

M U S É E
♦ D E S ♦
B E A U X
- A R T S
T O U R S

OLIVIER DEBRÉ

L'abstraction fervente

Service éducatif

Sommaire

Introduction : Une exposition de plus consacrée à Olivier Debré ?	Page 2
Partie 1 : Biographie d'Olivier Debré	Page 2-7
I. Formation de l'artiste	Page 2-3
II. Mise en place de l'écriture d'Olivier Debré dans les années 1950-60	Page 3-7
Partie 2 : L'exposition	Page 7-9
Partie 3 : Etude de quelques œuvres	Page 10-12
Bibliographie	Page 13

Introduction : Une exposition de plus consacrée à Olivier Debré ?

Un nouveau regard sur l'œuvre d'Olivier Debré

La singularité de cette exposition tient au renouvellement de l'approche du travail d'Olivier Debré. Elle reflète le regard d'une génération qui ne l'a pas fréquenté de son vivant et qui cherche à le replacer dans un continuum faisant le pont entre le XIX^e siècle de son grand-père Édouard Debat-Ponsan et les artistes d'aujourd'hui présentés par le CCC OD qui présente en parallèle une exposition intitulée *étendue, corps, espace. Olivier Debré et les artistes architectes*.

Olivier Debré et le musée des Beaux-Arts de Tours

25 juin 1982. L'ouverture d'une salle Olivier Debré fut conçue en lien étroit avec l'artiste. Il peint en 1981 trois très grandes toiles spécialement pour cette nouvelle salle, en tenant compte avec soin de l'espace et de la lumière. Ces trois peintures sont chacune une représentation émotionnelle de la Loire. Elles témoignent du lien très fort et de la fascination toujours vivace de l'artiste pour le fleuve et prennent une place particulière dans ce musée situé à quelques dizaines de mètres de la Loire. Ces longues toiles, *Ocre taches jaunes de Loire*, *Ocre léger à la tache violette Touraine-Loire* et *Longue blanche de Loire*, dont l'une mesure plus de cinq mètres de long, portent des titres évocateurs et poétiques qui sont comme un hommage au fleuve.

Attaché à la Touraine, Olivier Debré fréquentait du reste souvent au musée des Beaux-Arts où il déambulait dans les salles, appréciant de savoir ses œuvres au sein de cette collection deux fois centenaire, dans les ors de l'ancien palais des archevêques. Ce n'est donc pas un hasard si, aujourd'hui encore, *Rouge de Loire Touraine*, une très longue toile de six mètres de long, accrochée sur les cimaises de l'escalier d'honneur, accueille les visiteurs.

A la suite de l'exposition monographique de 1980 et à l'occasion de la célébration du centenaire de sa naissance, l'exposition *Olivier Debré, l'abstraction fervente* réaffirme donc les liens uniques qui unissent ce lieu à l'artiste en jetant un nouveau regard sur la mise en place de son écriture graphique et sa production ligérienne.

Partie 1 : Biographie d'Olivier Debré

I. Formation de l'artiste

L'influence de Debat-Ponsan

Sa vocation tient sûrement au goût précoce pour le dessin et la peinture transmis par son grand-père Édouard Debat-Ponsan. Même si Olivier Debré n'a pas connu son aïeul, décédé en 1913, l'artiste avait légué une vaste collection qui ornait les murs des différentes maisons familiales. Olivier Debré revendiquait cette filiation artistique disant que comme son grand-père, il voulait représenter l'impression qu'il ressentait devant un paysage.

Peintre de plein air, Édouard Debat-Ponsan fréquentait assidument les bords de la Cisse, modeste rivière se jetant dans la Loire à proximité d'Amboise. Emportant toiles, pinceaux et couleurs, il captait les infinies variations de la lumière sur la nature. Le début de carrière d'Olivier Debré est marqué par cet héritage familial mais son approche postimpressionniste évolue vers l'abstraction sous l'influence de Picasso.

Impressionné par *Guernica* exposé au pavillon de l'Espagne républicaine lors de l'Exposition universelle de 1937, il rencontre l'artiste espagnol à la galerie Georges Aubry qui expose quelques œuvres de Debré. En voyant la *Petite Fille dans l'herbe* (1941), tableau très largement influencé par la touche impressionniste d'Édouard Debat-Ponsan, Picasso se serait exclamé « Mais il peint comme un vieux peintre ! ». Remarque qui n'a rien de désobligeante, car l'on sait que Picasso invite Debré dans son atelier, rue des Grands Augustins au cours de l'hiver 1942-43. Au gré des échanges, la peinture de Debré évolue. Le *Signe de ferveur noir* est exposé à la galerie Georges Aubry l'année suivante, premier basculement dans un espace non figuratif, même s'il ne cesse pas d'être signifiant.

