier. Hollan aime les chênes, les yeuses, les oliviers. Il n'a pas d'idée préconçue de ce qu'ils doivent être ; il n'a pas de catégories en tête. « En fait », nous dit-il, « c'est presque toujours l'arbre qui me choisit. Quand je passe à côté, il pousse un cri ou il se rapproche, se lève, m'arrête par sa présence ». L'arbre alors dégage une énergie perceptible. Il révèle une personnalité. Ainsi le chêne a-t-il « son caractère de chêne : impulsif, rapide ». Et il arrive même que certains feuillus « prennent des poses, bombent les muscles » et que le peintre « les tâte du regard », au risque de produire des dessins « trop séduisants » ! On ne s'étonnera

donc pas que la relation qui s'instaure exige, dans la plupart des cas, que le sujet ait un nom : *L'Indomptable*, *Le Gardien d'en haut*, *Le Déchêné*, *Le Glorieux*, *Le Foudroyé* – pour n'en citer que quelques-uns. (Parfois, la seule désignation géographique suffit.) Mais la nomination ne va pas sans hésitations ; car, se tromper reviendrait à compromettre l'échange et, peut-être même, à le rendre impossible. Des notes en témoignent. Celles de juillet 1997, par exemple. L'interlocuteur écrit : « L'olivier de la vigne va s'appeler probablement : (...) le traducteur... ? (Ce matin en le dessinant son nom était très clair, maintenant je l'ai oublié.) ». Puis, quelques jours plus tard : « L'olivier peut s'appeler aussi *Le Verseur*. Il laisse couler un fleuve de gauche à droite ». Et, de fait, c'est sous ce nom que nous le connaissons : perméable et fluide à la fois.

Une amitié est née. Le travail peut alors commencer – sauf à préciser qu'il aura fallu, au préalable, tourner autour de l'arbre, parce qu'il a « un côté où il s'ouvre à l'espace » et un autre où il lui reste fermé, « où il s'affirme ». L'arbre, dans le contre-jour, est comme une forme noire. Le face-à-face est promis à durer, qui obéit plus à un rituel sensible qu'à des règles précises. Au point qu'il est sans doute hasardeux de vouloir en rendre compte quand le peintre, dans ses carnets, ne cesse de questionner, de chercher à comprendre ce qui se passe ou ce qui est en jeu. Une seule certitude : la confrontation va toujours dans le sens de la profondeur. Comme dans les « vies silencieuses » – mais il s'agit, avec les arbres, de laisser remonter la lumière à travers le noir des courants qui traversent le feuillage.

J'indique quelques pistes. Se souvenir, tout d'abord, qu'Alexandre Hollan installe, en pleine nature, un dispositif qui permette à l'œil d'« englober sans effort l'arbre et le dessin sur le plan de travail ». Une libre circulation est ainsi favorisée, garantie, dont le but est d'amener l'image à « descendre sur le papier » ; et la main semble alors en contact permanent et direct avec l'arbre, dont elle recueille l'énergie, la

vibration. Je dirais même que c'est la première chose que nous restitue l'œuvre achevée. Et nous nous demandons comment la manifestation de cette dynamique apaisée (dont l'effet perdure, sur le papier) a été rendue possible. Le phénomène doit beaucoup, sans doute, à la « double vision ». Par quoi il faut entendre que l'impression peut certes surgir du visible avec une force dans laquelle nous nous reconnaissons, mais qu'elle peut aussi être presque imperceptible pour nous-mêmes – « nous sentons que ce que nous voyons n'est pas ce que nous croyons voir ». Le peintre dit qu'alors un aspect plus intime et infiniment plus profond de la réalité extérieure lui est révélé, comme s'il se cachait derrière la première perception visuelle. Et nous assistons à la mise en pratique de cette dernière. Elle emportera le maintien d'une certaine vibration du regard pour que le rythme de l'arbre apparaisse, pour que le vide trouve sa densité et, en dernier ressort, pour que la forme soit reliée à l'espace.

