

## Olivier Debré Peintre de la sensation colorée

Pierre Paret

Numéro 59, été 1970

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/58068ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Paret, P. (1970). Olivier Debré : peintre de la sensation colorée. *Vie des arts*, (59), 30–33.

# OLIVIER DEBRÉ, peintre de la sensation colorée

par Pierre PARET

Critique au Sud-Ouest de Bordeaux, A.I.C.A., France

«A propos d'Olivier Debré, nous éprouvons une fois de plus tout ce que la peinture, depuis quelque temps, a décidé de nous taire pour nous dire, peut-être avec plus de force, ce dont elle désire à tout prix nous entretenir.» (Francis PONGE)

Sur le mur, une toile immense—trente mètres ou plus—qui, par ses proportions monumentales, emplit et anime le hall de la Faculté de Médecine de Toulouse. Cette toile, peinte par l'ancien étudiant en architecture Olivier Debré, représente l'immensité avec sa force cosmique, sa densité, son éclatement.

Sur le mur aux dimensions plus modestes de l'atelier de Saint-Germain-des-Près, une autre toile: un trois ou quatre figures représentant, elle aussi, avec la même intensité, la même puissance d'impact, un autre monde également immense. Normalement, un tableau de ce format, perdu sur une cloison d'atelier, s'y noie. Celui-ci, au contraire, la condense. Débordant le châssis, l'image rayonne sur la lande de plâtre blanc, au milieu de laquelle elle semble avoir été jetée par hasard.

Ces deux œuvres, apparemment différentes, ont néanmoins une morphologie commune et une commune vocation. Quand des toiles de dimensions aussi opposées agissent sur le spectateur de la même façon,—quel que soit le lieu qui les reçoit,—il faut croire que l'artiste qui les a conçues porte en lui un message dont on aurait tort de négliger la portée.

Debré cherche à exprimer la réalité de l'espace par des formes, elles-mêmes symbolisées par des couleurs.

—L'univers est peuplé de forces que la raison n'explique pas—du moins pas encore—mais dont l'homme admet l'existence. Jusqu'ici les peintres n'en tenaient aucun compte et travaillaient en fonction des normes établies. Or nous vivons au temps des cosmonautes: les normes ont changé ou, pour mieux dire, d'autres sont apparues.—Certains abstraits les avaient entrevues.—Pas tellement. Jusqu'à ces dernières années, ils restaient entièrement tributaires de l'art grec et cherchaient d'abord l'équilibre esthétique.

Pour Debré, l'espace, c'est l'univers, et l'univers est constitué par un ensemble de rapports de forces.

—Les choses ne vivent que par l'espace qui, tour à tour, les sépare ou les réunit et, toujours, les enveloppe. Je veux que ma couleur joue avec lui! A l'époque où

nous vivons, on ne se promène plus dans un paysage de Van Eyck ou de Claude Lorrain. Je cherche à mettre l'homme contemporain dans son contexte.

Il est essentiel de ne jamais perdre de vue que, selon la conception de Debré, le peintre est un être vertical regardant du haut de sa verticalité un monde horizontal d'autant plus immense qu'il est éloigné et d'autant plus sensible qu'il est immense. Ne faut-il pas voir là une conscience moderne de l'espace? Une conscience qui est celle de l'aviateur. Sa mystique, c'est l'univers, et sa poésie, l'immensité. Il enjambe la planète comme Saint-Exupéry, à bord de son *taxi*, faisait les cent pas entre Vénus et le Sagittaire.

Pour peu que l'on s'abandonne à la réalité de ces toiles, on découvre des Monts Saint-Michel qui crévent des étalements fluides, des Corses qui déchirent leurs côtes aux mouvements des mers et des Sardaignes qui s'y effilochent.

Par ces grands formats, Debré descend de Delacroix ou du Monet des *Nymphéas*, mais, tandis que Monet fait des micro-paysages agrandis, lui, il peint l'univers grandeur nature. Aussi est-il le premier portraitiste des espaces illimités.

