

déborder la toile

Olivier Debré, Charlotte Denamur, Ann Veronica Janssens,
Renée Levi, Flora Moscovici, Thu Van Tran

commissaire de l'exposition : Marine Rochard

Rassemblant autour de grandes toiles d'Olivier Debré les créations contemporaines de Charlotte Denamur, Ann Veronica Janssens, Renée Levi, Flora Moscovici et Thu Van Tran, l'exposition s'intéresse à la manière dont sont aujourd'hui réinvestis les principes et les intuitions qui ont façonné l'œuvre du peintre. Pour Debré, les éléments plastiques qui composent la toile sont le reflet des sensations éprouvées lors de sa création. Cette recherche d'expressivité le conduira à l'expansion de son geste pictural et à la dilatation de ses champs colorés.

Depuis les années 2000, la peinture connaît de nouveaux développements au sein d'une scène artistique hétérogène et libre dont les contours sont plus souples. Tout un pan de la peinture est aujourd'hui pensé selon une perspective plus électrisée par les ricochets de la phénoménologie que par les vestiges du modernisme et du formalisme. À la faveur de la décomplexion des genres et des pratiques, encouragée notamment par le foisonnement des installations au cours des années 1990, la peinture se répand dans toutes les directions, démultipliant ses supports et se mettant en scène à une échelle plus spatiale, flirtant aussi bien avec la forme sculpturale qu'avec celle, plus immersive des dispositifs *in situ*. Une partie de ces formes réactive avec force les notions de geste et de trace auxquelles le format monumental garantit plus de latitude. Ces nouvelles voies picturales hybrides témoignent de la permanence des questionnements de Debré dans le champ contemporain.

Elles nous rappellent la volonté du peintre d'infuser dans la toile les émotions ressenties face au paysage lors de la création afin qu'ainsi, le regardeur puisse s'en imprégner à son tour.

« Il m'est apparu assez rapidement que ce n'était pas tant l'objet observé mais bien entendu la sensation provoquée par cet objet qui importait ; et cette sensation ressentie était, tout compte fait, la réalité qu'il s'agissait et qu'il s'agit de peindre.⁰¹ »



Charlotte Denamur, Ann Veronica Janssens, Renée Levi, Flora Moscovici et Thu Van Tran travaillent aussi à partir du ressenti, du lieu de création, ou encore de la lumière. Leur manière de traiter la matière rappelle beaucoup le processus de création du peintre abstrait : des jus successifs donnant vie à des nuances colorées à la fois irradiantes et profondes. Qu'elles travaillent la texture ou le geste, l'action même de peindre est toujours importante et fondatrice pour elles. Elles explorent les propriétés de la matière, la conduisant à faire irruption dans l'expérience physique du visiteur, tout en continuant à jouer sur le principe mystérieux, impalpable de l'apparition.

Comme Olivier Debré, les artistes réunies ici cherchent à donner plus de liberté à la couleur en produisant des œuvres de grandes dimensions, des œuvres qui débordent la toile, s'affranchissent du châssis et se répandent dans l'espace du spectateur.

⁰¹ Olivier Debré répondant à Jean Grenier, *Entretiens avec dix-sept peintres non-figuratifs*, Paris, Calmann-Lévy, 1963, pp.75-76

olivier debré et les champs de l'abstraction

Aborder aujourd'hui la peinture n'est pas une chose aisée, ce que les quelques expositions et discussions les plus récentes sur le sujet ont déjà pointé. Il n'y a pas aujourd'hui une peinture mais une diversité de pratiques reposant sur des moyens plus ou moins traditionnels. En 1989, Gilles Lipovetski parlait déjà d'une « décontraction de l'espace artistique »⁰². Dans une période que d'aucuns qualifient volontiers de « post-médium », il est parfois difficile de définir ce qui est de la peinture ou ce qui n'en est pas. Les notions de genre et de mouvement étant dépassées depuis le début des années 2000 au moins – et déjà sérieusement questionnées dès les années 1980 –, la peinture s'est libérée non seulement des conventions stylistiques mais aussi de l'idée moderniste de progrès ou d'innovation, et même de la ferme opposition entre abstraction et figuration qui régnait encore il n'y a pas si longtemps.

Cette exposition n'a pas pour vocation de présenter un panorama des multiplicités de peintures qui coexistent aujourd'hui, encore moins d'en défendre une plus que les autres comme s'il s'agissait d'une profession de foi. Notre intention est plutôt d'observer une des branches de la peinture, celle de l'abstraction, au regard du travail d'Olivier Debré. Nous souhaitons nous intéresser à la réappropriation et à la diversification du geste pictural par certains artistes, aujourd'hui débarrassés des complexes d'influence ayant eu longtemps cours, débarrassés aussi du discrédit critique et idéologique dont la peinture, gestuelle en particulier, a longtemps souffert.