Chaque technique a sa part spécifique, dans cette aventure – mais je n'ai pas l'intention d'en faire ici la description. Il me paraît en revanche important de relever que toutes (que ce soit par la multiplication et la progression des signes ou par l'inlassable addition des états et des tentatives) impliquent une « subjectivité durable, persévérante » ; et que celui qui la met en œuvre sait « que l'œil ne peut jamais revoir deux fois la même image » et que, de plus, il choisit régulièrement celle dans laquelle il « se reconnaît ». C'est pourquoi les séries procèdent non tant d'une variation voulue, recherchée pour elle-même, que d'une patiente répétition du même élan vers la même réalité, en ses nuances infinies. L'intense sentiment d'unité et de profondeur qui se dégage d'une telle expérience est ainsi le fruit d'une ascèse véritable. Il tient à l'extrême qualité de l'espace et de la relation où cette dernière trouve à s'exercer.

L'arbre est autre chose et plus qu'un motif ; il est bien cette personne instaurée, instituée, dont nous surprenons les instants. Nous voyons la dynamique qui le porte hors de lui et qui rend possible la résonance. Et

nous comprenons que, pour saisir cela, il aura fallu dessiner l'expression en déjouant le rythme, « qui compense chaque élan par une reprise, chaque tension par une détente ». Nous sentons enfin que si l'énergie est retenue, si la vie palpite sous nos yeux, c'est que le regard qui nous l'offre est allé « jusqu'au bout des formes agitées » ou que le peintre a su, à force d'effacements, libérer l'image pour qu'elle « monte du papier même » ; c'est que l'espace a répondu, que l'élan a fini par « fondre le noir » pour atteindre ce qui, derrière le mouvement, s'apparente à une « épaisse transparence ». Mais nous aurions tort de négliger ou d'oublier que, dans le même temps, l'arbre est aussi « le véhicule de la personnalité du peintre et celui de son tempérament artistique », comme l'a bien vu Edit Sasvari, qui constate subtilement : « C'est ce que l'on appelle un autoportrait ».

Alexandre Hollan s'attache à « maintenir le frémissement » et à « laisser la respiration de l'espace s'éterniser ». Il arrache ainsi chacun de ses arbres à l'immobilité, si morne, si pesante et, surtout, si fréquente dans les représentations figuratives. Et, les rendant, un à un, à la lumière qui les traverse jusqu'au cœur de leur nuit, il leur permet d'exister vraiment pour qui devient témoin de leur tenace et fiévreuse impatience (comme apaisée, rendue à son essence même, qui est l'être pur) sur la feuille, où seul un geste juste les dégage à jamais du temps. Le peintre en a fait l'expérience : il est vain d'espérer garder la présence, quand bien même elle « est faite de cette matérialité qui presque toujours s'en va "joyeusement" dans le monde ». Mais il ne cesse de la quêter et d'en rendre compte. Il suggère, du même coup, qu'à défaut de la retenir, il peut au moins restituer une part de son mouvement, « si une tranquillité est là au départ ». L'image, à l'arrivée, sous nos yeux qui ont commencé à apprendre, est la preuve éclatante du bien-fondé de cette hypothèse. Car l'arbre, s'il est resté mouvant, devient visible. Et il arrive même qu'il ouvre un espace pour notre propre parole.

BRUISSEMENTS

souvent pas grand-chose à nous dire ou qui le disent si mal que la pauvreté de leur propos apparaît, qui nous consterne autant qu'elle nous attriste.

On m'objectera que c'est poser ainsi les fondements d'une autre religion de l'art. Je veux bien si c'est privilégier les valeurs de l'être dans un échange avec des œuvres portant «l'expérience du monde à son plus haut degré d'intensité», comme l'écrit Christophe Carraud – qui invite «chaque individu à en enrichir sa propre humanité». Car, en définitive, tout est là, dans cet échange, qui nous offre la chance d'expérimenter l'œuvre d'art pour cette émanation de l'être, qu'elle n'aurait jamais dû cesser de figurer, pour une proposition faite à la vie et qui nous reconduit à ce que nous sommes. Dans l'impatience, dans la frénésie de notre temps, n'est-ce pas là un don inestimable? On peut y voir un luxe positif, qui restitue à la richesse «sa seule dignité, grâce à quoi chacun peut envisager le monde sous ses catégories les plus hautes». Je préférerais, pour ma part, éviter un mot dont la connotation reste équivoque pour y discerner une *nécessité*, laquelle, on s'en souvient, constitue l'essence même de la connaissance (et je reviens ainsi à Spinoza); une nécessité qui, sans que cela doive nous surprendre vraiment, se trouve être aussi celle d'un utile *salutaire*, auquel nous garderions quelques raisons de faire entièrement confiance.