Ne pas oublier qu'Olivier Debré ne fut pas qu'un peintre...

En 1937, Olivier Debré prépare le concours d'entrée à l'École des Beaux-Arts non dans la section peinture, mais architecture, dans laquelle il est reçu parmi les premiers, avant d'intégrer l'atelier dirigé par son oncle Jacques Debat-Ponsan. Olivier Debré gardera toute sa vie un goût prononcé pour l'architecture, qu'il complète par l'exploration de pratiques diverses comme la lithographie, le vitrail, la sculpture ou encore la céramique.

Contexte de l'émergence d'un art nouveau après 1945

On ne peut pas réellement parler d'« art vichyste » pour désigner la scène artistique française entre 1940 et 1944, dans la mesure où les formes de l'art ne se sont pas véritablement renouvelées sous l'Occupation. Tout au plus peut-on évoquer le conformisme de la large majorité des commanditaires privés ou des institutions artistiques dépendantes de l'Etat conduisant à un certain conservatisme esthétique. Les deux artistes les plus reconnus de la période, Maurice de Vlaminck et Aristide Maillol, étaient déjà largement célébrés sous la III^e République et n'ont pas fait évoluer leur pratique après.

Cependant, de jeunes artistes - Jean Bazaine, Charles Lapicque, Jean Le Moal, Alfred Manessier et Maurice Estève - rassemblés sous le nom de « jeunes peintres de tradition française » rompent avec l'académisme stérile de l'époque et exerceront une influence certaine sur le jeune Olivier Debré.

A l'instar des travaux de Jean Fautrier et Jean Dubuffet, l'abstraction d'Olivier Debré est autant empreinte d'une dimension historique que psychanalytique. Elle se veut l'expression d'un traumatisme tout autant collectif qu'individuel car il est blessé au pied et au thorax lors la libération de Paris.

II. Mise en place de l'écriture d'Olivier Debré dans les années 1950-60

Olivier Debré, gardien de la tradition

*Je pensais qu'il fallait aller le plus loin possible, sans casser une forme de tradition [...] ne pas casser ce fil ténu, amener ce qui avait été à l'actuel. [...]
Faire quelque chose qui ne soit pas tiré de la vision de la nature sans transformer la peinture en exercice de style, ce qu'elle risque de devenir sans traduction d'une émotion réelle.*

Olivier Debré, entretien avec Christian Perrier, *Revue trimestrielle d'art contemporain*, Région Centre, octobre 1982.

A l'instar de son mentor Pablo Picasso, Olivier Debré est un peintre qui revendique ses références assumant sa position de gardien d'une tradition qu'il reconnaît et défend. Son travail dans les années 1950 consiste directement à reprendre les recherches de ses aînés pour les emmener plus loin. Sa participation au Salon des surindépendants, où il échange avec Hans Hartung, Gérard Schneider,

Serge Poliakoff, Zao Wou-Ki, Georges Mathieu, Geneviève Asse, Jean-Michel Atlan, Jacques Doucet, Chu Teh-Chun, Jean Degottex, ne l'empêche pas de rester, selon son propre aveu, un peintre plutôt solitaire, assez éloigné des cercles sociaux des autres artistes parisiens jusqu'au milieu des années 1950.

En jouant sur les expérimentations de matière comme Lucio Fontana et André Masson, à travers sa série des *Monochromes* de 1946, il se rapproche des matières épaisses et résistantes de Fautrier, Dubuffet et Antoni Tàpies non du fait d'une émulation réciproque mais plutôt par des parcours parallèles influencés par l'ambiance du temps. Seul André Lansky composa une source d'inspiration directe.

La nouvelle École de Paris

Je me suis passionné pour un langage détaché de tout, un langage pur.

Olivier Debré, entretien avec Patrice Moreau, Gaëlle Rageot et Sophie Warlop, dans *Un autre œil, d'Apollinaire à aujourd'hui*, Paris, Somogy éditions d'art, 2018.

La « Nouvelle École de Paris », pour reprendre l'appellation employée par le critique Charles Estienne en janvier 1952 pour désigner la sélection d'artistes qu'il opère lors d'une exposition à la galerie Babylone, place la nouvelle génération d'artistes sous la tutelle de la première École de Paris, bassin cosmopolite qui avait rassemblé dans la capitale française un riche vivier d'artistes étrangers (Chagall, Kisling, Soutine et Modigliani...) avant la Première Guerre mondiale.

