

## Des bouts de la couture des boues

Yannick Courbès, Conservateur du Muba - Musée Eugène Leroy

*Les haches cognaient dans des rires alezans  
et les disques des heures volaient à l'attaque  
éclataient dans la tête des troupeaux aériens  
c'étaient nos raisons en jachère qui endiguaient leur diaphane turbulence  
et les trajets nouveaux qu'ils traçaient temporels  
s'incarnaient tentaculaires dans la contrainte du lierre*

Tristan Tzara, L'homme approximatif (fragment), 1931

Que n'a-t-il pas dit, lu ou tenté d'expliquer.  
Que n'a-t-il pas regardé, avalé, digéré puis recraché ?  
Que n'a-t-il pas recherché, enquêté, rapporté et reporté sur la surface plane ?  
Lorsque que nous nous retrouvons malgré nous, et nous l'avons bien cherché,  
devant un tableau de Orsten Groom nos jambes semblent se dérober alors même  
que nous avons tellement besoin d'elles pour nous échapper, une crainte du  
vertige ? Le chaos semble enfin avoir trouvé son terrain, son endroit, son théâtre,  
et la « boue », le « fatras »\* termes que l'artiste affectionne, règnent.

Nous nous y retrouvons absorbés et coincés. Et nous nous y plaisons.

Tâchons donc de démêler plus avant ce en quoi consiste cette boue.  
Nous sommes face à un dilemme : décrire minutieusement l'iconographie de ses  
tableaux (une tentation paresseuse) car ils sont peuplés d'un « Tohu-Bohu »  
de signes, ou se porter sur la peinture elle-même, son économie et ainsi examiner  
et étudier (imparfaitement) la composante essentielle de cette peinture.  
Passons donc rapidement sur la « cuisine » de l'artiste.

Il dit avoir une « méthode ». À plat, la toile reçoit son fond, ses fonds.  
Ils seront le réceptacle de la « danse macabre » à venir. Ces fonds, abstraits,  
car ils n'ont aucune signification, sont empruntés aux fonds dorés de l'icône  
byzantine et russe, ils apportent le ton et la lumière du contrejour.

Puis presque par inadvertance viennent se poser une forme  
(terme inadéquat si il sous-entend un formalisme factice ou fétichiste à venir,  
« camelote » ou « pacotille » selon Bruno Schultz), un dessin, ou un motif qui  
seront le point de départ, le signe primordial de « l'enquête ».  
Au motif originel succéderont alors d'autres, et peu à peu le bourbier s'agrandit  
et s'épaissit.  
Ainsi, avant même de penser le tableau, l'artiste le vit comme une arène,  
« quelque chose qui convoque » ; et l'œuvre de se construire d'elle-même :

« Tout cela dans une espèce de grande joie, de danse macabre médiévale.  
Mais qui fait la part belle au n'importe quoi, n'importe comment, à la hantise.  
Quelque chose d'inférieur, comme le grand absurde dans lequel on fraye ».

L'espace se sature, contraint aussi par le refus obstiné de toute  
perspective - ou alors la perspective inversée des icônes qui fait du spectateur  
l'acteur privilégié de second rôle du carnaval se jouant sur la toile.  
La composition se trouve finalement neutralisée.  
Tous les motifs se condensent pour ne pas « s'arroger le sujet » :  
« Il est important qu'il n'y ait aucun point d'entrée ni de sortie.  
Il serait trop facile de laisser un motif flatter son efficace dans un environnement  
le mettant en valeur, et s'arroger le sujet ».

Parfois d'ailleurs, les motifs disparaissent ou ne laissent qu'une infime  
trace, un indice fantôme, cela n'a pas d'importance car ils « ont été » et ont  
permis que « cela soit ».  
Fonds, motifs, giclures et coulures, aplats, coups de brosse ordonnent de manière  
autonome un fatras à la fois centrifuge et centripète.

Le tout se délaye du centre vers les frontières physiques du tableau,  
et s'agrège du cadre vers le noyau.  
Et cela dans un trafic permanent, tourbillonnant et torrentueux.  
Le tableau est l'espace de la réorganisation de l'harmonie cosmique,  
cosmologique voire cosmogonique, une traduction des archétypes.

Nous ne pouvons plus alors saisir la totalité, peut-être seulement et simplement la tonalité.  
Il nous faut un temps d'adaptation et trouver la bonne distance.  
Avec elle nous nous apercevons rapidement que l'effet « maelström » déporte et pervertit le regard.  
L'ordonnement vertical et horizontal (l'horizontale s'inscrivant entre deux verticales), l'inscription d'un cadre dans la surface physique du tableau, le rapport (souvent violent) des couleurs franches entre elles, hors du tube ou du pot (« dépotées »), marquent l'importance du dispositif (scénique ?).  
Un dispositif qui désire aussi se dégager des contraintes formalistes.  
Le dénouement sera alors de tout aplanir et tout aplatis. Tout neutraliser.

Orsten Groom entretient ainsi de fortes relations avec Piet Mondrian dans sa conception d'une « nouvelle perception » : elle « ne s'effectue pas à partir d'un point donné : elle place la perspective partout et nulle part. Elle ne se limite pas au temps et au lieu (en accord avec la théorie de la relativité). » (Piet Mondrian, *La Réalisation du néoplasticisme dans un avenir lointain et dans l'architecture d'aujourd'hui*, 1922).  
C'est aussi par ce biais là qu'il nous faut entreprendre les « enquêtes » : par le dynamisme actif en jeu de la structure par les couleurs, c'est-à-dire la lumière. Des enjeux, déjà en oeuvre dans les pièces plus anciennes et plus intimes de l'artiste où le motif se nourrissait de la peinture excessive.

L'oeuvre est donc l'enjeu de ces expériences de rapprochement des proximités : de mots, de motifs, de signes, de couleurs-matière et de couleurs-lumière.  
Orsten Groom se pare ainsi de l'habit du couturier dont l'ouvrage serait infini, toujours sur le métier.  
Il sait son « regard entravé » et sait aussi l'impossibilité et la dangerosité d'une définition précise, dogmatique, du tableau et de la peinture d'où cette nécessité de ne pas construire d'images et de figures (idoles), de laisser aussi l'oeuvre se structurer physiquement par elle-même, se laisser aller à « emberlificoter », coudre et frayer.

L'oeuvre, le tableau, devient un monstre organique que Groom, tel le Sigismond de Calderon  
« Un homme parmi les fauves, un fauve parmi les hommes », réveille et révèle.

