

Les muses ne parlent pas, elles dansent

Michèle Martel

in *Beautés*, n° 2, 2010

Les liens conventionnels entre le dessin et la peinture impliquent une hiérarchie ou une subordination. Le dessin constitue souvent une forme plus directe, une matrice pour la peinture, considérée comme plus achevée. L'œuvre de Gilgian Gelzer échappe à cette partition. Articulée entre plusieurs pratiques distinctes, peinture, photographie et dessin – ce dernier se subdivisant lui-même en dessin sur papier, dessin mural et dessin en couleurs – elle ne présente ni hiérarchie ni assujettissement. Si des proximités formelles existent, l'artiste affirme qu'elles ne lui apparaissent qu'après coup et semblent ne résulter que de *synapses plastiques*¹, pour reprendre la métaphore employée par Benoît Decron. Selon Gelzer, aucune décision ne préside au travail, sinon quelques contingences matérielles, telles que les outils, les dimensions ou la gamme de couleur. Les différentes pratiques se trouvent ainsi privées d'une fonction assignée a priori dans le processus de travail. L'œuvre semble se déployer selon trois itinéraires clairement séparés, tracés par la logique et les qualités propres à chaque médium tout en manifestant la cohérence d'un projet plastique. L'enjeu n'est pas ici de nier l'autonomie ou la complétude de chacune des catégories plastiques mais plutôt d'en passer par ces qualités pour saisir les liens et les articulations entre elles. Cette approche sera aussi l'occasion de mettre les différentes pratiques de Gilgian Gelzer en relation avec des sources picturales et théoriques qui permettront d'éclairer la cohérence de son activité artistique.

La peinture est un monstre

Les tableaux de Gilgian Gelzer maintiennent une permanence : celle de la contradiction. Ils offrent au regard des jeux d'antagonismes qui se nouent simultanément sur le plan de l'espace et sur celui de la forme. Dans les peintures plus anciennes, les compositions s'appuient sur des lignes directrices fortes, régulières et primitives ; des croix de toutes sortes ou des spirales partitionnent nettement l'espace. Ces lignes clairement campées s'accouplent avec des formes mouvantes, l'ensemble passant alternativement du volume au plan. Ces formes-espaces des peintures des années 1980 subissent des dévoiements et des retournements incessants. À cette tension d'éléments antagonistes, s'ajoute le doute quant à l'identification possible de certaines formes.

1 *Gilgian Gelzer : Simples*, catalogue d'exposition, Les Sables d'Olonne, Musée de l'Abbaye de Sainte-Croix, 2005, n. p.

2 Entretien O. Kaepelin – G. Gelzer, « Les Aguets », dans *Face Time*, catalogue d'exposition, Clermont-Ferrand, un, deux, quatre, éd., p. 44.

Elles évoquent les arêtes des poissons, les artères du corps humain, les rails des chemins de fer et parfois tout ensemble, successivement. L'espace pictural procède d'une logique architecturale possédant ses cloisons, clôtures et percements.