Loin de former un groupe uniforme obéissant à des règles strictes, il faut penser cette « école » comme une pépinière d'artistes explorant de nouvelles voies aussi diverses que l'abstraction lyrique, le tachisme, l'art informel, reflétant les méthodes et préoccupations de ce qu'on appelle outre-Atlantique les expressionnistes abstraits.

Si l'École de Paris souffre aujourd'hui encore d'un manque de reconnaissance, c'est en raison du glissement du centre de gravité de l'art moderne de l'Ancien Monde vers le Nouveau, de la France aux États-Unis. De nombreux critiques d'art ont longtemps pensé les rapports entre la Nouvelle École de Paris et l'École de New York en termes d'influence unilatérale en provenance des États-Unis faisant des artistes français des suiveurs des innovations d'outre-Atlantique. De nouvelles approches soulignent au contraire la concomitance des recherches artistiques des deux côtés de l'Atlantique.

De ces interpénétrations entre les deux pôles d'influences de part et d'autre de l'Atlantique naissent les similitudes formelles qu'on ne peut que reconnaître entre le travail d'Olivier Debré et les formes noires contemporaines de Kline ou Robert Motherwell.

Les Signes-personnages

Ce phénomène de la transmission de la sensibilité par un trait tracé a commencé par le sourire. C'est la première peinture de soi-même sur soi, la première écriture.

Olivier Debré, entretien avec Ann Hindry, dans *Olivier Debré*, Paris, Éditions du Jeu de Paume, 1995

Je cherchais la signification de ces signes et je pensais que ces signes devenaient en eux-mêmes créateurs. Ce n'était pas une simplification de la réalité mais c'était une possibilité d'être qui s'incarnait.

Olivier Debré, Tours, musée des Beaux-Arts ; Poitiers, musée Sainte-Croix ; Strasbourg, musée d'Art moderne

J'ai pensé donc qu'en extrayant finalement de la joue ce signe, j'aboutissais à un signe abstrait qui devait contenir par sa qualité même, aussi bien que lorsqu'il est sur les lèvres, tout ce qui fait le sourire.

Olivier Debré, entretien avec Christian Perrier, *Revue trimestrielle d'art contemporain*, Région Centre, octobre 1982.

Olivier Debré s'intéresse aux signes abstraits, non représentatifs utilisés par de nombreux artistes européens et étasuniens. Mais refusant le caractère arbitraire prôné par certains de ces contemporains, Debré place l'émergence du *Signe-personnage* dans la lignée des sémiologues et calligraphes cherchant à retrouver le signifiant. Cette réduction du motif en signes, capable de donner naissance à un langage pictural universel, fait écho au rêve premier de l'abstraction au début du XX^e siècle.

La caractéristique inhérente et la plus abstraite à l'humanité étant d'après lui le sourire, il commence au cours des années 1940 à peindre des virgules qui se propagent à travers les compositions. Elles peuvent rappeler la fossette qui se creuse dans la joue lorsque l'on sourit. Il cherche en fait un signe qui soit vivant et qui puisse avoir un potentiel expressif. Incarnation même d'une émotion, les signes doivent être produits par un geste court pour échapper à la création consciente et intellectualisée.

Comme une silhouette dressée, les *Signes-personnages* sont construits autour d'une verticalité et sur un ou deux points d'appui, dans une démarche quasi architecturale. Leur élan amène en lui-même des significations inconscientes pour le spectateur.

Si le *Signe-personnage* est d'abord créé à travers le dessin et l'estampe, Debré le transpose très vite à des toiles de format parfois monumental et étiré en hauteur. Pendant les années 1950, l'archétype se décline à travers de nombreux tableaux aux teintes le plus souvent sourdes, peu contrastées et à la pâte appliquée selon une touche maçonnerie qui architecture la composition et fige le *Signe-personnage* dans un hiératisme presque archaïque. Comparant les *Signes-personnages* des années 1950 à ceux des années 1980, on constate une évolution très nette vers une plus grande assurance du geste du peintre. Si au départ l'artiste recherche un signe très construit et universel, ses préoccupations dans les années 1980 vont davantage vers la démonstration d'une expressivité brute. Il s'est affranchi de la ligne pour privilégier la trace.

Moins présents à partir des années 1960, les *Signes-personnages* à l'architecture verticale laissent progressivement place à l'espace ouvert des *Signes-paysages*, annonciateurs de l'évolution stylistique de l'artiste.