Sources et remerciements

Art et poésie constitue la version fortement remaniée d'un texte intitulé *Les trois regards*, paru dans l'ouvrage collectif publié par la Bibliothèque cantonale et universitaire de Lausanne, en 2006, à l'occasion d'une exposition présentant le fonds d'archives de l'auteur (*Pierre-Alain Tâche, une poésie de l'instant, Hommages, études et inédits réunis par Anne-Lise Delacrétaz*).

Rumeurs sous images reprend, avec quelques corrections, le texte d'une conférence publiée, en 1994, par Les Amis du Musée des Beaux-Arts de Lausanne, dans la collection «Arrêt sur image».

Un regard partagé correspond à la suite éponyme figurant dans l'ouvrage, précité, de la BCU. Elle est ici augmentée de deux nouvelles unités. Le titre évoque le fait que la dédicataire a elle-même consacré des poèmes à plusieurs tableaux retenus par l'auteur.

Le titre de chaque poème reprend, dans l'ordre, celui d'un tableau de Giorgione, puis de Balthus, de Cézanne, de Bonnard, de Poussin, de Piero della Francesca, de Thomas Jones, de Vermeer, à deux reprises, et de Claude Garache.

Le songe de Constantin emprunte à J.-B. Pontalis (*Le Dormeur éveillé*, Mercure de France, 2004, p. 9 à 12).

Vue de Delft cite Marcel Proust (dans *La Prisonnière d'À la recherche du temps perdu*, Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, 1954, III, p. 187) à propos de ce tableau que le romancier tenait pour le plus beau du monde.

Couleur et mémoire donne à lire une étude inédite.



Une confiance irraisonnée est la contribution de l'auteur à la publication conjointe du Musée Jenisch, à Vevey, et de la Galerie Ditesheim, à Neuchâtel, réalisée à l'occasion de deux expositions consacrées à Miklos Bokor, du 5 septembre au 31 octobre 1993. Elle a été profondément remaniée en vue de la présente édition.

L'unique, le transcendant, le noir appartient à l'important ensemble de textes publiés par La Dogana, à Genève, en 2006, sous le titre : *Garache face au modèle*.

Yvie et Sauve en amont témoigne du travail préparatoire qui a permis le poème reproduit à la suite de cette prose.

Sauf indication contraire dans le texte même, les citations relaient la parole de Claude Garache (cf. Marie du Bouchet, Florian Rodari, Alain Madeleine-Perdrillat : *Entretiens avec Claude Garache*, Hazan, 2010).



Le Corps unique est paru en avril 2013, accompagné d'une eau-forte de Claude Garache, sous portefeuille toilé, en un tirage limité destiné au Cercle des Amis d'Editart et réalisé par Editart - D. Blanco.



Voir l'invisible figure au sommaire du numéro deux, Automne-Hiver 2000, de la revue L'Atelier contemporain, première série, alors à Besançon.

Les arbres d'Alexandre est un texte demeuré à ce jour inédit.

Bruissements restitue l'ensemble des poèmes publiés en 2005, à Bruxelles, par La Pierre d'Alun. L'édition originale reproduit des fusains d'Alexandre Hollan correspondant aux arbres évoqués, ainsi que quelques « vies silencieuses ». Les italiques signalent des éléments empruntés aux carnets d'Alexandre Hollan.



Pour un art inutile figure, parmi d'autres contributions, dans l'ouvrage *Le luxe de la peinture* publié par les Éditions de la revue Conférence pour l'exposition collective organisée à l'Espace Culturel les Dominicaines, à Pont-l'Évêque, du 7 juin au 21 septembre 2014.

L'Atelier contemporain et l'auteur remercient les éditeurs ayant consenti, dans toute la mesure nécessaire, à la reprise de textes ou de poèmes anciens publiés par leurs soins.