Cette attitude critique découle principalement des démarches minimalistes et conceptuelles des années 1970, condamnant l'abstraction gestuelle à n'être rien de plus qu'une manifestation égotique et décrétant dans le même temps la mort de la peinture. Ces accusations presque caricaturales étaient d'ailleurs davantage une réaction au formalisme moderniste – tout aussi caricatural – tel qu'il avait été proposé par les historiens de l'art Clement Greenberg puis Michael Fried⁰³.

⁰² Gilles Lipovetski, *L'Ère du vide*, Paris, éd. Gallimard, 1989, p.16

⁰³ Clement Greenberg (1909-1994) est l'un des critiques d'art américains les plus influents du XX^e siècle. Défenseur d'une pensée analytique fondée sur la seule observation des œuvres, pensées comme autoréférentielles, il théorise l'*Action Painting* à partir du travail de Jackson Pollock et forge le terme *Colorfield Painting*, notamment à propos des œuvres de Mark Rothko.

Michael Fried (1939) participant comme Greenberg au débat sur les origines et les développements de l'art moderne, analyse l'art minimal comme une rupture avec la Modernité. Selon lui, l'incursion de l'œuvre dans l'espace du spectateur brise son autoréférentialité et menace donc l'existence même de l'art.

Dans ce contexte très marqué idéologiquement, l'émergence d'une forme de néo-expressionnisme allemand - peinture figurative elle-même apparue en réaction à l'art conceptuel et au minimalisme à la fin des années 1970 et au cours des années 1980 – a été taxée de réactionnaire ; on a même parlé de retour à l'ordre⁰⁴ ou de *bad painting*.

La condamnation de la peinture a non seulement rendu difficile l'émergence de nouveaux courants picturaux, mais a aussi entaché très sérieusement la réception à long terme de la peinture abstraite et gestuelle qui avait émergé au cours des années 1940-1950, dans un climat artistique et critique d'après-guerre déjà très marqué par de fortes dissensions.

Comme un certain nombre d'artistes de sa génération, Debré est resté prisonnier des années 1950 – tant d'un point de vue d'une réception critique qu'auprès d'un public plus large – alors même qu'il a poursuivi tout au long de sa carrière de nombreuses expérimentations picturales. Relire l'œuvre de Debré implique pourtant de se détacher des poncifs qui ont dominé la critique artistique des décennies 1950-1960 et qui ont largement perduré jusqu'à nous. La scène artistique française de ces années est caractérisée par un débat farouche entre abstraction et figuration, au sein duquel il est de bon ton de prendre parti en formulant un choix clair (pour ne pas dire excluant) entre l'une et l'autre. Son travail étant à cet égard très ambivalent et Debré n'ayant jamais revendiqué clairement son appartenance à l'une ou l'autre des nombreuses tendances artistiques qui occupaient les cimaises et le marché après la Seconde Guerre mondiale, il a souvent échappé à une juste réception.

S'opposent également les représentants de l'abstraction géométrique – découlant des principes de l'art concret des années 1930 – et les défenseurs d'une abstraction plus libre, dite « chaude », que l'on situait davantage dans la filiation de Vassily Kandinsky. Au sein même de cette seconde faction, de nombreuses étiquettes et écoles ont vu le jour (peintres dits de « tradition française », Nouvelle, Jeune ou Seconde École de Paris, abstraction lyrique, art autre...), servant d'étendard à des critiques ou à des artistes qui, au sein d'un contexte créatif et économique extrêmement foisonnant, souhaitaient se faire une place sur le devant de la scène.

⁰⁴ C'est notamment la position de Benjamin Buchloh (1941), historien de l'art connu pour l'élaboration de sa théorie de la néo-avant-garde.

Il faut interroger les classifications figées de l'art abstrait, d'une abstraction pure qui serait uniquement *cosa mentale* et autoréférentielle, s'opposant en tout à la nature et au paysage. La peinture étant une pratique vivante et en constante évolution, ses potentiels discursifs et critiques remettent en cause ce fondement moderniste archaïque.

Jusque dans les années 1980, la peinture abstraite est essentiellement définie par son contraire, la figuration, ce qui ne permet aucune nuance qui soit plus représentative de la diversité des pratiques. Aujourd'hui, compte-tenu de la diversité de ses matériaux et supports, on pourrait également se demander ce qu'est la peinture, mais aussi ce qu'elle n'est pas.