Les Signes-paysages

Je trouvais que j'en avais fait assez, et, du corps, je voulais dire à mon tour comment je voyais le paysage. Quelle était ma conception, mon idée de l'espace que j'essayais de formaliser. Au fond, il y a trois sortes d'espaces : un espace très serré, plein, qui est l'espace de l'homme, qui est une sorte de notion sculpturale ; la notion infinie de l'espace, qu'est celle du paysagiste ; et puis il y a la notion intermédiaire, celle de l'espace clos, l'espace de la chambre qui est au fond l'espace de la nature morte.

Olivier Debré, entretien avec Daniel Abadie, dans *Olivier Debré*, Saint-Étienne, Musée d'Art et d'Industrie – Maison de la culture et des loisirs, 1975.

Les *Signes-paysages* apparaissent graduellement aux côtés des *Signes-personnages* entre 1957 et 1959. Ils vont faire de lui le grand maître du paysage lyrique pour lequel il est plus connu aujourd'hui.

C'est dans une volonté de se tourner vers des émotions plus universelles que l'artiste s'intéressera peu à peu au paysage et surtout à la notion d'espace qu'il tente de retranscrire dans ses tableaux en aérant la composition. Il entreprend des expérimentations diverses visant à éclaircir sa palette et à amincir la couche picturale.

Cette progressive liquéfaction du pigment réduit les silhouettes verticales de ses *Signes-personnages* à des traces aux lisières de ses compositions. La matière s'allège et la lumière apparaît : cette transition est indissociable de l'acceptation de la dimension apaisante de sa peinture.

Au contact de la grande étendue d'eau de la Loire, les toiles des années 1960 s'éclaircissent, deviennent plus colorées et font apparaître un panel infini de nuances. Comme l'eau, les couleurs deviennent des jus¹ et sont désormais brossés. La fluidité de la peinture devient liquidité.

De même que Monet a pu être considéré comme le premier des peintres abstraits, Debré pourrait être identifié comme l'un des derniers paysagistes du XX^e siècle, puisant sans cesse dans la nature sa principale source d'inspiration.

Les dynamiques et recherches de l'artiste à partir des années 1960

J'avais envie que, au lieu que l'on jouisse d'un paysage naturel, on jouisse d'un paysage qui soit une forme de pensée, simplement ; que la pensée soit quelque chose de physiquement ressenti. [...] J'ai commencé à vouloir que la couleur parle en elle-même, dans sa qualité propre ; que ce bleu-gris agisse avec son pouvoir de bleu-gris, que le rouge agisse avec son pouvoir de rouge, dégager au maximum le pouvoir propre de chaque couleur

Debré répondant à Daniel Abadie dans l' « Entretien avec Olivier Debré », Lydia Artias, Bernard Ceysson (dir.), *Olivier Debré*, cat. exp., Saint-Étienne, Musée d'Art et d'Industrie / Maison de la culture et des loisirs, 1975,

Les grands tableaux lumineux de la fin des années 1970, dans lesquels la peinture fluide, davantage badigeonnée que déversée, semble couler sur la toile par couches translucides successives, laissant apparaître par transparence une large palette de dégradés de tons.

Les empâtements deviennent au cours des années 1960 des traces ou des virgules évacuées selon une dynamique centrifuge vers les bords de la toile. Ils font parfois l'effet d'éléments plastiques tronqués, rappelant une nouvelle fois que pour l'artiste, la peinture est un espace qui s'étend bien au-delà des limites du châssis.

A partir des années 1960, le titre des œuvres fait presque systématiquement référence à une temporalité, à un lieu, au processus de création ou encore aux éléments plastiques que l'on peut identifier dans la toile. Il est un indice permettant de lire le tableau, de retracer le geste de l'artiste et d'imaginer le contexte de création de l'œuvre. Fréquemment, la toile est *située*, c'est-à-dire que le titre est précisé par une indication géographique faisant référence au lieu de création.

De même, à l'année, l'artiste ajoute parfois un jalon temporel plus précis (par exemple « juin 1966 – juillet 1967 »), dans lequel il faut lire plus qu'une durée pleine et linéaire, un début et une fin. Debré étant très attentif à la lumière et aux saisons, il ne pouvait achever en hiver une toile commencée pendant l'été, il devait donc attendre l'été suivant pour retrouver une atmosphère lumineuse comparable à celle du début de la création.

