

Entretien avec Orsten Groom

par Francesco De Chiara & Lena Larrasquet

pour la revue en ligne 2 Feet Under / Décembre 2014

Peux-tu te présenter ?

Je m'appelle en vrai Simon Leibovitz - Grzeszczak. Je fais de la peinture et des films sous le pseudonyme Orsten Groom depuis 2002, année où j'ai eu un accident cérébral, une rupture d'anévrisme. Je suis tombé dans le coma et me suis réveillé amnésique (en plus de lobotomisé). C'est là qu'on m'a appris que j'étais aux Beaux arts. Je faisais de la peinture de jeune peintre qui s'initie, couleurs patate. Je suis resté dans ma salle d'atelier, j'ai pressé un tube et c'est comme ça que c'est parti. J'étais alors obsédé par une espèce de sentiment lancinant que je ne suis toujours pas parvenu à définir, mais dès le départ j'ai eu cette obsession, cette présence constante de la « boue ». La boue qui emporte tout, partout, ambiante. La matière colorée de la pâte, la lumière elle-même est boue. Et les formes, dans ce pétrin, se risquent à l'indifférencié. Je me suis immédiatement mis à faire des choses très épaisses, très matiéristes. J'ai toujours été dans un régime excessif de peinture, ogresque et excrémental. Puis je me suis rendu compte que je faisais du Eugène Leroy sans le savoir...

Arrivé à saturation, j'ai abandonné 3 ans pour réaliser des films et diversifier un genre que je m'étais inventé, le *Glues* (du Blues en plus gluant). Quand je me suis remis à la peinture, j'en ai redistribué les enjeux et plutôt que de réaliser des images coagulées qui s'infectaient, à l'instar de ma première manière, il s'agit depuis de fatras. Mes questionnements et problématiques ont beaucoup mûris lorsque j'ai repris la peinture, déniaisé de l'histoire de l'art, sur un mode guerrier.

D'où vient se surnom : Orsten Groom ? Raconte-nous l'histoire de ce surnom

« Orsten » vient de la biographie d'Orson Welles. Il raconte qu'à chaque fois qu'il allait en Italie, il se faisait alpaguer par Lucky Luciano, un vrai boulet, qui voulait absolument que Orson réalise un film sur sa vie. Il avait un défaut de prononciation et l'appelait « Orsten » : « On va faire un film Orsten ! ». J'aime assez cette espèce de déformation par le bas, débile, du prénom du génie. On discutait de ça et de nos expériences de Groom avec un ami et on a trouvé que ça collait : Il y a là une espèce d'idée de serviteur de la prononciation ratée. Je joue beaucoup dans mon travail sur ce mode parodique, satirique, atterrant.

On retrouve beaucoup de références variées dans ton travail : peinture d'icônes, art rupestre, expressionisme abstrait américain... Parle-nous de ces références.

Quand j'observe mon travail, je n'y vois pas du tout d'expressionisme. Ma pratique se fonde plutôt sur une réflexion sur la peinture d'icône, son contrejour, la perspective inversée... Je suis particulièrement intéressé par tout ce qui est médiéval, le maniérisme, la peinture flamande: Bosch, Jordaens, Ensor. Selon moi, l'horizon idéal est le Suprématisme, dont on retrouve le champ coloré dans l'expressionisme abstrait avec Pollock, Rothko ou Still, par exemple.

Le All Over est quelque chose que je projette dans ma « cuisine », dans mon processus de coulisses. Je suis intéressé par le fait d'obtenir une saturation totale du plan pictural, le moment où il est complètement neutralisé.

Ça fait des années que j'essaie de peindre un monochrome, et que je rate. Je pense mes toiles comme leurs équivalents révoltés, puisqu'il est aussi question d'un brassage avec le fond. Il y a une concaténation des plans, tout se passe sur la même instance et en même temps.

Ce sont des enjeux assez mémorables, par brassage retord. Un ami a un jour trouvé la formule : « art pariétal post historique ». Ça envoie le pâté.

Il me semble donc que dans ce que je fais, par ce régime de saturation et dans la déportation du regard, la composition bourrée, tout se neutralise. J'arrive ainsi à un équivalent inversé du champ coloré, un état épileptique que j'appelle « la révolte » à défaut d'autre terme.

Dans l'épilepsie il y a trois phases, la charge, la décharge et une troisième très grotesque qui s'appelle le *Stentor* : une imitation parodique du cadavre qui prend le corps, raide, inerte et démantibulé. Ma peinture est en quelque sorte une coagulation, une saisie de ces trois phases épileptiques.

Il se trouve que je le suis, donc ça rejoint des réseaux de sensations intimes. Et je sais de quoi je parle.