Dans les années 1950, le principal sujet de la peinture de Debré est le *signe personnage*, figure archétypale qui se décline à travers de nombreux tableaux aux teintes le plus souvent sourdes, rabattues et peu contrastées. La pâte est appliquée selon une touche maçonnerie qui architecture la composition et fige le sujet dans un hiératisme presque archaïque. Ce signe personnage s'inscrit très bien dans son époque, mais n'apporte en définitive pas d'innovation majeure à un contexte pictural déjà devenu académique.

Du point de vue de la pratique personnelle de l'artiste, cette décennie semble même difficile à comprendre au regard des expérimentations picturales que l'artiste avait menées dans les années 1940. Tout le reste de sa carrière est d'ailleurs marqué par une recherche expérimentale qui forme le véritable fil conducteur d'un travail somme toute peu connu et en cours d'investigation permanente.

Dès les années 1960, la manière dont il travaille, en voyage, dans la nature, permet de concilier assez tôt, l'abstraction et la figuration, mais surtout l'abstraction et la nature. Le concept moderniste d'une abstraction pure devient alors absolument hors de propos lorsque l'on évoque le travail de Debré.

Ses grandes toiles de Loire des années 1980, qui ont guidé la conception de l'exposition, 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, il n'est plus ici question de format mais bien d'espace.

Au-delà des poncifs opposant nature et abstraction, Olivier Debré fait coexister son expérience personnelle du paysage, purement physique, sensitive et émotionnelle, avec une donnée à la fois plus conceptuelle et immatérielle : très matiériste, le tableau est pourtant aussi insaisissable que l'espace qui nous environne.

« 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.⁰⁵ »



Cette intention, Debré l'exprime en 1975 à un moment où il est assez inédit de lier ainsi l'expérience sensible et la portée conceptuelle du tableau, aussi bien que de centrer son travail sur les questions du faire et de la présence physique du tableau.

Depuis les années 1990 – depuis la fin supposée de l'Histoire – tout un pan de la peinture abstraite est elle-même en oscillation permanente entre deux types de discours qui se superposent parfois : la portée conceptuelle de ces œuvres et leur apparence expressionniste, faisant la part belle au geste qui s'étend bien souvent au-delà de la toile sous la forme d'installations. Cette grande émancipation des années 1990 entre en écho avec la manière dont Debré conçoit lui-même la peinture, mais renverse aussi les jalons formalistes modernistes. L'expérience sensorielle et perceptuelle du spectateur est valorisée bien au-delà de ses qualités simplement optiques. La peinture habite un espace et signifie un espace qui est commun à la fois à l'artiste et au spectateur, elle crée un monde en soi qui a aussi sa propre temporalité.

⁰⁵ Olivier Debré répondant à Daniel Abadie dans l'« Entretien avec Olivier Debré », publié dans Lydia Artias, Bernard Ceysson (dir.), *Olivier Debré*, catalogue d'exposition, Saint-Étienne, Musée d'art et d'industrie / Maison de la culture, 1976, n.p.

charlotte denamur

née en 1988 à Paris,
vit et travaille à Paris et Ivry-sur-Seine (France)
www.charlottedenamur.com

« Avant de peindre, j'enclenche une première approche tactile dans la recherche de textiles. Je ne les choisis pas au hasard, mais pour leurs motifs, leurs factures, leurs formats, leurs contours, leurs déchirures. (...) Je cherche également à permuter dans l'exposition les mêmes rebondissements que ceux de l'atelier et à établir une relation directe avec les dimensions et les volumes du lieu d'accueil. Il ne s'agit pas seulement de faire des tableaux mais de peindre comme une expérience physique et sensorielle de la couleur dans l'espace, jusqu'à voir les reflets et le bruit d'un rose sur un mur blanc. »