## formes et couleurs

Longtemps, la couleur est restée au service de l'image. Ici, libérée de cette servitude, elle parle enfin son propre langage. Un langage qui ne devient celui de l'esprit qu'après avoir été celui de la sensation. La musique n'est pas autre chose.

Ce qui frappe d'abord, c'est une impression de vide habité. Mais on est bientôt accroché par des taches apparemment jetées au hasard: blocs colorés ou estafilades qui s'équilibrent avec des masses calmes dont elles régissent les mouvements. A la fois phares et postes de commande, catalyseurs de forces ou générateurs de vie, ces îlots de choc diffusent sur les plans une lumière qui frémit aux moindres contacts, aux moindres variations de fonds. Grands fonds marins qui donnent à la couleur de l'eau sa stabilité, un certain

immobilisme et une densité pareille à une maturité. Hauts fonds et rivages qui multiplient les clartés et stimulent les vibrations. Fragilité des jeunes filles s'opposant à la sérénité, à la plénitude de la femme adulte. On pourrait aussi parler d'un éventail de respirations.

La densité de la tache ou de la traînée donne leur tenue et leur valeur aux aplats qui sont toujours des aplats en mouvement, parfois même en ébullition. La monochromie de certains n'est qu'apparente; on s'aperçoit vite qu'il s'agit, en réalité, d'un festival de variations à partir d'un ton initial (comme pour une fugue). Et ce monochromisme aux innombrables facettes se répand en nous comme une nappe de fraîcheur au cœur de l'été, la couleur riche et généreuse ayant saveur de fruit. On prend conscience que l'espace est chair et la forme, volupté. Car Debré est d'abord un sensuel.

—Ma peinture, dit-il, n'est ni réfléchi ni calculée. Elle rejette la théorie; elle refuse le système. C'est une peinture émotionnelle. Elle est subie.

Elle est en effet un néo-impressionnisme répondant aux élargissements apportés par des inventions qui ont concrétisé une dimension nouvelle: l'espace, et qui ont ouvert, par voie de conséquence, un nouveau champ de vision. Il n'y a donc pas lieu de s'étonner si elle se présente comme une réaction s'opposant à la rigueur glacée et à la volonté systématique de dénaturiser de Mondrian et au négativisme de Klein. Elle est, en réalité, ainsi que l'a remarqué Pierre Courthion, le développement de ce que Klee avait entrevu.

## un suiveur qui précède

On a dit ou écrit, à propos de Debré, des choses qui méritent d'être rappelées, ne fut-ce que pour les démentir. Il n'aime pas s'étendre sur ce sujet; il n'en parle jamais. Il faut lui arracher les mots.

—On m'a accusé d'avoir subi l'influence de De Staël et de m'être servi de ses découvertes. Il est évident que certaines de mes peintures abstraites de 1943 sont très voisines des *Barrières* de la collection Carré... datées de 1947.

—A cette époque-là—en 1943—je ne connaissais pas De Staël. Plus tard, j'ai vu les œuvres qu'il composait alors: ce sont des formes flottant dans l'espace.

L'esprit est autre. L'idée d'intégrer la pâte à la forme de la peinture lui est venue me semble-t-il, beaucoup plus tard. Entre 25 et 30 ans, je fourmillais d'idées...

C'est ainsi qu'on retrouve du Kline et du Soulages avant la lettre. Les peintures en noir, sans titre, de Frantz Kline sont de 1947 et *Le Mort de Dachau* de Debré de 1945.

Il s'agit là de périodes révolues. Revenons au présent.

L'invention de Daguerre a rendu caduque la reproduction exacte de la nature: l'usage de l'appareil photographique allant plus loin que l'œil humain. Mais le refus du contact avec la nature conduit l'artiste à une forme d'expression plus voisine de la géométrie qui est sécheresse, que de l'art. Aussi Debré s'y réfère-t-il continuellement. Souvent, plante son chevalet sur le motif, comme le faisaient Monet, Cézanne ou Van Gogh. Comme eux, il reçoit une sensation commune: chez eux, le courant passe, mais il travers un prisme différent. L'image contemplée par le peintre installé en plein ciel n'a pas ressemblé à aucune de celles qu'ont connues ses prédécesseurs.

