

La discordance des temps

Karim Ghaddab

in *Artpress* n° 319, janvier 2006

Gilgian Gelzer ¹ mène de front l'exploration de trois médiums : peinture, dessin, photographie. Maintenues très rigoureusement dans leurs spécificités respectives, ces trois pratiques produisent une instabilité et une arythmie, comme un interminable dérapage contrôlé. Après les expositions en 2005 à Clermont-Ferrand, Montbéliard et aux Sables d'Olonne, Gilgian Gelzer investira au printemps 2006 le Ludwig Museum de Coblenze.

En un temps réputé posthistorique où le postmodernisme lui-même déroute ses propres définitions (à commencer par celle de Jean-François Lyotard), tout projet artistique – collectif aussi bien qu'individuel – semble devoir précisément s'accommoder de la disparition de l'évidence de la notion de projet. Parmi l'infini des possibles désormais ouverts, les œuvres prenant pour objet leur propre élaboration se rencontrent chez de nombreux artistes, sur des modes très divers. « Chaque tentative de dessin est une interrogation sur ce qui pourrait apparaître ² », déclare ainsi Gilgian Gelzer. Cet artiste travaille sur le virtuel. Cela ne signifie pas qu'il a recours à une technologie ostentatoire, assujettissant ainsi naïvement appareillage technique et contemporanéité des problématiques ; bien au contraire, il se limite délibérément au dessin, à la peinture et, dans une moindre mesure, à la photographie. Par virtuel, entendons donc la signification première du mot, avant son devenir-slogan : ce qui n'existe qu'en tant que possible, ce qui est contenu comme puissance latente, une potentialité qui ne prendra corps que dans un futur éventuel. En ce sens, une toile ou une feuille de papier vierges sont des peintures et des dessins virtuels. La méthode – ou plutôt l'anti-méthode – de Gelzer réside tout entière dans l'absence de projet prédéterminé. Les couleurs se recouvrent et se côtoient sur la toile, les nuances se mêlent ou se heurtent, le lisse rencontre le granuleux, les transparences laissent apparaître les couches successives, les formes se complexifient... Les contraintes s'élaborent en temps réel, au fur et à mesure du développement de la peinture, et en déterminent la suite. La première question est : « Quand commence le tableau ? » S'ensuit un long cheminement parmi les possibles, des explorations, des choix, des recouvrements, jusqu'à la dernière question, qui est aussi une question de temps : « Quand le tableau est-il fini ? » Gelzer y répond ainsi : « À un moment donné, il y a une justesse entre les choses. Soit c'est un équilibre, soit un déséquilibre,

1 Sauf mention contraire, les citations de Gilgian Gelzer proviennent d'un entretien avec l'auteur, en octobre 2005.

2, 3 Conférence à l'École supérieure d'art et de design de Reims, le 24 avril 1997.

ou une tension, mais un état qui ne me semble pas pouvoir aller plus loin ³. » Aller plus loin, telle est bien la question pour des couleurs qui s'épanchent sans limites autres que celle, très concrète, des autres couleurs rencontrées ou du format. Devant l'obstacle, la peinture stoppe ou recouvre, contourne, se mêle, longe, rebondit, en une sorte de ping-pong ou de billard dont les bords du tableau délimiteraient le cadre constitutif.

L'impur et la règle

Le moyen de la peinture, du moins telle que Gelzer l'envisage, c'est la nappe de couleur, la liquidité, la masse. En revanche, le dessin se développe en lignes. Selon les temps, la ligne est à la fois trace (déplacement passé), mouvement (expérience « improvisée ») et direction (somme des développements virtuels). Mais, transposition faite, la logique est la même que pour la peinture : celle de la justesse, qui n'est ni harmonie ni dissonance, ni beauté ni déception, mais une fuite obstinée du fixe et de l'univocité. Les lignes prolifèrent comme en une multiplication hystérique, jusqu'à obscurcir totalement certaines zones, avant de traverser tout l'espace du papier, pour converger plus loin en un étrange agglomérat... Aucune définition ne convient. L'abstraction elle-même, parfois, semble ne plus être si affirmée. Certaines structures apparaissent : des lignes concentriques qui pourraient être des indications de relief, des dégradés crayonnés inévitablement vus comme des modelés, des convergences évoquant un embryon de perspective, des formes en escaliers ou en grilles... « Pourquoi ne pas l'accepter ?, demande Gelzer. D'autant plus que je suis très intéressé par la peinture figurative. Quelque chose me retient ⁴. » Cette dernière formulation est ambiguë : est-ce la peinture figurative qui retient son attention, ou bien se retient-il d'en faire ? Probablement les deux, simultanément, ce qui revient à distinguer le temps du regard et le temps du faire.

