

Être là

Six remarques sur la pratique du dessin chez Gilgian Gelzer

1.

Gilgian Gelzer dessine debout. Devant une table, lorsqu'il travaille sur des papiers de petit format, face au mur pour les formats moyens, penché au-dessus du sol quand les formats sont si grands qu'ils ne se laissent pas appréhender autrement que dans ce dispositif qui permet de tourner autour de la feuille. Jamais il ne s'assied à la façon de ceux qui, dessinant, s'installent ainsi face à un motif qu'ils vont tenter de saisir, faisant aller leur regard du dit motif au papier, puis du papier au motif, dans un jeu de vérification et d'allers-retours permanents. Gelzer ne dessine pas sur le motif, plus encore, il ne dessine nul motif tiré de ses observations, de sa mémoire, voire de son invention, mais tente au contraire de ne jamais figurer, si ce n'est de défigurer tout ce qui, irrésistiblement, monterait malgré lui jusqu'au stade de la forme reconnaissable. Pour cela, précisément, il lui faut être debout, c'est-à-dire court-circuiter ce trajet qui va de l'œil au monde et du monde à la feuille, en un incessant ballet, afin d'instaurer un pur et frontal face à face, sans intercesseur, entre la feuille et le dessinateur.

Gilgian Gelzer dessine debout car son dessin est affaire de corps, c'est-à-dire de présence physique, qui se module sous les registres de la force, de l'intensité, mais aussi de la légèreté et de la plus grande délicatesse. De tout cela, de cette façon d'être là, la position assise le priverait. Pas seulement parce qu'à se tenir assis, plutôt que debout, on se prive d'une partie de l'énergie que le corps est capable de mettre en œuvre : celle-là même d'où jaillit le trait de Gelzer quand celui-ci se fait plus large, plus gras presque dans sa façon de creuser un sillon large et profond dans la feuille qui le reçoit. Il y a cela, mais il y a aussi autre chose, dans cette posture : un choix où l'attitude physique a partie liée avec le symbolique. Dessiner assis, autrement dit s'amputer, délibérément, de la vitalité de la partie basse de son être, procède d'une conception ancienne du dessin considéré comme un médium spirituel – *cosa mentale*, si l'on peut dire – là où la couleur serait plus charnelle. Vieille mais tenace querelle, que Gilgian Gelzer ne cesse de démentir par sa pratique, car si la ligne, chez lui, ne figure jamais rien, elle n'en est pas moins profondément incarnée : fruit de l'engagement total d'un corps, c'est-à-dire de l'être – debout pour cette raison même – dans cette activité. Dessiner c'est être là, présent, pleinement.

2.

Gilgian Gelzer dessine à tâtons. Comme un homme qui, marchant dans l'obscurité, ne peut compter que sur sa main, et sur les sensations que celle-ci lui donne à éprouver, afin de savoir où il est, et ce qu'il fait. Il ne dessine pas ce qu'il voit, mais ce qu'il sent. Il ne dessine pas non plus ce qu'il sent *a priori*, dont son dessin serait alors la manifestation, mais bien la sensation que lui procure le dessin en tant qu'acte sensible. Ce que nous voyons est bien plus qu'une trace – si l'on songe à tout ce qu'un tel terme suppose de perte et d'oubli – car la ligne, ici, est à la fois l'enregistrement et l'origine de la sensation. C'est parce que Gelzer dessine, c'est-à-dire éprouve dans sa main puis dans tout son corps ce que c'est que de mettre en *contact* crayon et papier, que son trait ne cesse de s'infléchir. Contact, ce mot qu'il a choisi pour nommer son exposition, veut dire relation, autrement dit réaction entre deux altérités qui, se touchant, s'affectent mutuellement. Ici chacun – je veux dire homme et papier, car il me semble que Gelzer réagit au papier comme à la vie même qui se donne à éprouver sous ses doigts – engendre la réaction sensible de l'autre. La main que prolonge le crayon attaque le papier, elle le creuse, l'incise, le gratte où vient s'y nicher, tandis que le papier offre sa douceur, sa résistance, son épaisseur, sa fragilité à ce trait, l'amenant ainsi à modifier son cours, comme si, soudain, geste et médium, co-agissant, venaient à s'accorder afin que naisse ce que nous nommons le dessin.

