

And he lives without / And he lives within

Clare Mary Puyfoulhoux - Boum Bang magazine

Il faudrait, pour parler correctement des toiles d'Orsten Groom, un verbe médiéval. Il contiendrait du pariétal et du kitsch, serait sauvage et savant. Né en 1982, diplômé des Beaux-Arts de Paris et du Fresnoy, l'homme peint. Il a filmé aussi, dessiné et écrit. Il a très certainement lu, regardé et absorbé, en boulimique, tout ce qui était à sa portée. Restent des formules comme des kystes ou des totems : pariétal, Piet Mondrian, icône, Gérard Gasiorowski, tautologie, saturation, l'œil du canard selon Saint Lynch ... Triturer ces entités pour en extraire un jus à même de nous parler peinture est une piste comme une autre. Insuffisante. C'est-à-dire que si la prise en considération des données du monde que l'artiste choisit d'arrimer avant de partir en mer permet de grimper sur son vaisseau, cela n'offre aucune résolution quant à ce qui se joue dans l'œuvre. C'est parce qu'il y a le geste, parce qu'il se déroule dans l'espace délimité de la toile (ou des toiles) du moment, parce que la peinture a une matière, une couleur et une réactivité propre, fonction de la quantité de térébenthine ayant au préalable giclé dans le pot, que le tableau advient.

« Pourquoi n'aurait-on pas comme les musiciens, un public qui applaudirait l'œuvre finie? »

Vincent Van Gogh, Arles, 1888

Orsten Groom est le nom de scène de Simon Leibovitz-Grzeszczak qui est, tout comme son alter-ego, celui qui peint. D'origine étrangère, disons balte puisqu'il pourrait tout aussi bien être une rock star texane, l'homme et son double se confondent. Impossible de savoir qui a vraiment donné naissance à qui et quand le masque tombe ou vient se mêler aux grimaces du satyre. Impénétrables, hyper-accessibles, nos deux compères ne cachent rien à condition qu'on veuille les trouver. Et ce que ce jeu de brouillage identitaire signifie, outre la joie craquelante de la farce, c'est qu'il ne faut pas s'enticher de l'auteur. Que la peinture n'est pas son secret.

Les toiles sont pleines à craquer. C'est-à-dire qu'elles n'ont rien à voir avec un métro bondé dont les portes se referment sur jambes, bras, sacs ou fesses en excès. Elles sont pleines des mêmes débordements que ventre de la louve prête à mettre bas. Dans un paroxysme formel qui atteint tout à la fois le peintre, la toile et le regardant et qui sera pour toujours à l'endroit de l'acmé de la gestation. Ça grouille donc, mais ça grouille riche et bien.

Le temps de discerner une figure n'en voilà-t-il pas une autre qui surgit et nous enserre l'échine avant de disparaître sans crier gare. C'est l'œil qui s'adapte à un champ impossible à circonscrire et qui nous invite ainsi à nous méfier du terrible terme d'image.

« Le mot d'image est mal famé parce qu'on a cru étourdimement qu'un dessin était un décalque, une copie, une seconde chose, et l'image mentale un dessin de ce genre dans notre bric-à-brac privé. Mais si en effet elle n'est rien de pareil, le dessin et le tableau n'appartiennent pas plus qu'elle à l'en soi. Ils sont le dedans du dehors et le dehors du dedans, que rend possible la duplicité du sentir, et sans lesquels on ne comprendra jamais la quasi-présence et la visibilité imminente qui font tout le problème de l'imaginaire. Le tableau, la mimique du comédien ne sont pas des auxiliaires que j'emprunterais au monde vrai pour viser à travers eux des choses prosaïques en leur absence. L'imaginaire est beaucoup plus près et beaucoup plus loin de l'actuel : plus près puisqu'il est le diagramme de sa vie dans mon corps, sa pulpe ou son envers charnel pour la première fois exposés aux regards, et qu'en ce sens-là, comme le dit énergiquement Giacometti : Ce qui m'intéresse dans toutes les peintures, c'est la ressemblance, c'est-à-dire ce qui pour moi est la ressemblance: ce qui me fait découvrir un peu le monde extérieur. »

Merleau-Ponty, « L'œil et l'esprit », 1964

Si la question de l'image (son rejet) est cruciale, c'est parce que la toile n'est pas là pour recueillir nos yeux perdus. Elle se tient face à nous, elle résiste. L'enjeu est physique et l'observation commence par la bataille. Pas de porte d'entrée, aucune issue. Le regard est facilement éjecté d'un dispositif qui aurait plus à voir avec le trampoline s'il n'y avait quelque chose, comme une poussière déposée sur notre nerf optique, dès le choc du premier contact. Il est question de contamination. Mais la peinture ne communique pas, elle n'a rien à dire. Elle transmet. Il y a évidemment l'héritage d'une histoire de l'art constamment convoquée par tous les biais possibles. C'est-à-dire que le plaisir du geste vient après la recherche et qu'il n'est plaisant qu'en ce qu'il répond formellement à un problème donné. Sont donc compulsés avec une égale frénésie ouvrages de référence et sites internet en toutes langues, pour comparer sons, textures et odeurs. Et tout cela pour servir de tremplin à ce qui cherche à ce non-dire.

On aurait presque besoin du film d'épouvante. C'est qu'il s'agit de faire advenir et que la « cuisine » cradingue des pâtes pures qui jaillissent de tubes pour aller dans des pots pour couler sur la toile ressemble plus à une danse rituelle qu'au geste morbide du clinicien. D'où ces peintures-mondes énormes. Impossible de ne pas savoir que sont pris en considération le revers de la toile, celui de la paupière comme celui de l'âme. Au bord de l'explosion-implosion la toile s'offre comme une arme dont la plus grande délicatesse est de s'être arrêtée.