citation tirée du portfolio de l'artiste

L'artiste développe un travail pictural aussi bien abstrait que figuratif s'inscrivant tant sur des formats de petites dimensions qu'à travers des œuvres monumentales. Dans les deux cas, la toile n'est jamais tendue sur un châssis, si bien que la peinture peut être sujette à divers mouvements et reliefs qui dépendent du poids, de la densité, de la fluidité du support utilisé. Pour les petits formats, elle utilise le plus souvent des coupons de tissus dont l'usage premier est domestique, donc pré-dimensionné : des taies d'oreiller par exemple. En ce qui concerne les pièces de grandes dimensions, c'est l'architecture, habitée par la couleur, qui joue le rôle du châssis et qui donne un cadre à l'œuvre, cadre qui est d'ailleurs le plus souvent déjoué ou contredit par l'artiste. Quel que soit le format, la création de l'œuvre se déroule toujours à l'horizontale, à même le sol qui est protégé de bâches. Toiles et tissus sont noyés dans des bains colorés et translucides qui viennent teinter le support en fonction de ses capacités d'absorption, à partir desquelles l'artiste propose des variations en l'apprêtant ou non, ce qui créera, une fois l'œuvre achevée, des zones d'opacité ou au contraire de transparence. Charlotte Denamur crée ensuite des effets de froissement ou de frottage, ajoute matières et formes afin de donner à sa composition ses principales lignes de force.

Les peintures de très grands formats, se mutent en installations suspendues dans l'espace de l'architecture, où elles viennent parfois créer un paysage. C'est le cas de la nouvelle œuvre que Charlotte Denamur a produit spécifiquement pour la galerie blanche. Ruisselant depuis l'un des puits de lumière, *Clapotis* est éclairée depuis l'intérieur par une lumière zénithale et naturelle – l'artiste avait déjà expérimenté ce type de procédé, dans une moindre mesure et avec un éclairage artificiel.

Ce dispositif donne l'impression d'une clarté qui serait inhérente à la peinture, jaillissant d'elle-même, tout en délimitant de l'autre côté de l'œuvre un espace nouveau dans lequel le spectateur peut s'immerger : il entre au cœur même du paysage comme on pénétrerait dans une cascade informelle, coulante et changeante.

ann veronica janssens

née en 1956 à Folkestone (Royaume-Uni)

vit et travaille à Bruxelles (Belgique)

l'artiste est représentée par la galerie Kamel Mennour, Paris

« Il est aussi question de gravité. Certaines pièces sont par exemple en lévitation, d'autres en suspension. La plupart sont des formes éphémères ; il y a très peu de choses réellement appréhensibles dans mon travail. Ce sont des œuvres qui existent à un certain moment – elles peuvent être refaites, mais seront encore différentes –, qui sont mises en fragilité. (...)

Questionné par ce qu'il voit, le spectateur se voit imposer l'idée de devoir bouger, se déplacer, d'expérimenter l'objet sous toutes ses facettes.

Pour moi, c'est aussi une façon de parler de la picturalité, en jouant sur la matérialisation de la couleur. »

Ann Veronica Janssens répondant à Samantha Deman, « Les perturbations sensorielles d'Ann Veronica Janssens », *artshbedomedias.com*, 24 avril 2017

Depuis les années 1980, explorant les grandes notions de l'abstraction historique, elle développe un travail expérimental basé sur des irradiations colorées qui envahissent, habitent et structurent l'espace grâce à la lumière.

Jouant à la fois sur les perceptions optiques et sur les propriétés physiques de la lumière et de la couleur, elle produit des œuvres – parfois monumentales – qui planent le plus souvent le long du fil ténu qui sépare le matériel de l'immatériel, le visible de l'invisible. L'expérience du visiteur est également mise au cœur de ces sculptures de lumière car, démultipliant les points de vue, elle encourage la mobilité et favorise l'immersion.

La question de la picturalité, bien qu'elle soit abordée de manière subtile, presque en filigrane, est prégnante dans le travail d'Ann Veronica Janssens. Elle met ainsi souvent en scène le geste créateur, voire la perte de contrôle qui peut survenir dans le processus de création.

Il en est ainsi de l'œuvre *Pégase (C16 1/64)* qui matérialise le geste du peintre par une étendue colorée et pailletée répandue au sol. Sans aucun recours aux matériaux et outils traditionnels de la peinture, elle évoque par cette pièce à protocole à la fois le geste et sa trace. Le procédé de réactivation est simple : une certaine quantité de paillettes placée dans un seau est projetée en l'air grâce à un ample mouvement. La matière, retombée au sol, forme une œuvre à chaque fois différente qui renvoie pourtant toujours à la répétition d'une même action rituelle symbolique de l'abstraction expressionniste et gestuelle. Cette évocation de la dimension physique du geste et concrète de l'œuvre s'accompagne d'une citation des piliers de la picturalité car les paillettes, par leur brillance et leur couleur vive, irradient l'espace à la faveur de la lumière – naturelle ou artificielle – qui souligne leurs reliefs et leurs textures.

renée levi

née en 1960 à Istanbul (Turquie)

vit et travaille à Nice (France) et Bâle (Suisse)

l'artiste est représentée par la galerie Bernard Jordan, Paris

« L'ondulation est ma forme personnelle du ressenti et de la recherche. Elle est un moment de vie, aussi souvent que je la répète. Je suis ce mouvement de rotation perpétuelle et m'approprie ainsi l'espace et le temps. »

Renée Levi, « Le Moment du dessin », in *Tohu-Bohu*, Frac éditions Bretagne, 2014

Architecte de formation, Renée Levi est collaboratrice dans une agence d'architecture dans les années 1980 avant d'entrer à la Haute école d'art de Zurich en 1987.

