

Sans doute doit-on nos questionnements les plus féconds à la contemplation d'images *pauvres*. J'entends par là qui ont reçu beaucoup de leur entourage, étant de ce fait redevables au plus grand nombre, sinon à tous, à tel point qu'elles semblent être redevenues anonymes. Non que le geste qui les établit ne les fonde en tant que telles, reconnaissables aussitôt, mais elles cristallisent, dans une économie de signes et de moyens, tout ce qu'une époque compte en fait de peurs, d'espoirs, croyances et aspirations. Dire alors que l'essentiel, qui nous occupe ici, tient en quelques mots. Quelques mots dont l'unique syllabe définit à elle seule une fonction élémentaire, suscite une énergie. Tant certains mots reçoivent — ils sont des *Réceptacles*. Réunissent et rassemblent. Ils recueillent, et s'ensuit bien de notre part un *recueillement*.

Métal *vil*, le plomb appelle l'humilité. Et il n'est que d'entendre le mot pour sentir sur ses épaules le « poids du monde inéluctable » comme l'écrivait le poète Jean Follain. Une volée de consonnes autour d'une voyelle unique, par quoi le mot enveloppe, recouvre. Car il n'ajoute pas, il ferme. Pas plus qu'il ne fait entendre son chant, c'est une basse. Évoquant alors ces larmes de plomb, figées aussitôt, que jettent sur la neige les typographes à la Noël, par jeu autant que pour porter chance à ce qui se compose là, aussi bien que les « années de plomb », dans un autre registre, je ne pouvais me résoudre à demeurer là, cependant que je restais, interdit non pas, mais cherchant à dépasser ce qui dans les mots fait plomb, enferme. C'est à cet instant qu'Aliska a dit : « Ça se travaille comme pour les toits » et j'ai reconnu là le geste artisan, pensé aux arêtes et revêtements des clochers et il y avait quelque chose de ce temps-là, de ce geste-là dans son travail, quelque chose de premier, de primitif en un sens, que le dessin des bols au mur évoquait, en même temps qu'il signalait une appartenance à l'*aujourd'hui*, au *maintenant*.

Tout art s'inscrit dans un dépassement. De la mort — faut-il le dire — dont la mémoire hante toute l'œuvre d'Aliska Lahusen, et pas seulement les formes et volumes, tels catafalques et cénotaphes qui dans leur alignement en rappellent l'austère présence, mais la peinture. Et comment ne pas évoquer ici la série des *Castrum doloris* où le plomb impose sa forme au noir. Autant dire la forme du vide. Du *rien*, dont on ressent aussitôt qu'il est la chose même. Celle-là qui habite l'œuvre sans qu'on la voie.

Nous venons d'un monde d'illettrés. Nous saisissons le bol, nous empruntons le lit, nous cherchons la lumière. Une question, alors. Que prend-on quand on prend un bol, que voit-on quand on regarde un tableau ? Ne parlons pas de la manière, c'est la *vérité* qui importe ici et s'impose. Et d'abord par l'accord qui naît entre celui qui regarde et ce qu'il voit. Entre ce qu'il donne à son tour et reçoit. Mais il nous faut revenir à la *pauvreté*. Pauvreté non pas en soi, puisque la chose appartient à tous. Il en est ainsi de la vie, de la mort, de la lumière. Sans qu'il soit question de leur représentation ici ; l'art d'Aliska Lahusen fait référence plus qu'il ne montre. Et c'est parce qu'il renonce à montrer, autant qu'à « se faire voir », qu'il éclaire. Non pas d'un éclat de surface, mais bien de cela qu'il enchâsse et dont il tire sa force. Un tel art n'ajoute pas, mais retranche. Et c'est par ce qu'il ne montre pas qu'il trouve sa juste place parmi nous.

Comme l'ellipse, figure chère à Aliska Lahusen, nous ne cessons de tourner, cependant que les mots nous interrogent. Et pas seulement les mots, mais ce qu'ils nomment, qui constitue une sorte d'alphabet commun à chaque langue ou parler du monde, le balisage d'un itinéraire naissant. Nous sommes en chemin. C'est pour une collecte, quelque chose de la vie à transmettre. On nommera le bol, le sel, l'eau, le puits, le lit. C'est pour donner, pour recevoir. Et ce geste-là ne s'effectue pas du bout des dents, ni des mots. Il s'agit d'un don total, le corps en est garant. D'ailleurs on ne donne bien qu'à travers lui. Et parce que le plomb évoque la science des alchimistes, comme le noir renvoie à la lumière, le lourd au plus léger, un travail s'opère dont nous ne mesurons les effets que lorsqu'il a pris corps. Mais ce n'est pas innocemment que le mot *travail* s'invite ici, qui désigne la souffrance et le tourment, aussi bien que l'accouchement. Du lit au berceau il n'y a qu'un cri.

C'est une forme. Une forme de lit. Laquelle ne semble conserver ici nulle mémoire d'une présence physique. Libre à chacun d'y coucher qui il veut : gisant, ou corps charnel. De par cette place vide qu'il n'occupe *plus*, le corps n'en est que plus présent, plus inquiétant. Aussi cette part tragique, en même temps qu'impudique, dont témoigne un lit — un lit vide — ne manque-t-elle pas de nous interroger. Ajoutons que, face au déferlement d'images de toutes sortes, la représentation de *cela* qui peut se voir comme un « lit », est autrement riche d'enseignements. Quand elle ne serait pas plus *efficace*... Mais voici qu'il crie, le lit, qu'il crie du cri des corps qui s'y tordirent, des soupirs et des larmes qui en mouillèrent le drap. Et c'est l'apparition d'une empreinte dans les plis, d'une effigie, d'une emprise des corps, d'une présence. Rien de cela pourtant ici, rien d'explicite. Le lit d'Aliska ne *dit* pas, il suggère. Aussi bien la mémoire l'associera-t-elle au souvenir des victimes des guerres passées qu'à celle des génocides d'aujourd'hui, disparus corps et biens, à qui la géographie de l'oubli refuse une mort repérable. Ainsi est dit l'*innommable*, cette part de l'œuvre qu'elle dit sans la nommer.