Pour ce faire, afin que le dessin soit le fruit du contact entre feuille et crayon, il faut cette qualité que je désignais tout à l'heure comme art du tâtonnement. Quelque chose comme un aveuglement volontaire, non seulement parce que, à ne pas regarder, on éprouve ce qu'un véritable contact nous procure avec d'autant plus d'intensité – l'aveugle, on le sait, développe une relation haptique au monde. Mais aveuglement, aussi, comme une capacité à résister aux images les plus prégnantes, ces images mentales qui guident la main là où il s'agit d'être disponible à l'inconnu qui vient. Il faut donc être à l'écoute – Gelzer dit « aux aguets » tel le chasseur aux sens aiguisés par l'attente –, dans un état particulier, ce mode de la présence que l'on appelle disponibilité.

Une telle attitude, ou plutôt une telle posture, car ici aussi corps et esprit sont absolument intriqués, ne se décide pas, elle se pratique, et se cultive par la pratique. C'est parce que Gilgian Gelzer vit en dessinant, pratiquant, au quotidien, le dessin tel un *exercice* engageant tout l'être, c'est parce que le dessin ne désigne pas chez lui un

résultat mais une action, se jouant sans cesse dans le présent de son accomplissement, c'est parce que pour lui dessiner c'est vivre et qu'il s'agit de vivre intensément, c'est-à-dire en accord avec sa sensation, c'est en raison de tout cela qu'il parvient à se tenir, debout face à sa feuille, en état de disponibilité. Le dessin est le fruit d'un éveil, quelque chose comme une relation hyperesthésique à soi et au monde. Il en est le résultat, mais aussi la condition. Il faut donc dessiner, beaucoup, toujours, sans se préoccuper de réussite ni d'échec, des mots qui, pas plus que celui de résultat, n'ont ici le moindre sens, car il s'agit de faire, c'est-à-dire de vivre, à la façon d'une plaque sensible qu'agit tout contact.

3.

Gilgian Gelzer dessine sa mémoire. Non pas de mémoire, au sens où la pratique à l'aveugle serait contrebalancée par une mémoire des formes qui lui servirait de modèle intérieur. Au contraire, il y a, chez cet artiste, un souci constant de ne pas refaire, qui pourrait se formuler plus justement en disant que c'est là une volonté de ne pas éprouver deux fois la même sensation, c'est-à-dire de ne pas repasser par des chemins déjà parcourus. Un tel projet, avec tout ce qu'il comporte d'utopie féconde, nécessite de se forger une mémoire vive de ses sensations, afin, précisément, lorsque celles-ci se présentent dans le contact du dessinateur et du dessin, d'être capable de les reconnaître pour mieux s'en détourner. Aller vers l'ouvert, guetter l'inconnu, nécessite une hypermnésie du connu. Celle-ci, comme la disponibilité, Gelzer ne cesse de la façonner par sa pratique du dessin. Dessinant, l'artiste enregistre ses sensations pour mémoire, son travail de dessin pouvant ainsi être lu comme une sorte de gigantesque archive de son rapport sensible au monde. Dessinant, surtout, Gelzer exerce, au sens physique de ce terme, sa mémoire procédurale : la mémoire la plus corporelle de l'être, celle des gestes appris, qui se développe et se cultive d'autant plus qu'on pratique ceux-ci de façon répétitive, des années durant. Chez Gilgian Gelzer – et ceci éclaire à la fois l'abondance de sa production et la réduction délibérée de l'acte de dessiner à une forme de gestualité élémentaire – c'est l'infinie répétition de l'acte de dessiner, cet art du trait, qui est le noyau, voire la condition de la création. Répéter pour mémoriser, répéter pour expérimenter corporellement la sensation de dessiner et susciter à chaque fois son retour, telle une épiphanie nouvelle. Car tout, ici, est à la fois affaire de retour et de

nouveauté, de répétition et de déplacement, comme si la répétition était une action engendrant le nouveau.