Dans les années 1990, elle pratique notamment la photographie et l'installation, mais la peinture devient très rapidement son médium de prédilection, dont elle redéfinit constamment la pratique au cours de sa carrière. D'emblée, elle axe sa réflexion sur le graphe, le signe et plus spécifiquement sur la mise en espace du geste pictural.

À partir de la fin des années 1990, elle utilise ainsi de la peinture en spray qui lui permet d'associer le geste et son mouvement à la couleur, souvent vive, fluorescente, voire criarde. La répétition des mouvements forme comme une écriture cursive qui se décline parfois en paraphe et s'étend sur des formats de plus en plus grands, jusqu'à l'échelle murale et dans le cadre d'installations à partir des années 2000. Renée Levi se confronte ainsi aux limites de la peinture qui se développe avec fluidité du sol au plafond jusqu'à parfois faire disparaître la frontière entre le plan vertical et le plan horizontal.

Immergé dans la peinture, le spectateur découvre l'œuvre à la fois visuellement et physiquement. Avec les œuvres de la série *Sudoku*, il adapte son déplacement à la scansion graphique imposée par l'artiste, faite de temps et de contretemps, eux-mêmes complexifiés par les palpitations singulières des couleurs.

Au fil des années, Renée Levi diversifie ses techniques et surtout ses outils, qu'elle fabrique à sa mesure avec balais et serpillères, parcourant l'espace tout en peignant d'une manière presque chorégraphiée. Valorisant ainsi l'action de peindre, elle adopte dans le même temps une attitude ambivalente vis-à-vis de l'expressivité du geste : il s'agit presque d'une expressivité ritualisée par sa répétition.

flora moscovici

née en 1985 à Paris,
vit et travaille à Paris (France)
<http://www.floramoscovici.com>

« L'observation des espaces que je traverse et l'attention à certains détails, qui me procurent des émotions ou stimulent mon imagination, constituent les prémices de ma recherche artistique. La manière dont la lumière s'introduit dans un espace, les particularités de l'architecture, les traces de l'histoire du lieu et bien sûr les couleurs, la façon dont elles sont posées et dont elles vieillissent, sont autant de points que je tente de dévoiler tout en cherchant à créer des espaces autres, en développant des œuvres picturales côtoyant la peinture en bâtiment et s'inspirant des endroits en chantiers, dans un entre-deux où la limite est mince entre la beauté et le presque rien un peu sale et pas très bien peint. Il s'agit d'une pratique de peintre au sens large, c'est-à-dire en pensant la peinture sous ses multiples définitions et en utilisant les possibilités extrêmement variées de ce médium, y compris dans ses marges. Là où il y a de la peinture, c'est pour moi de la peinture, qu'elle soit présente dans un but utilitaire, artistique ou autre. Et parfois, là où il n'y a pas de peinture, c'est aussi de la peinture à travers la mise en œuvre de la couleur par d'autres matériaux. »

citation tirée du portfolio de l'artiste

Depuis 2010, Flora Moscovici développe un travail pictural qui s'inscrit le plus souvent *in situ*, avec des productions éphémères. La composition de l'œuvre est dans ce cas réfléchie en fonction du lieu dans lequel elle s'inscrira. Au cours de longues observations, l'artiste s'imprègne de l'architecture, son usage et son histoire. Elle cherche à créer à l'attention du spectateur une atmosphère qui fasse résonner les émotions et sensations ressenties pendant son travail de réflexion initial. Les couleurs, souvent très diluées, appliquées au pinceau ou projetées au pistolet, se répandent par grandes nappes dégradées qui donnent l'impression que la couleur, sécrétée depuis l'intérieur de la paroi, déteint sur le mur, imbibant ses anfractuosités jusqu'à s'y dissoudre.