Conclusion

Contrairement à l'idée que l'on se fait souvent d'un atelier d'artiste, celui d'Olivier Debré ne fut pas un lieu de peinture, mais un lieu de réflexion, de prise de recul, de cogitations intellectuelles. Il fut dans son atelier partout où la sensation du paysage l'interpella, le plongea dans la couleur. De tous les peintres abstraits, il est sans doute le seul qui eut besoin de l'immersion dans le paysage pour créer, pour se *confronter au motif* comme le faisaient les impressionnistes. Loin d'une définition purement intellectuelle de sa peinture, devenue avec les *Signes-personnages* puis les *Signes-*

¹ Cette expression de l'artiste désigne la manière dont il utilisait ses couleurs : de la peinture à l'huile très diluée – parfois à l'excès – dans du white-spirit, lui permettant d'obtenir une matière suffisamment liquide pour qu'elle se déverse sur une toile maintenue à l'horizontale ou selon un axe oblique. Les différents « jus » superposés, une fois secs, conservent une transparence conférant aux œuvres un potentiel d'irradiation colorée et des effets de texture et de densité suggérant à l'œil une certaine profondeur spatiale.

paysages clairement abstraite, il ne peignit jamais sans le déclencheur de la sensation colorée du paysage, de l'atmosphère particulière d'une heure, d'une lumière qui accroche l'œil et le cœur et qu'il faut capter pour ne pas la laisser fuir.

Du hiératisme architectural à la matière pâteuse des *Signes-personnages* de la fin des années 1940, jusqu'à l'étirement horizontal des formats, à la palette de plus en plus claire, aux compositions plus libres et légères, Olivier Debré n'aura cessé de mettre en pratique ses intuitions, de se risquer à des tentatives, de développer de nouveaux procédés plastiques. Cette constante recherche expérimentale forme le véritable fil conducteur d'un travail finalement peu connu et en cours d'investigation.

Partie 2 : L'exposition

Salle 2 : Introduction

Le caractère impressionniste de la *Petite fille dans l'herbe* peint en 1941 fait écho à l'œuvre de son grand-père Edouard Debat-Ponsan. La *Jeune vachère* illustre l'usage pastoral du fleuve dont les berges offrent un lieu de pacage privilégié. La composition est partagée en deux par une ligne en zigzag qui répartit de manière équilibrée l'eau et le végétal. Le bleu de l'eau répond à celui de la robe de la jeune vachère dont la silhouette est à peine esquissée. L'ensemble dégage une atmosphère paisible.

Salle 3 : Olivier Debré et la guerre

[Il s'agit de la] première tentative pour décharner la douleur contemporaine jusqu'à trouver ces idéogrammes pathétiques, jusqu'à la faire pénétrer de force, dès aujourd'hui dans le monde de l'éternel.

André Malraux, préface à l'exposition des *Otages* de Fautrier à la galerie Drouin

Marqué par les années terribles et angoissantes de la guerre, Olivier Debré réalise plusieurs toiles peintes dans des couleurs sombres proches du noir et dans une matière grasse, épaisse, sur laquelle des traits presque violents viennent comme une déchirure sur la toile. Il utilise aussi des poudres d'aluminium, qui sont visibles sous formes de coulures dans *Le Mort de Dachau* et *L'Assassin, le mort et son âme*.

En 1944, Il peint directement au tube une toile charnière dans son œuvre, *Signe de ferveur noir*, puis en 1945 et 1946 *Le Mort de Dachau*, *La Mort (tête)* et *l'Âme Cachan* et *Les Deux Pendus* dont les silhouettes se distinguent encore sur le fond cloisonné.

De manière assez paradoxale, ces premières recherches autour du signe sourire s'illustreront particulièrement à travers une série morbide ayant pour thématique principale la Shoah et pour figures centrales l'assassin, l'otage et le nazi. La série des *Otages* lui permet également de développer tout un vocabulaire formel d'abord géométrique le conduisant, à partir de la fin des années 1940, à redresser la figure humaine. Les formes horizontales évoquant les corps couchés des *Otages* préfigurent les *Signes-personnages*, formes verticales archétypales et solides qui s'étirent en hauteur.

Ces œuvres sont encore largement représentatives de l'héritage de Picasso, le peintre déclarant avoir voulu faire « une sorte de *Guernica* [...] mais plus abstraite, naturellement ».

Salle 4 : *Signe-paysage*

Le *Signe-paysage* trouvera sa place dans l'espace plat, étendu d'une toile horizontale. *D&S ou Grise Lourde* et *Famille à la grande falaise Saint Georges de Didonne*, deux toiles peintes entre 1948 et 1955, sont des œuvres charnières dans cette évolution : les plans sont toujours travaillés au couteau par aplats juxtaposés, très matiérés, mais dans une expansion qui libère le geste du peintre et autorise le regard du spectateur à se perdre jusqu'aux bords latéraux de la toile sans plus le conduire vers le haut.