Dans un entretien récent avec Olivier Kaepelin, Gelzer analyse la persistance de ces oxymorons picturaux par la capacité de cette pratique à absorber le monde : « La peinture est un monstre qui s'accapare un très grand nombre de réalités pour incarner *une expression concrète du monde*. » Concevoir la peinture comme une expression concrète du monde suppose une certaine capacité de l'artiste à se saisir de ses lois. Cette pensée de la création implique un détour par l'œuvre de Ferdinand Hodler, peintre suisse de la fin du 19^e siècle. Pour compléter une formation décevante aux Beaux-arts, le Bernois s'inscrit aux fameux cours de géologie dispensés par Carl Vogt à l'université de Genève. Le chercheur amène le peintre à envisager la Nature comme *l'application répétée de lois immuables*. Dès lors, Hodler mobilise, lors de l'élaboration de sa peinture, ses connaissances géologiques et s'attache à représenter les affleurements, où la roche est visible dans sa stratification naturelle. Ses tableaux ne se limitent pas pour autant à des relevés géologiques ou à la démonstration de sa maîtrise des lois qui régissent la formation des pierres. Hodler choisit, en effet, d'opposer les sédimentations rocheuses à des phénomènes plus éphémères presque chaotiques : Entre les blocs de pierre solides vibrent les feuilles d'un arbre ou s'épanche le flot d'un ruisseau. L'artiste découvre dans cette mise en présence contradictoire une loi qui excède la seule notion de construction de la forme : celle de l'équivalence dynamique entre le hasard et la nécessité, entre le chaos et l'ordre.³ Le sociologue Georg Simmel, dans un bref essai sur les Alpes, affirme que cette conception découle entièrement du contexte géographique dans lequel sont réalisés les tableaux. Il voit dans les sols et sous bois des Alpes, « une masse informe qui a reçu du seul hasard un contour encore dépourvu de tout sens propre de la forme ». Puis au fur et à mesure que le regard s'élève apparaissent des rochers colossaux, des pentes de glaces étincelantes et la neige des cimes et « tout cela est symbole du transcendant, exhaussant le regard de l'âme jusqu'à l'altitude où, au-delà de ce qui peut encore atteindre au prix des plus grands dangers, commence le règne inaccessible à la seule volonté humaine. »⁴ La peinture de Hodler, par son idéalisation de lois fondamentales et immuables de la nature et par l'attention qu'elle accorde aux paysages à la fois primitifs et sophistiqués des Alpes, tente de condenser en son sein l'ensemble des règles qui régissent le monde. Antagonismes formels, cohabitation de forces contradictoires permettent de créer une dynamique, un mouvement perpétuel idéal qui élève la création plastique au rang de la création naturelle. Cette conception monadique d'un monde reposant sur un va-et-vient

3 Sur le sujet cf. O. Bättschmann, « Ferdinand Hodler : nature ordonnée », dans *Ferdinand Hodler : le paysage*, catalogue d'exposition, Genève/Paris, Musée d'Art et d'Histoire/Somogy, 2003, pp. 29-37.

4 Court essai de Georg Simmel sur les Alpes s'inspirant des œuvres de Ferdinand Hodler et de Giovanni Segantini : « Die Alpen », *Der Tag. Moderne illustrierte Zeitung*, Berlin, 34, 19 janvier 1911, pp. 1-3. Traduit dans *Ferdinand Hodler : le paysage*, op. cit., p. 33.

permanent entre la forme et l'informe, entre la matière et l'immatériel se prolonge dans les peintures de cimes des années 1910 qui ne sont pas sans évoquer les dessins de pierre et d'eau des lettrés chinois.

À l'inverse de la conception picturale de Ferdinand Hodler et de la pensée taoïste qui combinent harmonieusement les éléments hétérogènes et révèlent une forme de confiance dans la cohérence et dans l'ordre du monde, Gilgian Gelzer, en homme né au 20^e siècle, ne peut appuyer sa peinture sur une pensée idéale. Ses tableaux récents abandonnent le paradoxe visuel que généraient les géométries twistées et les formes-espaces des tableaux des années 1980. Les éléments ne reçoivent plus la lumière, tout modelé a disparu, l'ensemble de ce qui constitue la peinture fait face au regardeur. La gamme de couleur, réduite et contrastée, peut rappeler celle des Kandinsky peints à Murnau en 1908.⁵ Cependant, là où le Russe sature chacune d'entre elles et les différencie par des variations de la matière et de la rapidité d'inscription, Gelzer perturbe les qualités de la couleur par une alternance complexe de la transparence et de l'opacité. Les bleus deviennent intensément lumineux et les jaunes sourds creusent la toile. Une lutte s'engage entre ces formes-couleurs pour le partage du plan et pour celui de l'épaisseur. Leur réalité physique n'est jamais certaine ; elles contiennent la promesse d'un chaos et semblent simultanément sur le point de se former *et* de se disloquer. La composition du tableau se fait à ce prix et Gelzer parle à son propos d'une « construction minée », sans cesse « mise en péril »⁶.