Bien que le support architectural soit le plus fréquent ces dernières années, l'artiste en explore d'autres, comme les vêtements, le corps, ou encore les objets. Dans l'exposition, Flora Moscovici ne présente pas une œuvre réalisée *in situ*, mais un ensemble de grandes toiles de coton, libres et très fluides, peintes à la brosse et au pistolet avec des encres textiles. Ces *Grisailles*⁰⁶, accrochées en haut du mur, à la jonction du plafond, se déploient sur toute la surface des cimaises, coulant jusqu'au sol en formant des plis souples. Ceux-ci apposent une scansion rythmique aux halos colorés qui semblent ainsi se répercuter à la manière d'ondes.

⁰⁶ Les quatre pièces composant la série *Grisaille* ont été initialement produites sur-mesure pour l'exposition « Flora Moscovici » à la galerie des Multiples en novembre 2021 (Paris, 6 novembre - 11 décembre 2021 / exposition réalisée avec le soutien aux galeries/exposition du Centre National des Arts Plastiques).

Tapissant tous les murs, l'œuvre crée un environnement feutré et intime que le spectateur parcourt en suivant la direction inspirée par les drapés et le nuancier. Il est ainsi immergé au sein d'un spectre lumineux dont le traitement plastique vaporeux évoque des volutes de fumée ou de vapeur d'eau. Tirant partie de la structure architecturale tout en la dissimulant, l'installation forme un espace autonome à la temporalité propre tout en suggérant l'existence d'un espace autre par-delà ses replis.

thu van tran

née en 1978 à Ho Chi Minh Ville (Viêt Nam)

vit et travaille à Paris (France)

l'artiste est représentée par la galerie Meessen De Clercq, Bruxelles
et la galerie Almine Rech, Paris

« Ce gris dans lequel nous pénétrons est un gris de couleurs. Les six couleurs appliquées les unes après les autres dans des temporalités différentes s'annulent, disparaissent et, pour moi, ne laissent qu'un champ de mélancolie. (...) L'expérience du faire et du regard ne se fie qu'à une expérience esthétique qui est fragile : on ne sait pas à quoi elle tient, elle relève de la contemplation. Dans les moments du faire, il y a des moments de célébration, une aura de la peinture, ce qui fait que petit à petit, couche par couche, temporalité par temporalité, temps par temps, un espace se crée, l'espace de la peinture. »

Thu Van Tran, répondant à Marie Richeux à propos de la série
Les Couleurs du gris, émission « Par les temps qui courent »,
France Culture, 20 décembre 2018

Thu Van Tran s'intéresse principalement à la mémoire et au langage, à la manière dont le langage peut notamment faire histoire et construire un récit, ou au contraire, programmer sa disparition lorsqu'il est instrumentalisé. Chaque projet artistique est développé à partir d'une technique ou d'un matériau précis, adapté au discours que l'artiste souhaite porter. Ainsi, qu'elle soit tour à tour peintre, sculptrice, dessinatrice ou céramiste, le matériau choisi et travaillé fait corps avec l'axe thématique et sémantique de l'œuvre : il est le témoin ou le vecteur du récit. Les pièces ne dépendent pas uniquement de ce qu'elles signifient ou du seul matériau choisi qui serait utilisé brut. Pour Thu Van Tran, une œuvre d'art reste inséparable du phénomène de l'apparition, un objet à la charge hautement symbolique qui ne procède pas seulement d'une perception intellectuelle, mais, au moins de manière équivalente, d'un ressenti physique, émotionnel.

Dans l'exposition, elle présente deux types de pièces très différentes qui ont pour autant des réminiscences communes : la stratification coloniale inséparable de l'histoire du Viêt Nam, son pays de naissance. L'artiste s'intéresse à la façon dont se construit la domination et les répercussions très diverses qu'elle entraîne.

Pénétrable est une installation *in situ* que l'artiste réactive régulièrement ces dernières années ; elle prend l'apparence d'une peinture monumentale qui ne recourt pas aux matériaux traditionnels du peintre. Sa matière première est le caoutchouc – associé à des pigments chimiques – qui évoque la culture de l'hévéa en Indochine par Michelin à partir des années 1920, symbolique à la fois de l'exploitation coloniale des ressources et de la population⁰⁷.

Les œuvres de la série *Les Couleurs du gris* rappellent quant à elles l'utilisation des « *rainbow herbicides* » par les États-Unis pendant la guerre du Viêt Nam⁰⁸. Ces produits chimiques qui ont durablement pollué les sols étaient identifiés par différentes couleurs que l'artiste utilise couche par couche, jus par jus, pour obtenir une surface grise. Chaque peinture fait ainsi état d'une nouvelle nuance de gris, tout en constituant elle-même l'archive de son propre processus de création : le côté ou la tranche de la toile porte toujours la trace de chacune des couleurs successivement utilisées.

