

# Une symbolique de la peinture

## Entretien avec Jean-Louis Gerbaud

### Tristan Soler

*Dans L'en-je lacanien 2011/2 (n° 17),  
pages 185 à 194*

*Jean-Louis Gerbaud féconde l'art par une pratique amoureuse du regard, du dessin, du volume, et centralement de la peinture. Approcher son univers, c'est aller à la rencontre de formes enfantées au long d'une très dure exigence gourmande, d'actes, de questionnements qui peuplent le fait d'exister aujourd'hui. Rencontre solennelle de la rareté et du désir. Nulle impatience pour approcher ce travail, des pistes, des mises en abîme, des lignes de fuite perspectives, quelques pièges critiques.*

2

L'esthétique du vide pose de vraies questions à la peinture. L'avènement annoncé par Élie Faure de l'architecture comme forme symbolique s'affirme à travers la prépondérance du *design*. Mais lorsqu'il s'agit de peinture, elle porte les questions de toujours. Des penseurs comme Deleuze et Lyotard ont creusé des notions riches comme celle du *figural*. L'indépendance de l'abstraction par rapport au sujet a été une quête magnifique, longuement portée par ses acteurs héroïques, ou moins spectaculaires. L'esthétique du vide vient élégamment prolonger l'esthétique japonaise du zen. Cependant, l'affrontement dans la peinture avec la violence du monde tourne autour de formes diverses. Somptueuse diversité que le poète Édouard Glissant a refigurée en inventant l'idée de *mondialité*. La peinture de Jean-Louis Gerbaud incarne cette densité. Celui qui approche ces peintures ne perçoit pas la même chose que l'artiste, comme nous ne serons jamais deux semblables à y rencontrer le même réel, tout autant que l'on ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve. Cet art est subtil, complexe, à la fois frontal et allusif. Il fait énigme. Je pense que quiconque rencontre ces peintures pour la première fois est susceptible de ressentir le désir d'un mouvement de traduction.

3

Dans ces peintures, un lent travail s'est sédimenté, qui donne un effet de force spatiale, qui immédiatement invite à s'approcher davantage pour saisir cette chose qui attire, à parcourir ces objets qui ne se livreront que lentement. Les signes qui apparaissent sur le support singulier, non pas toile mais plexiglas transparent ou diaphane, attirent, parce qu'ils modifient la matière préalable, que l'on peut imaginer vierge, intacte, sans jamais la retrouver telle quelle. Un travail de ponçage par les signes, un travail de passage par des outils imaginés ou imaginaires s'y « archéologise ». Du tragique est advenu, du jouissif a eu lieu. La silice est devenue opaque, comme une glace brouillée subtilement par rayures ou embruns, ou encore transparente, mais portant les microsignes d'un combat qui semble s'être retiré, dont on ressent toujours le souffle. Ce souffle dépasse de beaucoup le regard, l'instinct l'indique. L'objet semble s'être retiré de son histoire pour offrir un certain état de stabilité, mais qui continue d'opérer ses processus éclaboussants. Des éclats de

couleur dessinent les rythmes de la danse, de fines lignes séparent des territoires, des îlots de matière sont répandus, des giclements sismiques ordonnent des ondes horizontales, dernières secousses du voyage des vents. Il y a des résidus de peinture, des traces qui sont interprétées aussitôt comme signes. Ces signes sont toujours à la frontière entre la forme d'un accident, l'aléatoire de la matière et le geste coloré. Cet étrange état hybride est excitant comme le seraient des morceaux organiques de corps, prêts à muter pour atteindre à la pureté abstraite du signe. Le signe figure. Peu importe qu'il figure quelque chose ou non. Il représente sa fonction linguistique, qui est de dire, d'indiquer. Tandis que la trace de matière représente peut-être moins, mais s'adjoit comme corps, littéral et non pensé, accident qui agit dans la possible interprétation du regardeur, consciemment, inconsciemment. Or les effets qu'on trouve sur ces étranges supports vibrent justement d'un insaisissable à se faire signe ou matière. Ils sont exactement les deux. C'est ce choix savant, fruit d'un long processus de travail très physique, de temps et d'actions, qui fait le corps de ces peintures-objets.