Cette mise en péril des formes par la composition les place dans un espace incertain pour le regardeur. La notion d'informe proposée par Paul Valéry correspond parfaitement à la sensation provoquée par cette difficulté à se saisir de ce que l'on voit. Dans un magnifique essai consacré au dessin chez Degas, l'auteur traite des découpages singuliers pour lesquels opte parfois le peintre. Ils provoquent des points de vues inédits qui perturbent notre connaissance des choses et les formes accèdent alors à une autonomie dynamique : « Il y a des choses, des taches, des masses, des contours, des volumes, qui n'ont, en quelque sorte, qu'une existence de fait : elles ne sont que perçues par nous, mais non vues ; nous ne pouvons les réduire à une loi unique, déduire leur tout de l'analyse d'une de leurs parties, les reconstruire par des opérations raisonnées. Nous pouvons les modifier très librement. Elles n'ont guère d'autre propriété que d'occuper une région de l'espace... Dire que ce sont des choses informes, c'est dire, non qu'elles n'ont point de *formes*, mais que leurs formes ne trouvent en nous rien qui permette de les remplacer par un acte de tracé ou de reconnaissance nette. Et, en effet, les formes informes ne laissent d'autres souvenirs que celui d'une possibilité... »⁷ C'est, chez Gelzer, la composition dans son ensemble qui procède de l'informe valérien : Elle ne porte pas de nom,

5 Ce rapprochement devient frappant avec une petite vue paysagère sur carton. Exception faite d'une petite touche de blanc dans le Kandinsky, la gamme est incroyablement proche des tableaux que Gelzer réalise au début des années 2000. Wassily Kandinsky, *Murnau – Récolte*, 1908, huile sur carton, 32,5 x 44 cm, coll. part. Cf. J.K. Benjamin et H.K. Roethel,

Kandinsky : catalogue raisonné de l'œuvre peint. 1900–1915, vol. 1, Paris, Karl Flöcker, 1982, p. 198.

6 Entretien avec O. Kaepelin, « Les Agnets », dans *Face Time, op. cit.*, p. 48.

7 P. Valéry, « Degas, danse dessin » dans *Œuvres*, tome 2, Paris, Gallimard, p. 1194.

pas de signification, elle n'est que possibilité. Les recouvrements picturaux successifs et contradictoires de ses tableaux construisent une unité paradoxale que Éric Suchère définit comme « un hétérogène unifié brutal »⁸. Cette *hétérogénéité unifiée* semble n'exister que pour une fraction de seconde, juste avant sa possible métamorphose. L'idéalisme de Hodler a disparu, le 20^e siècle a liquidé le symbolisme et son idéalisme des lois de la nature mais le parallèle que le peintre bernois a établi entre la création plastique et la création naturelle perdure chez un artiste comme Gelzer. Sa peinture unifie l'hétérogène pour se constituer en un bloc autonome, elle devient un organisme, mais un organisme monstrueux, un golem.

Terreur et farce

L'élaboration des dessins de Gilgian Gelzer relève également d'un processus de travail qui procède de ce que Jean-Charles Vergne appelle une *antigénéalogie* de la forme⁹. Plutôt que d'accompagner la naissance de cette forme, l'artiste la contrarie. Lorsque Gelzer décrit son rapport avec ce qui apparaît sur la feuille, cela ressemble presque à un combat : « [...] je ne cesse de revenir sur la forme, de la souligner, de la "surdéfinir" de plusieurs façons jusqu'à ce que la définition échappe et qu'apparaisse quelque chose "d'obscène" grâce auquel j'ai l'impression d'avoir fait tout "ressortir" »¹⁰. La lutte prend une tournure concrète lorsque la mine s'enfonce tellement dans le papier qu'il devient dessin en relief. Elle se donne aussi à voir dans la mise en présence d'éléments antagonistes : Les grilles planes se gonflent sous le tourbillon des spirales, les formes cernées côtoient des explosions de traits ou s'ouvrent comme pour laisser s'écouler leur contenu, les répartitions entre les vides et les pleins ne génèrent que du déséquilibre. Même lorsque le dessin présente une forme a priori cohérente celle-ci devient *obscène* par sa présence insignifiante et grotesque. La conception de l'activité artistique comme un combat éprouvant représente un point de contact entre Gelzer et Philip Guston. Selon l'artiste américain, les tableaux sont « un tribunal où l'artiste est procureur, prévenu, jury et juge. »¹¹ La tension qui se donne à voir dans les dessins de Gelzer résulte de cette démultiplication des rôles endossés par le créateur.