Le travail de Gilgian Gelzer avance en spirale, telle une boucle ouverte, fructueuse, dans laquelle mémoire du déjà fait et aspiration à l'inconnu s'entrelacent en un perpétuel engendrement. Ainsi l'artiste travaille-t-il sa mémoire en dessinant, chaque trait nouveau venant s'imprimer sur le souvenir de traits anciens qu'il ranime et modifie, en même temps. J'aime cette idée que, parfois, Gelzer travaille sur des blocs de papier, laissant ainsi, sur la feuille du dessous, un peu de la mémoire du dessin qu'il a tracé sur celle du dessus. Cette empreinte, tel un estampage involontaire, est bien autre chose que la simple trace incidente d'un dessin sur une feuille qui lui a servi de support, car ce qui s'inscrit là, pour mémoire, ce sont les moments de plus grande intensité, ceux où l'engagement de l'être dans son activité a affecté le support de la façon la plus forte. Cette façon, ainsi, de conserver le souvenir de l'œuvre sous sa part visible est une magnifique métaphore du travail de l'artiste dont chaque dessin nouveau vaut comme enfouissement, en mémoire, de ses travaux anciens. Ainsi, les dessins déjà faits, les expériences déjà vécues, sont-ils comme le fond sur lequel vient s'inscrire le nouveau qui viendra, au prochain dessin, rejoindre ce fond.

Dessiner, c'est donc recouvrir, refouler dans les profondeurs de la mémoire ce qui appartient au passé dès lors que l'on recommence, dans une forme de présent absolu, à inscrire des traces sur une feuille encore blanche. Mais dessiner, cette façon d'aller, en traçant, fouiller au-delà de la surface, dans la profondeur du papier ainsi révélée, c'est aussi réveiller l'en-dessous, afin de lui permettre de refaire surface. Freud parle de *Wunderblock* – de « bloc-notes magique » – pour désigner l'appareil perceptif psychique dans sa capacité illimitée de réception et de conservation de traces durables. Sur ce bloc-notes comme sur une tablette de cire qui absorberait en son sein chaque tracé afin d'offrir une surface toujours nouvelle, disponible à ce qui viendra, toute trace est, à part égale, effacement et réminiscence. Ce qui est caché, tel un ancien tatouage noyé au fin fond de notre peau, est encore là et peut, sous le coup d'une pression nouvelle sur l'épaisseur du plan, ressurgir à tout instant. Ainsi en va-t-il du travail selon Gilgian Gelzer, cet art de la mémoire où le va et vient permanent, la porosité fondamentale entre passé et présent, aveu et oubli, se matérialise dans la structure feuilletée du dessin.

4.

Gilgian Gelzer dessine sous pression. Comme s'il était, littéralement, traversé par une force, un courant d'énergie auquel il lui faut, crayon à la main, trouver une issue. Cette sensation qu'il faut que ce courant jaillisse, dont on ne sait s'il est lui-même l'origine ou celui qui le canalise, lui donnant forme visible, tentant parfois de lui laisser libre cours, et à d'autres moments de l'infléchir malgré tout, s'éprouve dans la façon dont il aborde et traite le support. Car sa manière d'articuler pression et vitesse, selon des régimes variables allant du plus appuyé au plus léger, du plus rapide au plus lent, le conduit sans cesse à éprouver les limites de celui-ci et, partant, du dessin qu'il ne se contente pas de déposer sur sa feuille considérée comme une surface passive, insensible, intangible.