Dans les deux cas, sémantique et histoire sont bien présentes, prégnantes, mais elles n'éclipsent pas pour autant le métier, le geste du peintre, ses techniques, qui contribuent à créer une œuvre autonome, à chaque fois différente grâce aux variations intimées à la matière, grâce à la profondeur suggérée par la superposition des jus. Il est tout autant question de corporéité, qu'il s'agisse de *Pénétrable*, que l'on peut pénétrer (sans nécessairement s'en rendre compte et qui fonctionne sur le mode de l'apparition) ou des *Couleurs du gris* face auxquelles on peut se heurter à un mur gris aussi stérile que les sols vietnamiens.

⁰⁷ L'hévéa est un arbre qui sécrète du latex à partir de saignées pratiquées dans son écorce ; le latex est ensuite transformé en caoutchouc, ce qui permet à l'entreprise Michelin de produire ses pneus. La colonisation française de l'Indochine (Cambodge, Laos, Viêt Nam) s'étend de 1887 à 1954. L'exploitation des ressources pendant cette période contribue au succès commercial de la France sur le plan mondial et, bien sûr, à l'appauvrissement des territoires colonisés.

⁰⁸ Au Viêt Nam, alors que les dernières troupes françaises quittent définitivement la région en 1955, après un processus de décolonisation entamé dix ans plus tôt, grâce au soutien d'Hô Chi Minh par la Chine communiste, une guerre civile, opposant le Nord et le Sud du pays, éclate et dure jusqu'en 1975. Les États-Unis, soutenant militairement le Sud contre les communistes du Nord, interviennent massivement dès 1962 avec l'opération « *ranch hand* ». Parmi toutes les armes utilisées par l'armée états-unienne, certaines d'entre elles sont biologiques : c'est ce que l'on appelle les « *rainbow herbicides* », défoliants

détruisant complètement la flore, réduisant à néant les zones de forêts où se cachent les combattants du Viêt Cong, mais aussi leur approvisionnement en nourriture. Chaque type de défoliant était stocké dans des fûts identifiés par des couleurs bien précises (agent orange - le plus utilisé -, blanc, rose, vert bleu violet) dont vient l'expression « *herbicides arc-en-ciel* ». Des millions de litres ont été déversés, appauvrissant considérablement et durablement les sols, mais causant aussi de nombreux cancers, y compris parmi les soldats états-unien.

olivier debré et le CCC OD

Depuis 2016, le CCC OD assure la conservation et la diffusion d'une Donation Debré. Le centre d'art n'expose pas ce fonds de façon permanente mais valorise les œuvres d'Olivier Debré à travers des expositions temporaires programmées régulièrement (dans et hors les murs ; personnelles ou collectives). La recherche sur l'artiste se développe quant à elle de façon constante puisque le CCC OD travaille à l'élaboration du catalogue raisonné de ses peintures.

C'est à l'occasion de la Donation Debré en 2008 qu'est né le nouveau projet du centre de création contemporaine éponyme. Il s'agissait alors de réunir en un même lieu le fonds d'un artiste historique et la mission expérimentale que le centre d'art menait déjà depuis 1985. Les héritiers d'Olivier Debré ont fait don d'une partie des œuvres de leur père à Tours Métropole Val de Loire, propriétaire du bâtiment du CCC OD. Cette Donation se compose de cinq peintures monumentales (400 x 915 cm) et d'un ensemble graphique de cent-cinquante pièces.

olivier debré (1920-1999) en quelques dates

1920

Olivier Debré voit le jour à Paris dans une famille de médecins et d'artistes. Il peint et dessine dès l'enfance, puis s'oriente vers une carrière d'architecte. En 1938, il entre à l'École des Beaux-Arts de Paris dans la section architecture ; il décide cependant de se consacrer à la peinture. Son expression picturale, inspirée au départ de l'impressionnisme, évoluera vers des compositions beaucoup plus aérées aux larges surfaces colorées, faisant de Debré l'un des représentants de l'abstraction gestuelle. Malgré de nombreux voyages à travers le monde, il reviendra souvent peindre auprès de la Loire, à Vernou-sur-Brenne, près de Tours, dans la propriété des « Madères » où il avait aménagé l'un de ses ateliers.