Envisager la création comme une épreuve ne constitue pas l'unique point de rencontre entre Gilgian Gelzer et Philip Guston ; leurs œuvres présentent des similitudes formelles. Les carnets de dessins du premier évoquent l'accrochage des *Small panels* que le second réalise, dans son atelier de Woodstock, avec ses premières peintures figuratives. Dans les deux cas, les ensembles proposent un recensement consciencieux de l'insignifiant, du rebus, de la trivialité. Cette proximité devient encore plus prégnante dans l'accrochage récent de l'ensemble intitulé *Champs de mines*.

8 É. Suchère, « ... et peu à peu le tableau se constitue en présence singulière... », dans *Face Time*, op. cit., p. 34.

9 J.-Ch. Vergne, « Pre Face Time », dans *Idem*, p. 20.

10 Entretien avec O. Kaepelin, « Les Aguets », dans *Ibidem*, pp. 47-48.

11 Philip Guston, « Faith, Hope and impossibility », *Art News* annual 1966, octobre 1965. Texte établi à partir des notes réunies pour une conférence à la New York Studio School, en mai 1965. Traduit et reproduit dans *Philip Guston, peintures 1947-1979*, catalogue d'exposition, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2000, p. 38.

L'acharnement dont fait preuve Gelzer à produire ces gribouillages, dérisoires et sans bravoure, fait écho à la place centrale que Guston donne à ses sujets, véritables refoulés de l'Amérique. Sa peinture fait une place d'honneur aux godillots, mégots de cigarette, aux architectures banales et aux personnages cagoulés du Klu Klux Klan. Ces thèmes passent du « fond du ravin »¹² au devant de la scène, se retrouvent hissés au rang de la monumentalité. Les formes *obscènes* de Gilgian Gelzer connaissent, elles aussi, une forme d'ascension sociale en passant des petits carnets à l'espace architectural. Elles s'accrochent comme des organismes ventouses aux montants des fenêtres ou évitent soigneusement de disparaître par les portes. Elles évoquent l'abstraction telle que souhaitée par les artistes du mouvement Dada de Zurich lorsqu'ils réclament des œuvres abstraites qui soient : « Un autre corps à côté de nous, qui vit pour lui comme nous, qui est accroupi sur l'angle des tables, qui loge dans les jardins, qui regarde du haut des murs. »¹³ Les dessins portent donc comme les peintures ce caractère monstrueusement organique.

Le déplacement délibéré de la dérision dans le champ du monumental constitue un des fils conducteurs de l'art du 20^e siècle. Les dessins de Gelzer font écho au penchant des artistes de la modernité pour la *petite forme*, au sens propre comme au sens figuré. Cet intérêt est prégnant dans les premiers dessins que Paul Klee réalise à l'orée du 20^e siècle. Les débuts de son œuvre graphique rejettent la posture traditionnelle de l'artiste suisse. Ces dessins qui s'approchent par leur forme et leur technique de la caricature ridiculisent ses contemporains et refusent la belle manière au profit d'un traitement grossier et d'un devenir grotesque des formes. Dans une lettre à un ami, le Bernois confie qu'il n'est pas pour lui question d'être un grand peintre mais « simplement un dessinateur tout à fait ordinaire. Mais mordant. Je voudrais ridiculiser l'humanité, pas moins. Et cela par les moyens les plus simples qui soient, par exemple le noir et le blanc. »¹⁴ Comme Paul Klee qui abaisse la grande création au rang vulgaire du genre, Gelzer produit consciencieusement une forme sans virtuosité et sans but apparent. Son dessin à vide révèle un goût du désordre, un plaisir de détruire. Faisant écho à la sauvagerie de la petite enfance, ses gribouillages rappellent les terribles dessins qu'Alfred Jarry réalise pour incarner visuellement son Ubu. Les corps des Palotins, bras armés du tyran, polyarticulés pour un meilleur décervelage, se disloquent pour devenir un tracé confus et compulsif. Le littérateur fait ce que les adultes reprochent souvent aux enfants, il « gâche » son dessin.