#### 4

Cette peinture est très métaphorique. La transparence du support, déjà. Vitre, fenêtre, glace givrée, elle ouvre à la traversée du regard ou à sa contrainte plus opaque par le diaphane, banquise qui ferme l'Arctique. Les signes sont possiblement des signes de fonte. Ce qui est resté, à ce stade de l'étiage, d'inclusions. On rêve la vue aérienne, et brusquement nous nous penchons depuis l'hélicoptère au-dessus de ces résurgences sur le plan de l'eau qui affleurent sous la lumière rasante. Et ces îles, comme dans le songe géologique depuis l'avion, cassent leurs effets d'échelle à tout instant. Le très grand devient intime. L'île, les archipels en dérive sont éclats de chair dispersés par la violence de l'explosion. Mais aussitôt, leurs subtils éclats colorés, qu'on crut aléatoires, s'organisent poétiquement pour composer un ensemble musical, architectonique, où l'on cherche à recréer le devenir d'une orchestration. Puis cette lecture se dissout pour laisser subsister comme symbole non plus une écriture, mais une simple présence, corps spirituel ou mystique ouvert à la perception, à la solitude libre du spectateur. La dimension physique des peintures, leurs formats, fait beaucoup varier les associations. Paysages de givres, sons froissés de musiques électroniques, le vieux réel donné dans le refus d'imposer un unique sens. Travail généreux dans ce retrait, ce refus de l'effet coloré trop démonstratif, du geste trop spontaniste. Réalité baroque prise à la littéralité de ses sources. Couches, couches, couches de travail qui couvrent. Puis mise à nu du vide par le retrait même. Sillon du retrait par son graphisme plastique, souvent contrarié. Ces contractions, ces soulèvements, ces contrariétés, ces contradictions, ces révoltes, ces voluptés, ces giclements, ces rêveries, ces douceurs, ces doutes, le peintre les offre dans ce naufrage des certitudes transitives, au profit d'une joie nullement mortifère où la découverte se dégage d'effacements et de nourrissages tressés dans le temps de l'action du corps, frénétiques et violents, paroxystiques ou songeurs, des voyages du cerveau, de leurs secrets, de leur lyrisme, de l'empire du regard.

#### 5

Bien sûr, beauté de la couleur, grandeur de la couleur, grandeur du signe, science du très subtil, beauté de la matière, indissociables. Mais effets du dessin, aussi. Le dessin se fait et se défait par la pensée, au gré du désir, puisque très librement il

flotte, s'organise, s'est fossilisé. Puissance virile de la couleur écrasée sur le support, amoureuxment. Joie du signe, joie du désir de vivre, de la passante douleur de vivre, habitée de la nécessité d'expression qui est la raison du mouvement infini de peindre. Inattendu du signe. Signes capturés par électromagnétisme, comme par le piègeur dans la neige, échappant comme des photons signifiants, prêts à bouger. Cette mobilité ouverte, quantique, en suspens, fait le charme et la menace, la caresse, la découpe. De même, les ondes horizontales sont tendues à varier au détour de l'inattention, comme l'éclat de la couleur à muter. L'aspect pariétal des grandes compositions est très net, mémoire de rayures de silex joueurs. Cloisonnements volontaires-involontaires de l'espace. Le point, la ligne et la ride, chez Shi Tao, le moine Citrouille Amère, leurs combinaisons. Signes positifs en creux, en négatif. Sillons de neige, labours. Pépites de couleurs dans l'uniformité apparente du givre, dansantes. Plaques de banquises flottantes, ondulations phoniques. Feuilles d'automne, boues d'automne, subtils pétales de printemps. Feuilles de lumière, gélatines, couches de chair. Treillages éclatés de la couleur, superpositions des miroirs du clavecin, art de la fugue. Sillons du passage. Les mouvements de synapse à synapse, au creux de l'oreiller, ou dans la colère de la course éperdue. Oscillogrammes, masses stellaires en explosions de soleils capturés. Grandes orgues et scories, miettes et éclabousses. Peaux de morues découpées et sécantes, Japon. Îles Lofoten. Carrés de poulpe jauni dans l'abstraction de leur présentation géométrique, Kyoto. Traces des mousses (juste le souvenir de leur emplacement), manquantes, à remplacer sur le bord du rectangle nord du jardin, Ginkaku-ji. Mousses d'écumes après le dépeçage en lanière du cachalot, le Pequod, Moby Dick. Portes rouillées, poncées. Jeux où tenter de sortir, cendres après l'incendie, leurs traces rituelles. Vitrail et tremblement. Pépites de mangue dans la gangue. Langues de brumes polyglottes. Jaunes qui ont renoncé à être jaunes, curry qui a choisit d'être vernis, sécrétions du corps. Silence qui a choisi de sauver quelques mots, mais décodeur muet, solitairement personnel. Splendeur du jardin. Il y a une gravité métaphysique dans ce travail qui, par éclats, serait à la limite du soutenable, si le plaisir toujours ne cessait érotiquement de l'irriguer, et de quelle douceur cendrée. L'approcher par ricochets et rebonds aide à introduire dans le réel un peu de cette fantaisie discrète, pudique et joueuse qui habite sa peinture tout autant que son ampleur.

6

*T. Soler*