Table

<i>Art et poésie</i>	7
<i>Rumeurs sous images</i> (<i>Le Déluge</i> de Charles Gleyre et <i>Polyphème</i> d'Émile David)	19
<i>Un regard partagé</i>	41
<i>Couleur et mémoire</i> (à propos de Jean-Paul Berger)	53
<i>Une confiance irraisonnée</i> (à propos de Miklos Bokor)	69
<i>L'unique, le transcendant, le noir</i>	79
<i>Yvie et Sauve en amont</i>	93
<i>Le Corps unique</i> (à propos de Claude Garache)	99
<i>Voir l'invisible</i>	105
<i>Les arbres d'Alexandre</i>	121
<i>Bruissements</i> (à propos d'Alexandre Hollan)	127
<i>Pour un art inutile</i>	149



Du même auteur

BUISSONS ARDENTS, encres et dessins de Jean-Paul Berger, Éditions Empreintes, Lausanne, 1990

À HAUTEUR D'INSTANT, in : Anne Perrier, Pierre Chappuis, Pierre-Alain Tâche, Pierre Voélin, Frédéric Wandelère, *Arts poétiques*, La Dogana, Genève, 1996

LE RAPPEL DES OISEAUX, Éditions Empreintes, Lausanne, 1997

RELIQUES, La Dogana, Genève, 1997

L'ÉTAT DES LIEUX, Éditions Empreintes, Lausanne, 1998

Pierre Chappuis, Pierre-Alain Tâche, Pierre Voélin, Frédéric Wandelère, QUATRE POÈTES, Préface de Florian Rodari, L'Âge d'Homme, Poche suisse, n°172, Lausanne, 1998

CHRONIQUES DE L'ÉVEIL, préface de Patrick Amstutz, L'Aire bleue, Vevey, 2001

L'INHABITÉ suivi de POÉSIE EST SON NOM et de CELLE QUI RÈGNE À CARONA, préface de Christian Doumet, Poche Poésie 14, Éditions Empreintes, Moudon, 2001

SUR LA LUMIÈRE EN ANNIVIERS, fusains de Martine Clerc, Éditions Empreintes, Moudon, 2003

L'INTÉRIEUR DU PAYS, préface de Christophe Calame, L'Âge d'Homme, Poche suisse, N° 205, Lausanne, 2003

BRUISSEMENTS, fusains d'Alexandre Hollan, La Pierre d'Alun, Bruxelles, 2005

NOUVEL ÉTAT DES LIEUX, Éditions Empreintes, Moudon, 2005

ROUSSAN, Éditions Empreintes, Moudon, 2006

FORÊT JURÉE, pastels de Martine Clerc, Éditions Empreintes, Moudon, 2008
L'AIR DES HAUTOIS, *Variations sur la Folia*, Éditions Zoé, Carouge-Genève,
2010
LA VOIE VERTE, Éditions de la revue Conférence, Trocy-en-Multien, 2010
DERNIER ETAT DES LIEUX, Éditions Empreintes, Chavannes-près-Renens,
2011
FRESQUE AVEC ANGE, La Dogana, Genève, 2012
L'IDÉE CONTRE L'IMAGE, Éditions Zoé, Carouge-Genève, 2013
D'APRÈS L'OBSCUR, pointes sèches de Catherine Bolle, Éditions Traces, Genève,
2013
DIRE ADIEU, monotype de Pierre-Yves Gabioud, Éditions Empreintes,
Chavannes-près-Renens, 2013
L'OMBRE D'HÉLÈNE, Éditions Zoé, Carouge-Genève, 2015

Les titres épuisés n'ont pas été repris dans cette page.

Conception graphique : Juliette Roussel
(juliette-roussel@orange.fr)

Imprimeur : Ott
(ottimp@ott-imprimeurs.fr)

Éditeur : François-Marie Deyrolle
(francois-marie.deyrolle@orange.fr)

© 2015, L'Atelier contemporain
ISBN 979-10-92444-20-9

Ouvrage publié avec le concours de
l'État de Vaud.

25 exemplaires sont accompagnés d'une
aquatinte originale de Claude Garache,
numérotée et signée par l'artiste,
imprimée par René Tazé.