12 Didier Ottinger raconte que les peintures qui ne passaient pas l'intransigeance de Guston finissaient dans le ravin qui se trouvait derrière son atelier. D. Ottinger, « Peindre contre le ravin », dans *Philip Guston, peintures 1947–1979, op. cit.*, p. 11.

13 Cette citation provient d'un texte rédigé par Tristan Tzara et Hans Arp, sous le pseudonyme d'Alexandre Partens, pour l'Almanach de Richard Huelsenbeck paru en 1920. Cité d'après la traduction française de Sabine Wolf : A. Partens, « L'art dada », dans R. Huelsenbeck (éd.),

Almanach Dada, Paris, les Presses du réel, 2005, p. 292.

14 Cité d'après la traduction française de Gaston Floquet : C. Geelhaar, *Klee : dessins*, Paris, Éditions du Chêne, 1975, p. 12. Cette attention pour le petit, comme opposition à l'emphase et au lyrisme fait écrire quelques années plus tard à Hugo Ball dans son journal zurichois : « Je ne suis qu'un artiste du petit, qu'un artiste de cabaret. », dans H. Ball, *La Fuite hors du temps*, note du 11 décembre 1916, Monaco, Édition du Rocher, 1993, p. 185.

La liste est longue des artistes qui, depuis la fin du 19^e siècle, introduisent dans leurs œuvres cette petite forme. C'est dans leur lignée que se situent les dessins de Gelzer. Leur existence souvent humoristique est d'autant plus subversive qu'elle semble a priori inoffensive. Cette subversion décalée confère à l'œuvre une dimension politique que l'artiste reconnaît également à ses peintures : « Je pense, par exemple, que mes compositions ne sont jamais monolithiques. Elles sont faites de formes, de couleurs qui se différencient et s'opposent. Elles recèlent des multiplicités de points de vue et d'hypothèses et des rapports d'altérité d'une figure à l'autre, des dialogues. Elles expriment le refus d'un ordre unique, elles montrent la diversité et le croisement des catégories. Elles sont faites de contraires, de contradictions. Elles ne sont pas figées et se modifient selon les points de vue. Notre regard y construit et déconstruit des assemblages. Elles sont dans un *monde élastique*, transparent où les figures changent. C'est, sans doute, une vision politique. »¹⁵ Éthique et esthétique de la création vont du même pas dans ce monde élastique qui semble ne présenter aucun danger. Pourtant, les dessins muraux ou sur papier possèdent une allure inoffensive, voire humoristique, qui inquiète d'autant plus. Comme le note Philip Roth à propos des œuvres de Philip Guston : « La terreur nous mystifie souvent d'autant plus qu'elle baigne dans la farce... »¹⁶

Les exils de Gilgian Gelzer¹⁷

Si des rapprochements formels et processuels peuvent être facilement opérés entre les peintures et les dessins de Gilgian Gelzer, les photographies s'articulent moins visiblement avec le reste de l'œuvre. L'artiste lui-même se demande : « Y a-t-il un passage possible entre mes photos et mes peintures. Ont-elles un lien ? »¹⁸ Cette catégorie plastique, qui n'en finit pas de poser question à son auteur, possède une place à part : Si Gelzer se dit volontiers peintre ou dessinateur, il refuse de se considérer comme photographe. Le manque d'attention qu'il porte à la production technique de ces images, depuis leur développement jusqu'à leur mode de conservation et d'exposition¹⁹, ne vient qu'affirmer leur caractère amateur. Pourtant, du fait de leur nombre, de la régularité de leur production et de leur singularité, elles possèdent une place fondamentale dans le projet artistique de Gelzer. Lors d'une exposition récente de ses photographies, l'artiste choisit de leur donner le nom générique de *Footnotes*, jouant sur le double sens possible du terme en anglais. Le mot désigne les notes de bas de page mais plus littéralement des notes prises à pieds. Le titre permet à l'artiste de souligner le mode de collecte de cet ensemble d'images disparates. Lors de ses déplacements, Gelzer prélève photographiquement les motifs étranges, les lieux souvent sans humains. L'ensemble construit une