Dessiner sous la pression de cette force agissante, c'est bien sûr, par l'usage de l'étendue qu'offre la feuille, mettre au jour un labyrinthe, quelque chose comme une ligne vive et aventureuse venant, dans un jeu de vaporisation et de condensation, de nœuds et de déliés, saturer et ouvrir, en même temps, le plan du papier. Mais dessiner, ici, singulièrement, c'est travailler tout autant, si ce n'est plus encore, dans l'épaisseur du support – il faudrait dire sa profondeur pour exprimer qu'il s'agit bien là de tridimensionnalité – qu'il explore en une fouille sans fin. Pour Gelzer, dessiner c'est empreindre le support, plus ou moins, selon l'énergie qui vient, et celle qui lui réagit. Il y a, dans le travail de l'artiste qui cite Louis Soutter parmi ceux dont il se sent proche, une forme d'érotisme du contact, comme lorsque deux altérités s'animent du fait même de leur relation. Chez lui un trait sur une feuille de papier n'est jamais un simple jeu formaliste de la ligne, abstraite, et du support, plan, qui viendraient, par leur confrontation, affirmer leur identité immuable. Il n'est ici, au contraire, question que de mutabilité permanente de toutes les composantes du travail sous l'effet conjugué de leurs relations. La ligne, parce qu'elle pénètre dans le plan qui devient alors espace, se fait tantôt plus mate, tantôt plus brillante, porteuse de reflets de plomb alors qu'elle est noire, éteinte, quand elle ne fait qu'effleurer la surface sans l'entamer. Quant au papier, qui se laisse parfois pénétrer pour mieux offrir sa résistance à d'autres moments, qui répond à la dureté de la mine par le velouté de son grain, à la tendresse du crayon par la matité de sa surface, il ne cesse d'agir autant qu'il est agi. A l'atelier Gilgian Gelzer me dit : « Le dessin est un organisme », et j'entends que ce constat, qui s'impose à lui comme une évidence vécue, parle de tout ce qui fait dessin, support et traits, empreints l'un dans l'autre.

J'entends, aussi, dans ces mots qui sont le fruit de ce que l'artiste a éprouvé, le caractère fondamentalement expérimental de la pratique qu'il tente de prolonger toujours plus avant vers ce qu'il ne sait pas. C'est cela, aussi, ce désir d'inconnu qui l'amène, régulièrement, à pousser son art à ses limites, afin que quelque chose s'ouvre. Ainsi, lorsqu'il varie les formats, allant du plus grand au plus petit, comme afin de mettre à mal les rapports d'échelle, c'est-à-dire, chaque fois que faire se peut, perturber tout ce qui, dans le rapport corporel du dessinateur et du dessin, peut faire habitude. A se perdre, à passer d'un registre l'autre, à bouleverser ses repères spatiaux, on se met dans un état propice à la découverte du nouveau.

Ce que Gilgian Gelzer a appris du dessin comme expérience, que lui confirme sa pratique de chaque jour, c'est que l'univers tout entier peut être contenu dans une simple feuille de papier. Parce qu'elle est ce labyrinthe dont on ne saurait épuiser les innombrables parcours et qu'il reste donc, encore, tant de lignes à suivre et à tracer. Parce que sous sa surface elle recueille toute la mémoire de l'homme, ce chasseur de traces qui ne cesse d'être aux aguets de lui-même, dans le blanc de la feuille non encore maculée. Parce qu'une feuille, même petite, pliée en quatre pans égaux, recouverte d'un dessin sur ses deux faces, peut, selon la façon dont on la plie, la déplie, et la replie encore, faire naître d'innombrables variations, comme si le dessin s'engendrait lui-même. Parce que le dessin, enfin, mû par une force où le centrifuge ne cesse de rivaliser avec le centripète, peut continuer à vivre en deçà, mais aussi au-delà du papier, sur un mur, par exemple. Lorsque Gelzer fait un *wall drawing*, ce qui est devenu peu à peu une composante importante de sa pratique, c'est pour lui une façon de pousser à son terme cette conviction, tirée de l'expérience, à savoir que le dessin est vivant. Pas de protocole décidé à l'avance, dans ce travail à même le mur, pas de délégation possible à d'autres qu'à soi-même de la tâche de vivre cela, comme chez un Sol LeWitt, mais une aventure à vivre, jusqu'à épuisement. Le dessin, sorti des limites de la feuille, révèle sa nature d'épreuve. Œuvre temporaire, vouée à la destruction une fois le chemin parcouru, elle ne vaut que pour ce qu'il y a à vivre dans le présent de son accomplissement. Dessiner, c'est s'éprouver.