Salle 5 *Signes-personnages*

Les *Signes-personnages* réalisés sur papier, notamment grâce à leur grande unité chromatique, s'articulent aisément en séries pertinentes au sein desquelles la répétition agit comme une pulsation rythmique.

Salle 7 (2^e étage) : La Nouvelle Ecole de Paris

Le dialogue avec ses contemporains

Avec les *Signes-personnages*, Olivier Debré se démarque des travaux de Riopelle, Jackson Pollock ou Vieira da Silva qui relèvent pour lui du paysagisme².

Sa proximité avec Nicolas de Staël s'explique par l'influence de Picasso, Braque et Matisse mais aussi par une attention soutenue et partagée portée à l'espace construit du cubisme synthétique.

Lithographies

Pour sa première exposition personnelle à la galerie Bing en 1949, Olivier Debré réalise deux lithographies servant d'affiche et de carton d'invitation. Le compagnonnage avec les ouvriers lithographes et d'autres artistes lui permet de goûter au plaisir du travail collectif.

La quarantaine de lithographies qu'il crée à l'atelier Pons selon la forme la plus traditionnelle de cette technique, c'est-à-dire sur pierre calcaire, ne feront pour la plupart l'objet d'aucun tirage destiné à la vente, mais Olivier Debré trouve dans cette pratique un moyen d'expression privilégié pour le reste de sa carrière.

Il travaille par la suite avec plusieurs autres ateliers qui lui permettront de se familiariser avec la pratique de la lithographie sur zinc, qui permet des tirages plus importants. Chez Machet-Cosson, Olivier Debré découvre enfin la lithographie sur film transparent, qui offre une meilleure traduction des effets de lavis que l'artiste affectionne particulièrement.

Le livre illustré

L'art de l'illustration chez Olivier Debré est, dans la même veine que son travail pictural autour de l'abstraction fervente, le résultat d'un ressenti plus que de la traduction littérale d'un texte.

Les livres illustrés sont l'occasion pour Olivier Debré d'explorer la technique de la gravure à l'eau-forte sur un papier vélin épais, la mieux à même de traduire les noirs profonds recherchés par l'artiste. *Signes-personnages* et *Signes-paysages* se détachent sur les estampes présentées dans le cadre de l'exposition, illustrations de livres proches des goûts littéraires d'Olivier Debré : *Les Eaux étroites*, de Julien Gracq, et *L'Ecclésiaste, un temps pour tout*, traduit de l'hébreu par Ernest Renan.

Salle 8 : La Loire, au cœur de l'œuvre d'Olivier Debré

À dix ans déjà je venais à Nazelles et je peignais des petits tableaux au bord de l'eau. C'est un endroit qui m'est cher. La Loire c'est tout un symbole, avec son côté sauvage, ses bancs de sable, ses oiseaux migrateurs, sa végétation et son mouvement

Olivier Debré, *Innova Tours*, n° 5, 1999

La Loire fut pour Debré une manière d'éprouver la matière et les couleurs, mais aussi d'expérimenter de nouveaux procédés plastiques. Ses grandes toiles de Loire sont moins des représentations directes du fleuve, que des interprétations de sa fluidité, de sa liquidité, proprement plastiques. Par-dessus tout, ce qui intéresse l'artiste est de saisir les étendues infinies au milieu desquelles il peint, en donnant à ses toiles une envergure telle qu'il n'est plus question ici de format, mais bien d'espace.

² Composition littéraire ou picturale ayant la nature pour thème

Il venait régulièrement en Touraine dans la maison familiale, Les Madères, où il avait aménagé l'un de ses espaces de travail dès le début des années 1960. S'il peint parfois à l'atelier, le peintre ne cesse d'en repousser les limites, préférant s'installer dehors, dans le jardin de la propriété qui surplombe la vallée de la Cisse, un affluent de la Loire.

Il parcourt la région grâce à un *atelier ambulant* aménagé dans une vieille Ford jaune. Il s'installe ainsi fréquemment sur les plages des bords de Loire. Le seul frein à la créativité du peintre en Touraine est la nuit qui tombe, alors, souvent, la toile inachevée est abandonnée dans l'herbe ou sur le sable, où elle sera reprise le lendemain. Les gouttes de pluie ou de rosée, les brins d'herbe et les graviers font partie intégrante des toiles de l'artiste, qui souhaitait les y laisser.