Il se trouve que Gelzer est polyglotte : sa langue maternelle est l'allemand, il vit en France depuis plus de vingt ans, il parle également anglais et espagnol. « C'est une constituante – ou déconstituante ! – de mon travail », dit-il. Les questions de la langue, de la traduction, de la faute, de l'accent, de la maladresse, de la forme idiomatique, du barbarisme, etc. trouvent des échos dans une œuvre qui se définit comme fondamentalement impure. Pour autant, il existe un style de l'impureté, une rhétorique du ratage, comme il existe une thématique – d'ailleurs très en vogue – du métissage, du sample ou du nomadisme. « Ne nous confions pas à l'échec, ce serait avoir la nostalgie de la réussite », écrit Blanchot ⁵. Jamais Gelzer ne se rassure par la posture. Il demeure très lucide quant au fait que le simple choix de certains outils, notamment « le refus de la règle – dans tous les sens du terme – devient peut-être aussi une règle ».

4 « Les Aguets », entretien avec Olivier Kaepelin, in *Face Time*, cat. Frac Auvergne, Le 19 Centre régional d'art contemporain, Musée de l'abbaye Sainte-Croix, Ludwig Museum de Coblenz, 2004.

5 M. Blanchot, *L'Écriture du désastre*, Gallimard, 1980.

Un besoin d'agir

La photographie occupe une place particulière dans l'œuvre de Gelzer, d'abord parce qu'elle n'en fait pas initialement partie ou, plus exactement, elle n'appartenait pas jusqu'en 2001 (date de la première exposition où étaient présentées des photographies) à la part visible de son travail. La photographie a d'abord, pour lui, une fonction de notation. Elle témoigne d'un regard à l'affût, prompt à saisir une vision incongrue où le réel se dévoile sous des apparences invraisemblables, des symétries, des couleurs, des distorsions, un contraste d'échelle ou de luminosité... Ces configurations ne se retrouvent évidemment pas à l'identique dans les peintures ou les dessins, mais elles participent d'un répertoire de formes qui s'élabore par accumulation et qui ressurgit, plus tard, autrement. D'ailleurs, Gelzer ne se considère absolument pas comme un photographe, mais bien comme un peintre qui fait de la photographie.

Contrairement à ce que sa démarche pourrait laisser croire, Gelzer ne travaille pas en aveugle. Au contraire, il chemine à vue, en ce sens que, à défaut de principe organisateur, c'est le regard seul qui détermine « le point où une route bifurque, pointe extrême d'un mouvement qui va s'arrêter ou changer de direction. Tout instant est crucial, tout instant est décisif ou il n'est pas *l'instant*. Il interrompt un état ou un mouvement durable, il fait glisser une nappe de temps dans le passé et en ouvre une autre ⁶ », écrit Sylviane Agacinski. Cela conduit à remettre en question un autre point de vue caricatural de ce travail, celui qui l'assimilerait par trop à une pratique automatique où la volonté s'effacerait totalement derrière l'acte. Nulle transcendance, nul laisser-faire, l'artiste reste pleinement l'auteur de son œuvre, au sens où ce mot renvoie à l'autorité qu'il conserve sur elle. La peinture, le dessin ou la photographie ne sont que des accumulations d'innombrables choix délibérés, assumés et extrêmement précis.

Un certain nombre d'éléments peuvent prendre, chez Gelzer, un sens politique ou éthique : la négociation des formes entre elles avant de trouver un point d'équilibre, le rapport biaisé au langage et à la norme, l'imbrication de *réserve* et d'émerveillement face au réel dont témoigne la photographie, la mise en crise des conventions, tous ces aspects définissent les conditions de la cohérence de l'œuvre et, dans le même temps, le non-assujettissement de ses constituants. « Il y a simplement, au départ, une décision de faire quelque chose, ou un besoin d'agir et à partir d'une chose qui est assez dérisoire ⁷. »

C'est pourquoi Gilgian Gelzer est un anti-Bartleby.

6 Sylviane Agacinski, *Le Passeur de temps. Modernité et nostalgie*, Seuil. La librairie du 20^e siècle, 2000, p. 62.

7 Conférence déjà citée à Reims.