Entre la réception de cette image qui déclenche immédiatement une émotion et la projection sur la toile de cette émotion des réactions en chaîne s'opèrent. Par une secrète alchimie, cette image est remodelée et prend ses distances avec la photographie imprimée sur la rétine. Les grands aplats deviennent des glissements. La mer glisse sur elle-même en un mouvement continu. Elle glisse lentement, au rythme des pulsations terrestres. Aussi la peinture de Debré n'est-elle jamais gestuelle. A la fugacité du geste s'oppose l'ampleur d'un mouvement de masse dont la couleur humanisée est un minéralisme qui change de ton avec l'heure, le ciel, les remous, les vents, les marées.

Car la couleur vient au secours des formes qui se précisent, s'étendent ou se condensent. Le ciel ne parle pas de la même couleur avec l'eau profonde, celle pressée, des courants ou celle, attendrie et paresseuse, des côtes. A chaque émotion correspond une teinte privilégiée qui aboutit elle-même à une forme désormais abstraite puisqu'elle ne s'appuie plus sur le décalage d'une image, d'une réalité tactile.

Cette prise de distance, ce remodelage, ce brassement de masses, l'équilibre entre les taches condensatrices et les larges étalements fragiles comme des peaux neuves, exigent une structuration implacable, une organisation sans faille, faute de quoi ce mouvement, toujours recommencé, viendrait à l'anarchie et à la désintégration. Logiquement, structure et organisation sont les éléments de base à partir desquels l'œuvre se développe.

Or, Debré ne marche qu'à pas lents: cherche, hésite, avance, recule, patauge, abandonne, revient... jusqu'au moment où, soudain, tout se déclenche. Il semble donc qu'il ait d'instinct, presque malgré lui, conçu et fixé ses structures mais que les ignorant, il lui faille les retrouver et qu'il n'y parvienne qu'après un temps de gestation.

Page ci-contre:  
Le signe de l'homme, 1967. Œuvre exposée à l'Expo 1967 au Pavillon de France, 197 po. sur 98½ (500 x 250cm). (Photo André Morain)

## Partir du figuratif

J'ai devant moi de charmantes toiles figuratives bien construites aux harmonies heureuses, déjà colorées. Elles sont de l'époque où l'apprenti architecte ne rêvait pas encore d'espaces-plans et de paysages horizontaux.

—Que pensiez-vous en ce temps-là?

—Je ne pensais guère. Je peignais par envie de chanter. C'était un geste spontané, un besoin de m'exprimer sans me préoccuper de problèmes intellectuels ou artistiques. Je peignais comme la plante pousse. Comme on respire. J'ai toujours peint. C'est une façon de vivre; ça ne s'explique pas...

(On songe à Picasso disant que "l'artiste œuvre par nécessité; qu'il est, lui aussi, un infime élément du monde".)

—... Et puis, à force de peindre, je me suis aperçu des problèmes que ça posait. En 1943, on connaissait mal les premiers abstraits. J'avais une notion de Mondrian, une notion vague mais une sensation précise. Il me passionnait par sa démarche de sa recherche, mais sa froideur et son rationalisme me laissaient penser qu'il n'était pas tellement peintre.

—Mon désir était de faire une peinture abstraite qui soit une transposition de la peinture classique avec toute sa chaleur, sa sensualité, sa spontanéité. J'avais toujours à l'esprit cette réflexion de Gide: "L'art est une ferveur retombée". C'est cette ferveur qu'il s'agissait de reprendre et d'insuffler dans les formes.