À la vue de mes tableaux, on a l'impression que c'est très gestuel.

Ce n'est pas le cas, c'est au contraire très consciencieux, les « dégoulinatures » sont travaillées au millimètre. Il y a une facture franche, le ton, l'emploi de la couleur est cru: hors du tube, dépotée, hors de soi.

Un torrent en suspension. Cryptique. Voilà: des cryptes.

Quels sont les enjeux de ta peinture (et de ta pratique artistique plus généralement) ? Parle-nous de ton processus de création.

Je ne pense pas que l'art soit fait pour s'exprimer, ça n'a rien à voir avec l'illustration d'une idée ou d'un quelconque point de vue.

Pour ça on peut remplir des livres de coloriage au bistrot. Je travaille ce qui me travaille, empêtré dans un réseau de sensations, j'y réfléchis, c'est ce que j'appelle ma « cuisine ». J'y trouve tout un tas d'enjeux et d'équivalents, de problèmes picturaux.

Faire de la peinture aujourd'hui ce n'est pas la même chose que d'en faire en 90 ou 50. Être peintre en France, c'est assez compliqué depuis la guerre, la peinture est un vrai tabou. On est considérés comme des attardés, « des babouins qui mangent leur caca ».

L'Europe est complexée par l'art américain, et j'ai tendance à considérer qu'il n'y a pas de culture française depuis la guerre. L'Allemagne est un vrai pays de peinture : sans réfléchir on peut citer une dizaine de peintres contemporains de première importance. En France, c'est compliqué... On a Soulages mais le type est centenaire ! J'exagère mais bon... L'enjeu, c'est de réactiver une histoire de la peinture, de la récapituler et de la restituer de façon jouissive, rendre sa hantise.

Une grande partie du travail consiste à scruter puis à obéir à la toile.

Francis Bacon disait qu'exprimer sa peinture reviendrait à expliquer son système nerveux. Il y a tout un processus d'actions et de réactions.

Je m'empresse de saloper la toile blanche parce qu'elle est trop chargée de possibilités, paradoxalement trop peuplée. Je projette d'abord de la peinture et le maillage de formes suggère des réactions qui en suggèrent d'autres.

C'est là que se trouve tout l'aspect référentiel et citationnel. J'ai à proximité mon Leonard de Vinci, mes Bosch mes Bruegel... En filant les sensations de motifs que je ressens chez eux, ça va provoquer un problème, une situation particulière. Mais c'est le tableau qui décide. Si il me crie qu'il faut du vert à un endroit, avec telle forme et de telle taille, je m'exécute. « D'accord Elvis ».

J'ai un répertoire de formes assez restreint dont j'use comme d'un tamis, un bestiaire : généralement c'est des rats, des porcs, des harengs, des squelettes...

C'est un alibi graphique assez pratique parce qu'il est « décrassé », débarrassé de tout pathos. Ça campe directement un aplomb, une attitude, une parodie récapitulative de la figure humaine.

De façon très générale, je puise dans le genre de la Danse macabre, la valve apocalyptique et ce cercle des Enfers étrange qui s'appelle le Shéol, où tout est gris, « la tombe commune de l'humanité ».

Je « fais » dans le gris avec ce cycle. Son titre, *Feldgrau*, est le « gris de terrain », la couleur de l'armée allemande, dont le *Feld* colporte ces champs, colorés, de bataille, historiques, qui accordent la tonalité de mes enjeux.

À ce sujet, nous avons effectivement été frappés par ce registre du Macabre qui définit selon nous d'emblée ton travail. Comment l'expliques-tu ?

Je dirais d'abord que le macabre est l'exact contraire du morbide.

Le morbide colporte tout ce que le mortifère a de funèbre, figé, affligeant.

Le macabre consiste à animer, à électriser ces hantises et les remettre en jeu.

Ce qu'on appelle du « jeu » est d'abord un espace, minime, entre deux pièces : suffisamment pour que ça grince.

On peut dire que ça fonctionne à la mexicaine. Il s'agit de dire : « Si la mort à un drôle de sens de l'humour, alors moi aussi ! Ce sera ma protestation. »

Ça suppose d'être assez travaillé au départ par le morbide, certes.

Le macabre, c'est une vengeance de ma part, une manière de rendre, dans tout les sens du terme, l'absurde à l'absurde et les harengs au Léviathan.

Quel est ton délire avec les harengs ?!

Pendant la première guerre mondiale les britanniques remplissaient des faux sous-marins de harengs pour que les mouettes apprennent à les repérer. Du coup, quand un vrai sous-marin allemand se pointait, elles se mettaient à gueuler et faire vigie.

Le hareng fait totem: une intégrité misérable.