

## La peinture consommée

Henri Łobuzinski

Les toiles de Orsten Groom frappent par leur aspect peu commode, grumeleux, liquéfié, saturé, excessivement peuplé de figures macabres. Le médiéval s'y déploie avec ses codes, ses tons primaires et son grotesque par une invocation à la fois franche et baroque, résolument anachronique.

La touche et les traitements que Groom réserve à ses grands formats semblent en effet fondre en apocalypse une histoire de la peinture qui, si elle atteint une stase récapitulative avec le post-modernisme, se rejoue dès lors carrément depuis l'iconoclasme byzantin.

La question de la possibilité même d'inscrire ou de lire une figure se débat ici dans une tourbe épileptique qui convoque les grandes prescriptions de la peinture d'icône.

Celle-ci comme on sait opère par une série de gestes, dont celui inaugural et symbolique consistant à « passer une couche d'invisibilité » sur le support, s'attarde par l'application d'un fond glorieux à peindre littéralement à contrejour.

C'est depuis une impossibilité de voir que la figure travaillera, se manifestera en connivence avec le regard du spectateur, à apparaître, percer « l'espace qui n'est pas de ce monde »

Dans les icônes, mais aussi dans l'art égyptien, l'art grec ou l'art du Moyen-Âge, il n'y a pas de point focal. La loi de l'inversion transgresse la perspective, et avec elle l'illusionnisme, au profit de la multitude des points de vue. Le point focal ne se situe pas dans l'image, mais dans l'œil mobile et ébloui du spectateur, dardé en retour par instances qui l'apostrophent, le convoquent comme une meute de spectres extrait un instant du cloaque ambiant.

Il est saisissant que la peinture de Orsten Groom applique et cite cette méthode de saturation sous le mode d'une intuition souveraine et pourtant paradoxale :

la gloire de ses toiles est résolument boueuse, matiériste, la lumière même est celle d'une vaste palette immanente.

Les figures se débattent dans ce marais de pâte colorée pour s'y noyer dans le même mouvement qui les suggère, et il peut être parfois mal aisé de les saisir tant elles sont engluées dans leur environnement congénère.

Cette peinture force en effet une attention toute particulière : il faut plisser les yeux et faire frayer son œil dans les méandres et les recouvrements innombrables pour y pêcher les invites que ses personnages nous jettent depuis le chaos qui les voit naître, et dans le même temps les déporte.

Ce temps particulier, « dernier » travaille un état de la forme humaine selon une hantise certaine qui traverserait ce que Groom appelle, assez étrangement d'ailleurs, un « Sheol slapstick ».

Le Sheol est dans la tradition juive cet endroit où les morts patientent en attendant de disparaître tout à fait.

Ni paradis ni enfer, tout-à-l'égout, tombe commune de l'humanité, cet au-delà a ceci de particulier qu'il ne maintient aucune qualité de ceux qui le peuplent :

tout le monde s'y retrouve sans aucune distinction, justes et maudits n'étant plus qu'une « notion d'eux-mêmes » vouée à l'anéantissement, ou plutôt à la transsubstantiation.

La tonalité principielle du Sheol est le gris, et c'est bien du gris que traite Orsten Groom.

Sa dernière série s'intitule *Feldgrau* – le « gris de terrain » de l'armée allemande – et pourtant la couleur y est traitée hors du tube, hors du pot, dans un « hors-de-soi » saturé qui neutralise et confonds (presque au sens policier) l'ensemble des plans et des entités qui s'y tissent.

Le gris du brasier.

Cette homogénéité particulière consiste en un pullulement de formes et d'informations qui travaille un grand Indifférencié de l'angoisse où la lisibilité de chaque motif est mise à mal, brouillée, ambivalente ou distraite par des saillies qui emportent le regard comme un radeau sur un Styx démonté.

Un type de Sheol, donc, mais « Tarte à la crème », physiquement et narrativement, où ne subsiste qu'une peuplade grotesque et macabre de saints grimaçants et autres monstres saisis dans la tourbe débordante de la peinture, de son chaudron de mauvais démiurge.

Ce *All-over* des corps et des matières est à rapprocher de la peinture flamande dont Groom emprunte volontiers les bestiaires et les créatures, de Bosch à Jordaens, dans un contexte référentiel cependant indexé par l'histoire, en l'occurrence le réservoir de motifs qu'il puise dans la Seconde Guerre Mondiale et les mythes antiques.

Saint Antoine est bien évidemment la figure tutélaire de l'halluciné assailli, hanté, « tenté » par les incarnations successives que prennent les puissances démoniaques.

Chez Flaubert, ces rafales qui plongent le pèlerin en une véritable fournaise étagent par formidables coups sa constitution physique et sensible ainsi que celle du roman lui-même, en une allégorie épileptique.

Il est particulièrement savoureux de remarquer que la peinture de Groom applique à la lettre les grandes spécificités du maniérisme. Ce genre, inspiré du *Jugement dernier* de Michel-ange en réaction contre le raffinement de la Haute Renaissance, incarné par le Tintoret, Pontormo ou le Greco (qui opère une synthèse de la peinture d'icône), cumule un comble de la touche, tons acides et crus, déformations et torsions, espace désuni mettant la perspective albertienne à mal. Pour enfoncer le clou, il se définit comme un jeu de l'emprunt, des codes et des symboles troubles, un hermétisme vif.

Au Moyen-Âge, la forme allégorique était assimilée au diable par sa faculté à déléguer indéfiniment toute considération, à en éloigner l'horizon, à plonger le cadre de l'entendement dans la confusion.

La fatrasie était en revanche le genre poétique le plus hermétique et le plus populaire à la fois: un tohu-bohu paillard volontiers vulgaire et crapuleux, présentant la particularité de s'articuler selon des amoncellements de sons sur un mode éminemment plastique, bruitiste.

Ses éboulements insensés pour le non-initié décelaient cependant sur certains codes des parodies d'événements historiques extrêmement élaborées. Nous ne faisons pas ici dans l'image, mais dans le fatras.

Orsten Groom fratrasiste se risque à en précipiter le grotesque et extirper de sa baratte ce qui peut-être en recommencerait l'histoire hors du temps, ou la condamnerait indéfiniment, par catastrophes interposées.

Bien qu'il semble incongru d'évoquer un quelconque sauveur envers la peinture de Groom, le faire par une étymologie fantasmée ne l'est pas moins.

C'est pourtant en dernière instance cette convocation quelque peu spectrale qui me fait voir dans les dernières paroles du Christ, *Consummatum est* (généralement traduites par « Tout est achevé ») une porosité entre *consumer*, *consommer*, et la situation que cette matière riche et saturée instaure.

Si le glas de la palette tonne ici, par «harmonique inversée», c'est bien parce qu'il aura été proféré par la figure des figures, ce motif inaugural et sacrifié depuis lequel résonne l'espace et le temps du sursis. La peinture, elle, règne incessamment.

Monochrome immanent bariolé des puissances qui s'y débattent et des peintres qui s'y risquent, l'espace pictural de Orsten Groom est un poisson qui en dévore un autre, et tous les oiseaux du monde s'y noient librement.