Avec Gerbaud on reste sur le seuil, on gratte, cherche à entrer. Et c'est encore comme une leçon d'humilité, une façon de pauvreté. Il dit : « Je suis dans une forêt, je ne sais pas où je vais ». Aussitôt le mot forêt aligne devant nos yeux ses verticales. Il ajoute : « Je ne sais jamais ce qui apparaîtra ». C'est alors qu'entrant dans la grande salle aux murs blancs, la

première fois, un mot m'était venu. *Épiphanie*. Soudainement quelque chose qui était caché apparaissait.

Grattant, on se frotte, on se mêle, cherche son centre parmi un Être collectif. C'est une vision en chemin, une manière de ciel, une nef étoilée. Un chantier permanent, et forcément inachevé, en cours. Et quant à savoir à quel instant le geste doit interrompre sa lancée... C'est un geste un peu fou pour le coup, on arrache, on met à nu. Comme s'il y avait un « trop de » quelque part — là, dont il faudrait se séparer. Un *pauvre* geste comme on dit, qui s'inscrit à l'envers du temps et des usages. À la pratique du collage, Gerbaud substitue celle du « décollage », qui consiste à supprimer ce par quoi on tenait debout.

Rien de prémédité en tout cas, rien de définitif non plus. Une intuition, un tâtonnement, voisin de celui dont procède le départ, un geste aveugle — un « embourbement » — par quoi ça démarre, comme s'il lui fallait se charger du plus lourd — se rouler dans la boue, et pas seulement au sens matériel —, avant que de jeter son sac en cours de route. Le mot d'errance laisse entendre quelque chose de cela, une remontée vers l'innocence, ce temps d'avant la *faute*. Non pas tant celle de l'espèce, que la sienne propre, qui est la somme de toutes celles commises par et au nom de la Peinture, puisqu'il n'est question que d'elle en vérité. On évoquera un besoin d'amendement, le mot *mendiant* en découle. Gerbaud ajoute : « Le paradoxe c'est que ça ne peut pas rester comme ça ». Fallait-il alors que quelque chose se *décante*, prenne corps dans l'informel ? Que l'œuvre s'en remette au fragile, à la pauvreté. À l'essentiel — au *poème* !

Gratter — le mot fait écho à un vague prurit existentiel — procède par couches successives, c'est comme une peau. Un travail d'arrachement, de dégagement, une fouille archéologique. Par quoi ce qui se donne à voir d'ordinaire s'efface. Ce qui était *visible* est maintenant ce qui ne l'est pas, appelant de notre part une lecture par défaut. Comme pour retrouver l'origine, lever du sens. D'abord c'est une façon de se tenir — instable pour tout dire, inconfortable pour le moins. À quatre pattes sur le sol ou penché au-dessus de la plaque — une *pénitence*, vraiment ! Il faut aller vite, braver l'inconfort. Rien de gratuit dans ce geste qui côtoie l'abîme. Et c'est précisément par cette prise de risque, manière de passage au travers, de *défenestration*, que l'œuvre nous atteint. Une façon d'être, bien sûr, sans que son geste n'aménage et ne façonne, ne simplifie ni ne renonce, ne maquillant rien, sans « folklore » ni mise en scène d'aucune sorte. Du côté du dénuement, de la recherche. De la *vérité* — la sienne propre. Comme chacun de nous Gerbaud ne *sait* pas ce qu'il cherche, et c'est cela qu'il trouve. Devant nos yeux, là. Du côté de la *révélation*, absolument, il le dit, ajoutant : « dans le fait pictural, contre l'image anecdotique ». Mais qu'est-ce que les mots viennent faire là-dedans ? Une plaque de verre, non — trop cassant sans doute et trop lourd — mais sorte de plexiglas (Méthacrylate, pour parler juste), matériau commun. Avec, au fur et à mesure que le travail avance, comme une profusion — mais une profusion *négative*.

Une fois de plus ce qu'on aimait est perdu. Il nous faut repartir. Ce que le tableau ne montre pas, il le dit autrement. C'est pour effacer — sans épaissir toutefois, ni surcharger, ce à quoi des siècles de peinture nous avaient habitués. C'est dans l'éclatement, dans l'implosion. Dans un souci presque *mallarméen* d'une lecture des signes sur la page. D'autant que le support, le matériau retenu, décident seuls du travail. Ça ne part pas d'ailleurs, mais de la matière même. Perdue alors la peinture ? Celle-là qui vous empoignait sans cesse, vous empêche.

Ou re-surgie ? Comme si d'une tension extrême naissait soudain un allègement, l'appel d'un infini à travers une vibration d'événements imperceptibles qui sont de l'ordre de l'infime. Une manière laconique, presque une écriture. Un chaos de lumière, un fragment du grand *Tout*. Une dissipation — *dilapidation* ? Comme si Gerbaud, artificier sourcilieux, interrogeait, pour la dépasser, notre commune finitude, à travers une vision cosmique éclatée. Autrement dit consentait à l'œuvre, qui vaut d'accepter la disparition et l'oubli.

Ce que dit le mot *verger*, quand il n'est que lumière.

Pascal Commère