

Note d'intention :

À partir de *Guernica* (1937), Picasso subsume et s'empare du genre de la peinture d'Histoire - pan massif de la tradition académique tombé en désuétude avec la Modernité.

Trois tableaux vont scander ce « tour » définitif, terminal, et l'achever.

Au centre, *le Charnier* de 1945 prend en charge la découverte des camps de concentration.

Sur le mode de l'esquisse, de la maigreur aiguë et de l'imprescriptible, Picasso dispose en un jus sombre un amoncellement anatomique désarticulé (dans lequel figure un évident autoportrait), au pied du catafalque d'une Nature Morte. Le blanc de la toile opère si ce n'est un aveu d'impuissance, une aporie : le vide de l'angoisse pour tout premier plan.

Au fond cependant est tracée une ouverture : report évident de la porte entr'ouverte des *Ménines* de Velasquez, ici désertée. Ne reste que la peinture nue - s'il s'agit bien encore de peinture ou de tableau.

C'est à ma connaissance le premier de l'histoire en noir et blanc.

Si l'atonie relative de *Guernica* dispose une exaspération de la période bleue, comme filtre d'une tonalité affective (Stimmung), celle du *Charnier* est autrement plus radicale et inouïe : la peinture y troque la couleur pour le gris de la presse où se fixent et circulent pour la première fois ces images. Ainsi, par ce roque du médium pour le média, se double celui de l'Histoire par l'actualité - abscisse et ordonnée d'un geste sidérant après lequel la Peinture d'Histoire (comme genre) n'a tout simplement plus pu exister.

Ce, dès le troisième et ultime tableau de la série : *Massacre en Corée* (1951). Tableau « raté » ou plutôt manqué, *Massacre en Corée* prend sur lui l'aveu d'un échec, sur le mode d'une reprise du *Tres de Mayo* de Goya - soit un rebours de la peinture, un retour de l'Histoire sur elle-même depuis son propre seuil.

Investissant cette récapitulation de la peinture, Picasso se tient comme le chambellan à contrejour dans l'embrasement de la porte entr'ouverte des *Ménines*. Le châssis seul de la porte demeure, désespérément vide, vide de tout témoin (étymologiquement martyr) - à la fois siphon et apostrophe muette de la grande peinture - invitation à entendre les dernières paroles de Picasso : « La peinture reste à faire ».

Picasso consacre en 1957 une série de 58 reprises des *Ménines*. Étrangement, il fait pendre sur nombre de ses versions des crocs de boucher au plafond - geste que Francis Bacon aura très probablement remarqué.

La question - double - de cette intrication des *Ménines* dans le dernier tableau d'Histoire (et le premier en noir et blanc) serait alors celle-ci : comment repasser par la porte du fond, et que suspendre aux crocs de boucher ? La saturation jaune du contrejour nous l'indique tout cru : la couleur évidemment. Mais une couleur revenue du tambour de la récapitulation, de l'angoisse - quelque chose comme un « quartier de couleur », sa carcasse comblée.

Après tout, et pour paraphraser Van Gogh : « Que c'est beau le jaune ».

*Le Mystère Picasso* de Clouzot, tourné en noir et blanc, s'allume en couleur par le geste de peindre.

Le cadre est ce par quoi l'on est censé arraisonner ce qui est visé. Cadre global du film (c'est-à-dire son dispositif) et composition du plan. Or, le dispositif prêté à l'exécution de la peinture superpose l'épaisseur du support à celle de la caméra. Dès lors, quand l'artiste peint à même cette surface, il en défait l'intentionnalité au profit d'une intuition qui la sature : l'écran déborde et rompt le cadre par la couleur.

Je conçois pour notre projet de réinvestir le format du *Charnier* (200 x 250cm) ainsi que ses stances gestuelles (graphiques autant que « conceptuelles » et historiques). Prendre au mot les rebours et concaténations manifestes qu'il opère, et jouer le jeu des analogies (le *Mystère* même) mènerait alors une somme possible de ce que serait la couleur à l'épreuve de son gris.

La société qui manufacturait le gaz Zyklon B se nommait, par un cynisme de circonstance terrible, IG Farben (soit « Couleurs »). D'autre part, les premiers essais s'effectuaient comme on sait dans

des camions mobiles de proportions restreintes, rendant l'évacuation des cadavres moins fonctionnelle et mécanisée que par la suite. Ce travail, éprouvant en soi pour les Einsatzgruppen l'était d'autant plus du fait d'une certaine particularité, monstrueuse : le gaz avait comme effet de barioler les corps de rose et de vert. Par soucis de prévention psychologique, la nomenclature nazie remplacera dès lors le terme « cadavre » par celui de « figure » (Figuren).

Il est temps et nécessaire de s'emparer de cette usurpation colorée là où l'histoire (et la peinture d'histoire) en ont marqué l'aporie.

Dans un premier temps, et trivialement sans doute, je profite des initiales de mon pseudonyme Orsten Groom pour m'approprier le sigle IG Farben (OG), graphiquement similaire à celui de la signature de Dürer.

Il me paraît très particulier et sensible que le rose et le vert constituent (avec l'orange) les couleurs secondaires du spectre optique - soit son comble bâtard et fantôme. Les rendre à leur fonction de circulation et d'enrichissement du spectre - ce qu'on appelle les tons rompus - me semble une approche possible d'arpentage du gris - ne fût-ce que comme lambeaux aux crocs de boucher que Picasso avait ménagé dans sa hantise.

Un tableau peut-être saura la prendre en charge, rendre figure.