Salle 9 : La diversité des productions d'Olivier Debré

Le vitrail

Dans les années 1990, Olivier Debré explore aux côtés d'autres peintres contemporains une technique nouvelle : le vitrail. Répondant à des commandes publiques, l'artiste réalise notamment les vitraux de la chapelle Sainte-Maudé à La Croix-Helléan, dans le Morbihan, entre 1993 et 1995 ; ceux de l'église Notre-Dame de Lugagnac, dans le Lot-et-Garonne, en 1998 ; ceux de la collégiale Notre-Dame de Lamballe, dans les Côtes-d'Armor, entre 1995 et 2004, avec la peintre Geneviève Asse ; et enfin ceux de la collégiale Saint-Mexme de Chinon, en Indre-et-Loire, achevé en 2006, dernière commande dont il ne verra pas l'achèvement puisqu'il décède en 1999.

Le peintre y développe en coopération avec les maîtres verriers une méthode lui permettant de travailler sur de grandes surfaces transparentes, sans plombure ni barlotière³. Bernard Dhonneur lui propose d'enchâsser le verre de couleur entre deux verres blancs, ce qui permet de renforcer la structure et donc d'éviter l'assemblage au plomb qui alourdirait le dessin du vitrail.

Il peut alors déployer de grandes formes monochromes, dans un geste qui rappelle son travail pictural, tout en intégrant le paysage environnant à sa composition, source d'inspiration centrale de l'artiste. Ainsi, pour la collégiale Saint-Mexme de Chinon, il ajoute au bleu et à l'orange, teintes déjà explorées par l'artiste dans ses projets précédents, le violet pour répondre aux fresques déjà présentes dans le monument.

La céramique

Pan méconnu de son travail, sortant du cadre strict de sa pratique picturale, la céramique passionne Olivier Debré tout au long de sa vie, dans le cadre professionnel comme dans le cadre privé. La technique se prêtant bien à des œuvres monumentales, l'artiste peut par son intermédiaire renouer avec son intérêt pour l'architecture.

Il réalise notamment une grande céramique pour l'Exposition internationale d'Osaka en 1969, détruite après l'événement, ainsi que des compositions de plusieurs façades d'immeubles à Paris. On peut, entre autres, retenir la céramique en lave émaillée le *Signe bleu*, réalisée pour le mur extérieur de l'hôtel Nikko à Paris, un grand panneau en carreaux de lave émaillée réalisé sur le Front de Seine en 1981 avec le céramiste Alain Giard, ainsi que la façade de l'immeuble situé au 64, rue Clisson à Paris, inaugurée en 1991. Pour cette création, Olivier Debré travaille en étroite collaboration avec l'architecte Georges Pencreac'h.

En 1992, il crée pour la Manufacture nationale de Sèvres les décors du service de table *Diane*, et peint entre 1995 et 1996 sur des vases en porcelaine de Sèvres vingt décors originaux sur des pièces uniques. La peinture sur des vases, des pots à pharmacie ou encore des assiettes lui permet d'adapter son trait à des objets du quotidien. Les céramiques d'Olivier Debré trouvent aussi leur place à plus petite échelle.

³ La barlotière désigne la traverse principale en fer destinée à consolider les plombs dans un châssis de vitraux.

Partie 3 : Etude de quelques œuvres

Olivier Debré, *Petite fille dans l'herbe*, 1941, Collection privée



Les débuts de la carrière artistique d'Olivier Debré sont marqués par l'influence de l'œuvre de son grand-père Edouard Debat-Ponsan. Avec la *Petite fille dans l'herbe*, peint en 1941, Olivier Debré esquisse le portrait de son modèle qui se fond dans le paysage bucolique qui l'entoure grâce à l'harmonie des tons utilisés à l'exception de sa chemise dont les rayures bleues ravivent habilement l'ensemble. Bien avant l'invention du terme « d'impressionnisme abstrait » par le critique Louis Finkelstein dans son article « *New-Look : Abstract-Impressionism* » publié en 1956, les œuvres d'Olivier Debré troublent les frontières artificielles forgées par les historiens de l'art. Chez les deux artistes, on retrouve ce souci de traduire avant tout une impression laissée par un paysage, un moment partagé.



Ce tableau juxtapose deux techniques chères à l'artiste. Tout d'abord, la toile est placée au sol à l'horizontale. Il n'est d'ailleurs pas rare de trouver au revers de ces toiles de petits gravillons. Pour évoquer les flots, l'artiste utilise une large brosse télescopique afin d'étaler une matière moins liquide et plus opaque que dans les réalisations dont il est coutumier dans ces années. Puis il applique au couteau des paquets de matière pour représenter de larges empâtements, dont le plus imposant se situe dans le quart supérieur gauche du tableau. Par leur matérialité, ils rythment la toile et soulignent la fluidité du reste de la composition. Ils créent aussi un proche et un lointain par le contraste de matière. Enfin, la mise à la verticale de la toile entraîne des coulures reproduisant la dynamique des eaux du fleuve.