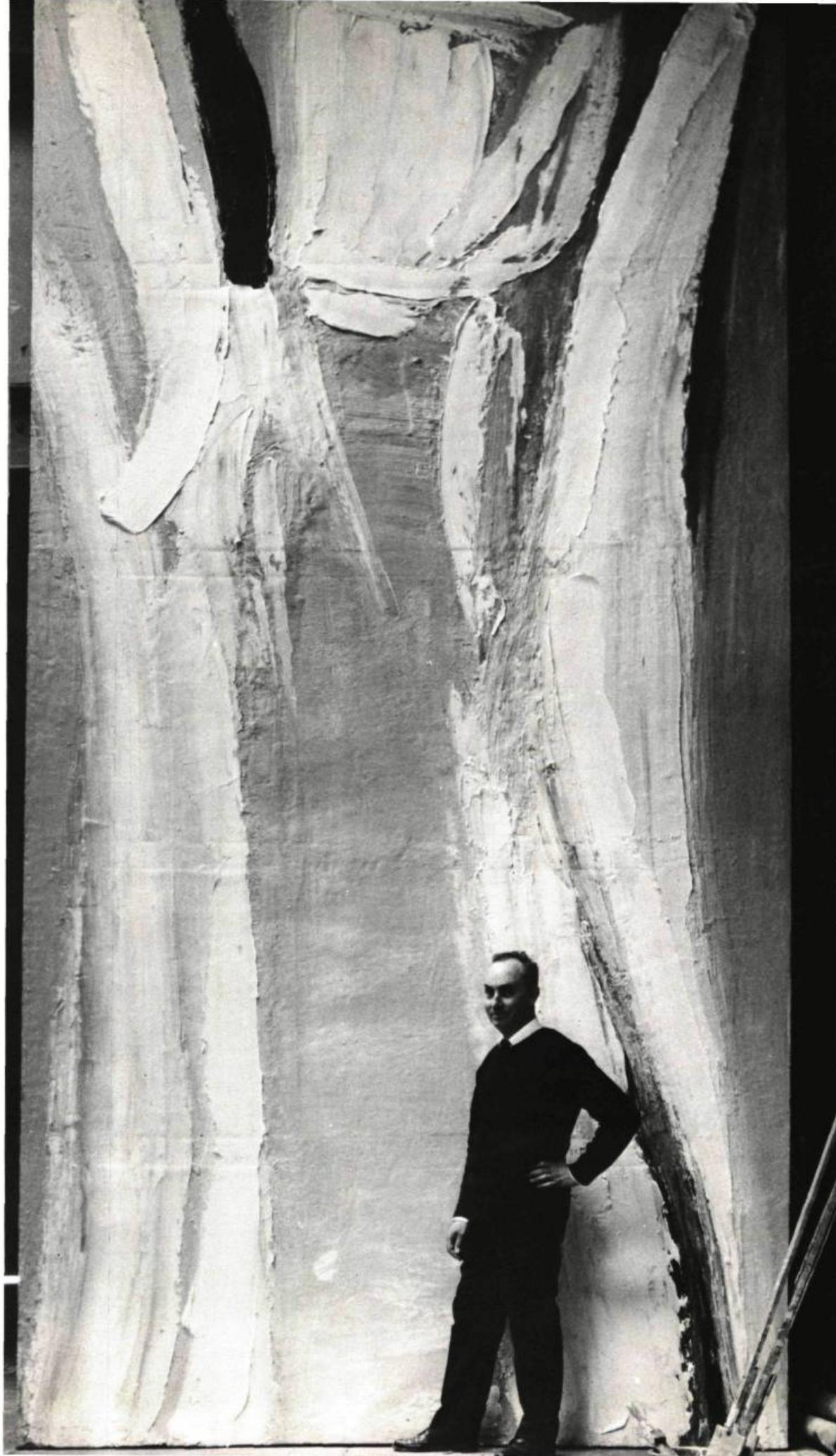
—C'est le même sentiment qui a animé la peinture dite lyrique ou l'*action painting* de Pollock et des tenants de cette discipline.

—Ce mot de lyrique auquel Mathieu a donné son sens moderne, ce n'est pas moi qui l'ai trouvé, bien sûr, mais, dans mon esprit, ferveur signifiait à peu près la même chose. De même pour chaleur. On a parlé d'abstraction chaude, et moi je parlais de la chaleur dont il faut charger ses œuvres par opposition au froid des peintres géométriques.