15 Entretien avec O. Kaeppelin, « Les Aguets », dans *Face Time*, op. cit., p. 48.

16 P. Roth dans *Philip Guston, peintures 1947-1979*, catalogue d'exposition, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2000, p. 20.

17 Ce titre est une paraphrase de l'ouvrage passionnant de T.J. Demos, *The Exiles of Marcel Duchamp*, Cambridge/Londres, MIT Press, 2007.

18 Entretien avec O. Kaeppelin, « Les Aguets », dans *Face Time*, op. cit., p. 44.

sorte de journal visuel dans lequel seuls les lieux géographiques et les dates sont mentionnés. Ces images constituent les indices d'un déplacement incessant, faisant de Gelzer le *Wanderer*, l'éternel voyageur qui fit rêver les romantiques allemands.

Les déséquilibres qui caractérisent ces images évoquent, une fois encore, l'informe valérien. Son concept naît de la comparaison, pour le moins étrange, entre une danseuse prise d'assez haut dans un croquis de Degas avec un crabe tel qu'on le voit quand on marche sur la plage. Valéry conclut sa définition par une énumération qui pourrait être celle des sujets photographiques de Gelzer : « Pas plus qu'une suite de notes frappées au hasard n'est une mélodie, une flaque, un rocher, un nuage, un fragment de littoral ne sont des formes réductibles. »²⁰ Les photographies de Gelzer résistent, elles aussi, à la réduction. Il est toujours difficile de décrire précisément ce que l'on voit et comment on le voit. Elles connaissent un devenir abstrait, comme celles qu'Ellsworth Kelly réalise à partir de son séjour à Meschers-en-Gironde, durant l'été 1950. L'œuvre de l'artiste américain connaît à cette période un tournant fondamental qui la dirige vers une abstraction fondée sur une observation de la réalité. L'artiste indexe des éléments de cette réalité, fenêtres, ombres ou cabines de plages, qu'il transpose dans ses compositions ne conservant que leur structure graphique. Ainsi en est-il de ses dessins de plantes pour lesquelles Gelzer avoue son admiration : « Tout en étant complètement dans l'abstraction, [Kelly] garde une relation à la réalité et à la figure. »²¹ Semblablement, la peinture de Gelzer noue un lien avec la réalité. Malgré son abstraction stricte, elle ne s'en tient pas à elle-même. Or, à l'inverse de l'abstraction de Kelly, celle de Gelzer ne repose pas sur un isolement puis une modélisation de motifs mais emprunte, pour reprendre la formule de Jean-Charles Vergne, « entre le réel et l'abstraction, une direction perpendiculaire, un mouvement transversal rongé par les extrémités des deux rives. »²²

Le regard singulier que révèlent les photographies réitère la dimension d'errance. Gelzer joue, comme le fait Arthur Dove dans ses peintures des années 1930, sur des distances et des points de vue inhabituels par rapport au sujet. Les sols sont photographiés en plongée, les montagnes et torrents sont coupés de leur attache gravitationnelle, les objets les plus triviaux sont approchés et envisagés comme des insectes rares... Comme chez le peintre américain qu'il admire, le rapport qui existe entre l'objet et la subjectivité de l'artiste devient très intime. Gelzer dit à propos de sa pratique photographique : « Quand je fais une photo c'est parce qu'un lieu ou un moment m'ont fait douter de la réalité. Je suis déséquilibré et, plus que le motif lui-même, c'est ce déséquilibre que je photographie. »²³ Gelzer collecte donc moins des lieux ou des objets que des états. Le rapprochement avec la peinture d'Arthur Dove

19 Un problème se pose d'ailleurs à l'artiste aujourd'hui du fait de l'évolution de la technique : La photographie amateur, autrefois caractérisée par son format 10 x 15 cm et son tirage banal, n'a plus de forme précise depuis le passage généralisé au numérique.