Questions	Réponses attendues et compléments d'information
Composition du tableau	
Combien distingues-tu de plans ?	Il n'y a pas de plan à proprement parler mais le dégradé de couleurs et le contraste de matière entre la peinture fluide et les empâtements donne une impression de profondeur.
Peux-tu observer des lignes et un point de fuite ?	Non, pas de ligne de fuite mais une orientation des formes, tâches et coulures de haut en bas.
Les méthodes traditionnelles pour analyser un tableau ne sont plus valides. Il faut donc trouver d'autres angles pour lire et comprendre cette production artistique.	
La technique pour peindre	
Observer la matière constituant les différents éléments de ce tableau. Peux-tu distinguer deux techniques différentes utilisées par l'artiste ?	La toile est placée à l'horizontale. Une peinture bleue assez liquide avec de nombreuses nuances a été appliquée avec une large brosse. Puis le tableau est placé à la verticale engendrant des coulures. Puis des paquets de matière à dominante verte, blanche et bleu foncé ont été apposés à l'aide d'un couteau pour donner du relief à quatre endroits de la toile. Ces empâtements sont de taille et d'épaisseurs différentes.
A quoi te font penser les empâtements ?	L'élève va surement répondre : « à des îles » qui effectivement ponctuent le fleuve. Il faut prendre de la distance avec cette interprétation matérialiste. Rappeler le titre de l'œuvre et présenter la peinture abstraite.
Conclusion : Quel est le sujet de ce tableau ?	
L'intention d'Olivier Debré n'était pas de représenter un paysage mais de transcrire une émotion ressentie face à la Loire entre liquide et solide. Il qualifiait sa peinture « d'abstraction fervente car elle symbolise l'émotion suscitée par la contemplation d'un paysage. ».	



Au contact de la nature ou lors de voyages, le geste d'Olivier Debré s'épanouit de façon plus souple à travers des formats toujours plus grands et étirés en largeur. *Grand Noir aux taches roses*, présenté dans l'exposition et datant de 1961-1962, est l'une des œuvres qui incarnent ce tournant. Sur un format qui n'est pas encore horizontal mais presque carré, s'étale une matière noire, dense et opaque apparemment uniforme. Après un examen plus attentif des épaisseurs, on peut voir que cette matière recouvre un épais badigeon.

Les reliefs que l'on voit sourdre de la surface ne sont plus des empâtements quadrangulaires, mais de véritables traces, parfois courbes, qui nous renseignent sur la gestuelle de l'artiste. Ces effets contribuent à une homogénéisation de la composition.

Les empâtements colorés disposés irrégulièrement confèrent à la peinture son dynamisme et une certaine luminosité. Les différentes nuances d'ocre, de l'ocre jaune à l'ocre rose, plutôt ternes si on les examine indépendamment les unes des autres, produisent pourtant un effet vibratoire lorsque notre regard les embrasse toutes ensemble. On devine des traces masquées de noir, à propos desquelles on soupçonne qu'elles avaient d'abord été balayées dans des tons ocres. Ce processus plastique de recouvrements successifs deviendra par la suite une constante chez Debré, suggérant qu'une peinture existe au-delà de la surface peinte.

Bibliographie

Catalogue d'exposition, *Olivier Debré. Rétrospective 1943-1993*, Montbéliard, Valence, Ajaccio, Saint-Quentin en Yvelines, 1993

Catalogue d'exposition, *Hommage aux donateurs 1996-2000*, Musée des Beaux-Arts de Tours, Tours, 2001

Catalogue d'exposition, *Dans la lumière de l'impressionnisme*, Edouard Debat-Ponsan, Musée des Beaux-Arts de Tours, Tours, 2014

Catalogue d'exposition, *Olivier Debré, l'abstraction fervente*, Musée des Beaux-Arts de Tours, Tours, 2020

CHASSEY (De) Éric, *Olivier Debré, Expressions contemporaines*, 2007

DEBRE Olivier, *Espace pensé, espace crée, le signe progressif*, Le cherche midi éditeur, 1999

FAUCHER Michel, *Il serait temps vraiment que l'on regarde autrement la peinture d'Olivier Debré*, Cimaïse, arts actuels n°224, pages 9-24, juin-juillet-août 1993

LAVILLATE Bruno, *Hommage à Olivier Debré (1920-1999) « A suivre... »*, dans Académie des sciences, arts et belles lettres de Touraine, n°11, pages 171-176, 1998