5.

Gilgian Gelzer dessine après sa peinture. Il ne dessine pas d'après elle, comme on travaille d'après modèle, à partir d'une chose, ou d'une œuvre qu'il s'agit, ainsi, de

réinterpréter. Non, Gelzer dessine *après*, au sens strict – chronologique – de ce terme. Auparavant, il y a quelques années, l'artiste était peintre, jusqu'au jour où il a arrêté cette pratique, au profit du dessin, et de la photographie. Ce déplacement, qui fut vécu à bien des égards sur le mode de la séparation d'avec une activité insatisfaisante afin d'aller vers une forme de liberté, n'a, à ma connaissance, jamais été véritablement pensé. Il y a là, pourtant, bien plus qu'un changement de médium : quelque chose qui ne saurait être exprimé par des mots trop convenus tels que prolongement, ou, ce qui n'est jamais que l'autre face d'une telle lecture, rupture. Aujourd'hui nous voyons le dessin de Gelzer et sa peinture nous est invisible, sauf pour ceux qui en ont gardé la mémoire, pour avoir connu l'artiste et son travail avant. Pourtant, ce dessin entretient, j'en suis convaincu, un rapport d'autant plus fort qu'il est souterrain avec cette peinture éternellement présente, dans la mémoire : la nôtre et la sienne. Au point, me semble-t-il, qu'on ne prend véritablement la mesure de ce que l'artiste opère, par le dessin, que si l'on se souvient que le fond de son *Wunderblock* est fait de peinture. Cette façon de lacérer la surface, de l'inciser rageusement parfois, de la saturer de lignes qui prennent l'allure d'une biffure pulsionnelle, est la marque d'une forme d'auto-iconoclasme, par lequel Gelzer désapprend sa peinture. Car comment dessiner, comment dessiner vraiment, quand, pendant tant d'années, le même corps qui désormais dessine s'est fabriqué une mémoire procédurale de peintre, nourrie de gestes répétés engendrant composition et formes ? C'est cela aussi que montre ce dessin qui ne représente rien : ce geste de défiguration qui est une façon de tenter de mettre autrement au travail sa mémoire de la peinture qui, sans cela, ne serait qu'une entrave.

Gelzer n'a pas oublié sa peinture, il en a fait un socle, pour le dessin, ou plutôt un fond, sur lequel s'appuyer, afin de partir ailleurs. Elle est, c'est là son rôle nécessaire aujourd'hui, ce dont il part pour dessiner. Lorsqu'il peignait, l'artiste éprouvait, telle une nécessité imposée de l'extérieur, par l'histoire de la peinture et du tableau, le poids de la composition. Il fallait, dans la disposition des parties, tenir compte du tout, des relations entre les formes et le format, de l'équilibre, de l'unité. En dessinant à l'aveugle, en laissant vivre la ligne, sans prévision, c'est cette prédétermination en fonction de critères *a priori* dont il tente de s'affranchir. Lorsqu'il peignait, Gelzer s'affrontait à la question de l'image, presque malgré lui, constatant que la tentation de faire image, dès lors que l'on peint, était quasi irrésistible, comme la tentation de reconnaître ce que cela figure habite presque tous ceux qui regardent les œuvres d'art. Maintenant qu'il dessine,

c'est contre cette tentation qu'il travaille, essayant, par son tracé iconoclaste, de rester à un stade avant l'image, dans ce moment où la forme n'impose pas encore son désir de faire surface. Singulièrement, le travail photographique de l'artiste participe de ce projet : travail non pas mû par le désir de faire des images du monde, mais, au contraire, porté par cette même pulsion défiguratrice. Ici, le monde est mis à plat, ramené à un réseau de traces sans motivation mimétique. Lorsque Gelzer peignait, enfin, il trouvait que cette pratique, du fait de ses spécificités matérielles, le contraignait à prendre trop de décisions : quelle composition ? quelles formes ? quelles couleurs ? quelle matière ? quelle qualité de surface ? Le dessin, ce fut la réduction des moyens, c'est-à-dire la liberté obtenue, en se désentravant. Et puis, dessiner n'empêche pas de travailler la couleur : le rouge et le bleu sont revenus, couleurs élémentaires, tel un souvenir heureux de la peinture, tamisé par le dessin.