20 P. Valéry, « Degas, danse dessin » dans *Œuvres*, tome 2, op. cit., p. 1194.

21 Entretien avec N. Touré, 29 avril 2002. Texte téléchargeable sur le site de la galerie Bernard Jordan : www.galeriebernardjordan.com

22 J.-Ch. Vergne, « Pre Face Time », dans *FaceTime*, p. 20.

23 Entretien avec O. Kaepelin, « Les Aguets », dans *Face Time*, op. cit., p. 44.

prend alors une toute autre ampleur. Proche du photographe Alfred Stieglitz et de l'écrivain Sherwood Anderson, le peintre cherche à exprimer par *équivalence* dans son œuvre la subjectivité de son vécu. Ses peintures ne sont pas des allégories ou des symboles mais des évocations de ses sensations et de ses états d'âme. Cette pensée de l'œuvre d'art comme reflet de l'énergie créatrice peut devenir une méthode d'analyse²⁴, sans tomber dans la banalité et l'inefficacité de la lecture biographique. Ainsi, l'usage du hasard par Duchamp ou par Arp rend-il compte de leur situation d'exil sans l'illustrer. De même, chaque photographie de Gelzer possède une remarquable habileté à manifester, à définir et à exploiter le sentiment de l'errance. La *direction perpendiculaire* entre réel et abstraction qu'évoque Jean-Charles Vergne passe moins par la collecte de motifs que par celle des sensations.

Les muses ne parlent pas, elles dansent²⁵

À écouter ou à lire les propos de Gilgian Gelzer, sa pratique artistique commence là où la langue bute et devient inefficace²⁶. Il arrive même à l'artiste d'imputer l'origine de son activité artistique aux échecs intrinsèques de son multilinguisme. Souvent, il évoque la frustration que cause la difficulté de transcrire d'une langue à l'autre certains termes ou les échecs qu'il connaît lorsqu'il s'agit de rendre compte de certaines sensations. Cette conception de l'art comme un antidote au mot se trouve conjointement dans les écrits de Henri Matisse et dans ceux de Paul Valéry²⁷. Plus que les autres pratiques, c'est le dessin qui semble capable de remplir le vide laissé lorsque la langue est défaillante. Cette capacité provient, si l'on rapproche la pensée des deux hommes, du fait que le dessin réclame une attention qui s'éloigne de la vision classique. Alors que celle-ci est subordonnée aux mots et à la connaissance, le dessin crée un langage fondé sur un regard sans savoir. Si les réflexions de Matisse et de Valéry concernent une pratique d'après modèle, elles n'en traitent pas moins de la jonction que permet cette activité plastique entre le sentir et le faire, entre l'expérience sensible et la création. Le dessin se révèle plus apte que la langue à maintenir l'unité esthétique entre la sensation et la création.

Contrairement à Matisse, Gilgian Gelzer ne peut se résoudre à fixer cette unité face à un modèle. L'embarras que ferait naître le seul *choix* d'un sujet à représenter

24 Pour Meyer Shapiro, l'abstraction dévoile l'essence même de l'art qui se trouve dans cette manifestation des énergies de la création humaine : « L'art de la terre entière se déployait à présent sur un seul et même plan, hors de toute limitation spatiale ou historique, comme un panorama de toutes les manifestations de l'énergie créatrice de formes. » M. Shapiro, « La Nature de l'art abstrait », dans *L'Art abstrait*, Paris, Éditions Carré, 1996, p. 11.

25 Cette phrase, provenant du texte que Valéry consacre à Degas : « [Degas] disait, volontiers – et sur le tard le rabâchait, – que les Muses jamais ne discutent entre elles. Elles travaillent tout le jour, bien

séparées. Le soir venu et la tâche accomplie, s'étant retrouvées, elles dansent : elles ne parlent pas. » dans P. Valéry, « Degas, danse dessin » dans op. cit., p. 1165.