Aujourd'hui, certaines chapelles condamnent la peinture de délectation. Olivier Debré ne nie pas que, grandes ou petites, ses toiles tendent à apporter la joie à ceux qui acceptent de les aimer. Et, s'ils sont nombreux, la raison en est simple: bien que s'adressant à l'inconscient, son art parle le langage de tous les jours.

—Vous êtes fort éloigné de Matisse et, pourtant, vous avez en commun avec lui un sens physique de la peinture et de la masse colorée.

—A vingt-deux ans, j'étais obnubilé par Picasso. La structure intellectuelle de ses recherches et ses trouvailles vraiment géniales me fascinaient. Il s'agissait alors pour moi de recréer, par une analyse plus abstraite, un monde sensible. Et puis il y a eu la découverte de Matisse. Son univers essentiellement pictural m'a aussitôt attiré.





Ci-contre.

*Signe de l'homme*, 1967. 76 po.  $\frac{3}{4}$  sur 51 $\frac{1}{4}$  (190 x 130cm). Collection particulière, Paris. (Photo Color).

—Matisse est rempli de personnages vous, de paysages.

—C'est exact, mais je tiens à cette notion du signe d'homme dont ma toile de *Moïse* est un exemple. L'homme n'est pas représenté dans le sens où on l'entend ordinairement, mais je me suis efforcé de donner cette impression de présence humaine. Chez moi, l'homme est symbolisé par un signe vertical qui est un signe habité.

—Vous vous rapprochez par là de l'esprit de Hartung.

—Sans doute.

—La matière de certaines de vos toiles évoque le limon original.

—Oui, d'ailleurs j'aime me plonger dans la nature. C'est, chez moi, une nécessité physique. Après avoir renoncé aux structures plus construites et, par là-même, plus limitées, je me suis tourné vers l'espace (à moins que ce ne soit l'espace qui soit imposé à moi) et j'ai essayé de lui apporter l'épanouissement par la couleur.

—Cet univers toujours infini, pardonnez-moi le pléonasmе, quelles que soient les dimensions de vos toiles, vous est propre. Les taches colorées qui hérissent vos toiles, comme des mâts auxquels seraient suspendues d'immenses voiles n'appartiennent qu'à vous. Mais vous n'êtes pas homme à en rester là?

—Je me demande si ma prochaine œuvre ne me conduira pas... comment dire... à l'exploitation sensible des forces inhérentes aux couleurs. Chaque couleur possède en effet des dynamismes internes qui lui sont propres et dont il s'agit de faire sentir, de mettre en évidence, l'intensité. Ou, pour mieux dire, d'offrir à ces intensités cachées un moyen de se libérer, et, par là même, de donner leur plénitude.

—Cette force de la couleur n'est rien d'autre que la force du sentiment. Il s'agit de l'interpréter et de la transmettre.

—En somme, ces dynamismes constituent un matériau nouveau à partir duquel vous exprimez des sensations?

—Exactement. Je crois que cela se traduit dans mes toiles par un mouvement interne plus ample et par des surfaces plus largement étalées—avec plus de légèreté et de limpidité—des surfaces plus coulées et peintes.

Page ci-contre.

1. *Nature morte*, 1955. 35 po. sur 46. (89 x 116cm). Collection Fehleley, Toronto. (Photo Robert David)
2. *Grande blanche*, 1959. 90 po.  $\frac{3}{4}$  sur 57 $\frac{1}{4}$  (229 x 145cm). Collection Dr Paul Larivière, Montréal.
3. *Vert fon*, 1961. 39 po.  $\frac{3}{4}$  sur 39 $\frac{3}{4}$  (100 x 100cm). Musée du Havre, France.
4. *Eclaboussures de l'Atlantique*. 86 po.  $\frac{3}{4}$  sur 197 $\frac{1}{4}$  (220 x 500cm). Rochefort, France.

(English Translation, p. 7)

