

Olivier Debré

50 ans d'estampes

Maison des Arts de Châtillon

24 janvier-23 mars 2014

Préface du catalogue d'exposition

par Lydia Harambourg

Membre correspondant de l'Institut-Académie des Beaux-Arts

Dès ses débuts, Olivier Debré (1920-1999) a pratiqué la gravure qui a toujours accompagné sa peinture. Son œuvre graphique répertorie 300 gravures et 170 lithographies et sérigraphies.

Ses premières toiles abstraites (hiver 1942-1943) cohabitent avec ses premières gravures qui font référence aux maîtres anciens. *La Naissance de Vénus* d'après Botticelli revendique l'héritage d'une tradition picturale inscrite dans sa relecture très personnelle de Picasso, rencontré dans son atelier rue des Grands Augustins, et dont il a vu *Guernica* à l'Exposition internationale de 1937 à Paris dans le Pavillon espagnol. Fin des années quarante, Debré reste allusif dans une abstraction de laquelle il tente d'extraire la structure d'un sujet archétypal : Séries à l'eau-forte et pointe-sèche des figures du *Pêcheur*, du *Flûtiste*, des *Musiciens* et *Danseurs*. Ces plaques de métal incisées de la première période, réalisées entre 1946 et 1951, ont été tirées à peu d'exemplaires chez un imprimeur de lettres. Elles sont du format d'une carte de visite. Certaines seront exposées en 1951 à la librairie-galerie La Hune du boulevard Saint-Germain, fondée par Bernard Gheerbrant. Debré côtoie alors Duvillier, Messagier, Pons qui l'initie à la lithographie au début des années cinquante.

Pour le critique d'art Frank Elgar « la gravure n'est pas pour eux une activité accessoire ». Pour Debré, la gravure restera une expression à part entière, en termes de matière et de dessin. Quand il grave à l'eau forte et à la pointe sèche, Debré prend congé de la couleur pour se concentrer sur la densité matérielle du noir et du blanc.

Les problèmes de formulation posés par l'abstraction, face à la figuration, trouvent des réponses qui différencient les peintres de l'après-guerre. Dans le vaste débat sur le signe, qui agite alors les milieux artistiques, Debré apporte sa réponse. Dès 1944, Debré a expliqué avoir « cherché comment à l'intérieur d'un signe et sans le passage par la convention je pouvais exprimer une chose sans qu'elle passe non plus par la représentation ». Il précise « pour que le signe soit vivant, il fallait qu'il soit spontané et que ma ferveur y passe et la difficulté était que la conscience tue la ferveur ». A l'abstraction lyrique, Debré préfère le terme d'abstraction *fervente*.

Le *signe ému* ou *signe de ferveur* de Debré va engendrer le *signe-personnage* au début des années cinquante. Comme le sourire émane de la réalité qui se traduit par un signe sur le visage, le *signe personnage* va de la réalité de l'émotion à la réalité visible et non en recourant aux reconstructions mentales qui dictent le signe conventionnel. Des huiles et des grands papiers monumentaux à l'encre de Chine, le

signe-personnage se transpose dans l'eau-forte et l'aquatinte dans l'atelier Lacourière-Frélaut auquel le peintre restera fidèle, et dans la couleur par la lithographie.

Issu de l'écriture hébraïque qu'étudie Debré, le signe en est l'expression sensible et signifiante. Par sa verticalité, et son mouvement ascensionnel, la lettre répond à une attente intellectuelle et spirituelle. C'est donc au sein d'une dialectique conventionnelle que Debré met à jour le monde des sens et que le signe non-conventionnel revêt une sensation. Le signe repose sur un ou deux appuis, le deuxième décalé suggère le déhanchement de la figure. Ses conquêtes plastiques en peinture se reportent dans la gravure.

Le signe, par sa seule abstraction n'est rien d'autre que la réalité dans son identité essentielle, la visibilité du geste, la matérialité de la couleur et ses coulures, avec ses subtilités faussement monochromes et l'allègement qui caractérise ses peintures à la fin des années soixante-dix.

Après 1958, le retour au paysage avec des formats horizontaux déclenche le *signe-paysage* sans la moindre perspective, animé de taches et de courbes. Dans son refus de décrire, Debré confie ne pouvoir peindre « que coincé par la sensation colorée ». En 1961-1962, une seule couleur envahit la toile pour des grands paysages de Loire. Debré délaisse l'estampe. En 1978-1979 il voyage et expose régulièrement dans les pays scandinaves qui lui inspirent des peintures et des lithographies qui reçoivent un bel accueil. Il travaille chez l'imprimeur et éditeur danois Sorensen. Depuis, sa production lithographique ne va plus faiblir. L'artiste réalise en moyenne cinq planches par an, aux ateliers Desjobert, Bramsen, Mached-Cosson. Une série de *signes-paysages* est inspirée par les bords de Loire où il se ressource dans sa propriété des Madères, entre ses voyages qui l'amènent jusqu'en Chine, en 1989-1990. Certaines toiles ont donné lieu à des lithographies : *Xian rouge*. Quant au rideau pour l'Opéra de Hong Kong il a été lithographié deux fois.

Un parallélisme lie peinture et gravure dans la création, mais Debré se défend de copier en lithographie sa peinture comme le démontrent les lithographies réalisées d'après les deux rideaux de la Comédie Française. «les formes sont dans ma tête » dit-il. La faille qui libère la lumière n'est pas au même endroit.

Avec ses *signes-paysages*, Olivier Debré procède à une immersion dans l'espace coloré. Il nous fait participer à une expérience sensorielle. Avec la lithographie, il retrouve la spontanéité du geste pour une fusion avec l'univers, afin « que cela donne à ma formulation, à mon geste d'homme, une dimension cosmique ». Devenu lui-même « un élément de nature » la peinture et l'estampe d'Olivier Debré, sont parvenues l'une et l'autre, par des procédés différents, à traduire ses « espaces de coïncidences ».