26 Par exemple : « [...] pour moi, l'expérience de la peinture se situe justement en dehors des mots, comme au bord d'un gouffre. » in « Shore leave », entretien avec Herman Klauss, in *Gelzer*, cat. d'expo., Caen, 1988, p. 9.

27 Sur le sujet, voir le texte de R. Labrusse, « Le désir de la ligne » et plus particulièrement les pages 29–34 in *Henri Matisse/Ellsworth Kelly. Dessins de plantes*, cat. d'expo., Paris, Gallimard/Éditions du Centre Pompidou, 2000.

le fait renoncer, dit-il, à produire des œuvres figuratives²⁸. Or, l'attention qu'il porte à chaque modification dans le processus de travail de l'atelier – il évoque le simple trait venant altérer une surface – génère un ralentissement de la perception comparable à celui qui frappe Matisse lorsqu'il se trouve face à ses modèles vivants ou à ses plantes. Gelzer ralentit sa perception. Ce ralentissement place son activité artistique sur le plan de l'*expérience*, au sens ou John Dewey l'entend : confronté à ce qu'il fait ou à ce qu'il subit, l'artiste concentre son attention sur la *manière* dont il ressent cette situation. Le ralentissement perceptif déclenche alors une amplification de la sensation. Ce double processus implique une mobilisation de la mémoire de l'artiste. Gelzer convoque des états antérieurs, ceux dont la photographie a gardé la trace. Ces « mémoires de situations »²⁹ entrent en résonance dynamique avec celles que l'*expérience* de l'œuvre génère. Alors, comme le note Éric Suchère, tout prend forme dans ce temps de la création : « Ce qui n'est pas encore advenu, ce qui va advenir, advient dans le temps de la peinture – lent – ou celui du dessin – brusque. Advient dans ces temps et par ces temps : pas avant. La peinture est un ralentisseur et le dessin un accélérateur de sensations. La photographie est en dehors : l'objet trouvé d'étrangeté à réinvestir après coup : un « bloqueur ». Est une peinture, un dessin, une photographie... du précaire, de l'instable, du variable... fixés à différentes vitesses. »³⁰ La méthode qui régit chacune des pratiques permet à l'artiste de se tenir éloigné de toute conception romantique de l'acte de création, la règle corrige l'émotion.

Gelzer qualifie ses photographies de notes de bas de page ou parfois de prédelle. Dans les retables polyptyques, la prédelle désigne la série de petites scènes qui longent ou encadrent la scène centrale, beaucoup plus grande. Ces compositions historiques rapportent les épisodes marquants de la vie du saint dont il est question. Elles sont destinées à faciliter la remémoration pour ceux qui ne lisent pas. De manière semblable, les photographies de Gelzer constituent une mémoire de ses états perceptifs antérieurs. Leur logique réside dans leur juxtaposition. Alors la peinture et les dessins peuvent coordonner et articuler ces états, dans une logique syntaxique. Les trois pratiques de Gilgian Gelzer, peinture, dessin et photographie, répondent à sa volonté de créer une continuité entre, ce qu'il nomme, « les formes du dedans et du dehors. »³¹ La pratique conjointe de la peinture, du dessin et de la photographie permet de lier et d'articuler dans une même œuvre la perception de la réalité et la création de la forme abstraite, la sensation subjective et la règle méthodique.

28 Entretien avec O. Kaepelin, « Les Aguets » in *Face Time*, op. cit., p. 44.

29 « En sympathie avec ce qui se produit dans le champ du dessin ou de la peinture, les images [photographiques] constituent pour moi une mémoire de situations et trament avec ces autres langages un espace intermédiaire où se croisent les formes du dedans et du dehors. »,

dans *Gilgian Gelzer Footnotes*, Espace d'Art contemporain de Juvisy-sur-Orge, 2008, n. p.

30 É. Suchère, « ... et peu à peu le tableau se constitue en présence singulière... », dans *Face Time*, op. cit., p. 30.

31 *Gilgian Gelzer Footnotes*, Espace d'Art contemporain de Juvisy-sur-Orge, 2008, n.p.