6.

Gilgian Gelzer dessine. Et on aimerait ne dire que cela, afin de désigner cette activité auto-formatrice par laquelle le moi s'éprouve et se façonne en agissant. S'il fallait inscrire cette conception dans une histoire, c'est sans doute un mot allemand, associé à la conception romantique de l'art, qui s'imposerait : *Erlebniskunst*, art de l'expérience vécue. Manière de dire que dessiner est une activité transformatrice, dont on sort différent, éprouvé par cette expérience qui est la vie même. « L'artiste appartient à l'œuvre, et non l'œuvre à l'artiste¹ », affirmait Novalis, le poète allemand. Il est, à l'instar de la poésie, un « être qui se forme lui-même [*sich selbst bildendes Wesen*]² ». Par le dessin je découvre, par le dessin je me découvre.

Une métaphore revient souvent dans les propos de Gilgian Gelzer, afin de décrire son rapport à la ligne, et aux infléchissements par lesquels il l'anime : il parle de la voix. Image d'une grande justesse tant elle désigne à la fois ce par quoi l'homme s'exprime et, en même temps, exprime le monde. Image entrant d'autant plus en résonance avec son travail que ce qui se joue, entre les dessins d'une même série, voire entre les lignes d'un seul dessin, est affaire de tonalité. Cette façon de travailler ensemble plusieurs dessins telle une séquence fondée sur des variations d'attaque, cette manière, pour cela, de passer d'un crayon à un autre, afin d'en moduler l'épaisseur, tout ceci relève de la

1 Novalis, cité in Antoine Berman, *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984, p. 126.

2 *Ibid.*, p. 155.

tonalité. Au sens pictural, car, ici, d'évidence, Gelzer se souvient une fois encore qu'il a été peintre, dans sa façon, même lorsque son trait est noir, de le traiter en coloriste. Mais aussi au sens musical, qui habite cet homme qui aime à rappeler son goût pour le Miles Davis de *In a silent way*, ou de *Bitches Brew*, et cite Bob Dylan, chanteur capable d'adopter, simultanément le timbre le plus nasillard et l'intonation la plus chaude, afin de dire ce dont est capable une voix.

Novalis, en 1798, dans un court texte intitulé *Monologue*, s'interrogeait sur la nature du langage, et de son rapport au monde : « Si seulement, écrivait-il, on pouvait faire comprendre aux gens qu'il en va du langage comme des formules mathématiques : elles constituent un monde en soi, pour elles seules ; elles jouent entre elles exclusivement, n'expriment rien si ce n'est leur propre nature merveilleuse, – ce qui fait justement qu'elles sont si expressives, que justement en elles se reflète le jeu étrange des rapports entre les choses. Membres de la nature, c'est par leur liberté qu'elles sont, et c'est seulement par leurs libres mouvements que s'exprime l'âme du monde [*Weltseele*], en faisant tout ensemble une mesure délicate et le plan architectural des choses. De même en va-t-il également du langage : celui qui a le sens et un fin sentiment de l'âme musicale [*musikalischen Geistes*] du langage, de sa cadence et du doigté requis, celui qui sait entendre en soi la subtile exigence, qui bien entend la tendre volonté de sa nature intime avant d'abandonner à leur autorité ou sa plume ou sa langue : celui-là, oui, ce sera un prophète³ ». Giljan Gelzer n'est certes pas un prophète, et j'ignore s'il croit en l'âme du monde, mais il est un homme traversé par une force, à laquelle il tâche sans répit de se rendre disponible, car il lui semble qu'à vivre ainsi, à l'écoute sensible et active de ce qui l'anime, il lui est possible d'être présent à lui-même, dans le dessin.

³ Novalis, *Fragments*, choisis et traduits de l'allemand par Armel Guerne, Paris, Aubier Montaigne, coll. bilingue, 1973, p. 72-73.