1941

Debré présente pour la première fois quelques toiles dans la galerie parisienne de Georges Aubry. Il peint alors dans une veine figurative dérivée de l'impressionnisme, qui attire néanmoins l'attention de Pablo Picasso (1881-1973). Les deux artistes font connaissance et se rencontrent à plusieurs reprises par la suite. Au cours des années 1940, le jeune artiste appréhende le tableau de façon plus structurée : ses compositions construites, anguleuses et rythmiques s'éloignent d'un langage pleinement réaliste pour se tourner vers l'abstraction, comme en témoigne sa première exposition personnelle à la galerie Bing en juin 1949. À l'instar de nombreux artistes de sa génération, il introduit dans sa peinture des symboles - ou « signes » - renvoyant au choc de la découverte des camps de concentration.

1950

Debré expose fréquemment dans les Salons artistiques parisiens. Il développe une touche quadrangulaire de plus en plus épaisse et régulière, agencée sous la forme d'empilements verticaux. Ceux-ci maçonnent le tableau selon une composition architecturale et lui confèrent une présence monumentale. Le symbole de la figure humaine y devient récurrent à travers les *Signes personnages*. Ces évocations de silhouettes, de plus en plus abstraites, s'inscrivent le plus souvent sur des formats rectangulaires étirés en hauteur, où dominent des teintes sombres et sourdes. Ce sujet - cantonné picturalement à ses travaux des années 1950 - demeurera récurrent dans sa production d'estampes et de dessins jusque dans les années 1990.

1959

L'artiste présente sa première exposition personnelle à New York, à la Knoedler Gallery. Elle est largement constituée de compositions abstraites très denses à la surface maçonnée. Debré a par ailleurs et depuis peu entrepris des expérimentations différentes visant à éclaircir sa palette et à amincir la couche picturale. Lors de son déplacement aux États-Unis, il a l'occasion de faire la connaissance de Mark Rothko (1903-1970), artiste travaillant des lumières colorées irradiant à partir de grands formats. Il est impossible de savoir si cette rencontre fut déterminante ou non pour le peintre français. Toujours est-il qu'au contact de la nature, en voyage, dans son jardin de Cachan (Val-de-Marne) ou encore aux « Madères » (Touraine), son geste s'épanouit de façon plus souple à travers des formats d'abord carrés, puis toujours plus grands et étirés en largeur.

1966

Cette année, l'artiste se voit offrir une première rétrospective dans une institution française. « Olivier Debré. Peintures 1943-1966 », présentée au musée des Beaux-Arts du Havre, permet de retracer son parcours artistique et de constater que le traitement de la matière s'oriente vers davantage de fluidité. C'est également la première fois que l'on expose quelques-uns de ses dessins. À la suite de ce premier pas vers une reconnaissance publique, Debré est sollicité de plus en plus souvent afin de réaliser des compositions monumentales et de grands décors architecturaux. En 1967, il participe par exemple à la réalisation du Pavillon Français de l'Exposition Internationale de Montréal (« Expo 67. Terre des hommes »). Dans le hall du bâtiment conçu par l'architecte Jean Faugeron, il exécute une peinture monumentale qu'il appelle *Signe d'homme* (250 x 500 cm).

1979

Debré est nommé professeur chef d'atelier d'art mural à l'École des Beaux-Arts de Paris, où il enseignera jusqu'en 1985. Il a déjà réalisé plusieurs peintures décoratives intégrées à des programmes architecturaux, par exemple au lycée Rabelais de Chinon (1975). Il a même eu l'occasion de créer des céramiques monumentales, comme ce fut le cas au Pavillon de l'Europe de l'Exposition Internationale d'Osaka, au Japon (1970). Parallèlement, au cours des années 1970-1980, son geste se libère et s'inscrit sur des formats de plus en plus amples : les toiles mesurant cinq à six mètres de large deviennent fréquentes au sein de sa production plastique. La matière, très fluide, propose des jeux de transparences colorées, rendus possibles grâce à des « jus » que l'artiste laisse successivement et librement couler à la surface de la toile.

1987

Grâce à une commande publique initiée en 1985 par Jack Lang, alors Ministre de la Culture, l'artiste réalise le nouveau rideau de scène de la Comédie-Française (1000 x 1300 cm). Afin de répondre à cette commande, Debré a besoin, pour peindre, d'une surface au sol de 500 m², surface qu'il trouvera au Bourget, dans un hangar prêté pendant deux mois par une compagnie aérienne. Aidé de trois assistants, l'artiste doit amplifier son geste au-delà des limites de son propre corps, une expérience inédite pour lui. Les photographies témoignant de ce moment présentent Debré environné de couleurs et marchant à travers sa propre création, armé des longs balais qui lui permettent de peindre. Il créera ensuite, en 1989 et en 1998, les rideaux de scène des Opéras de Hong Kong (1500 x 1900 cm) et de Shanghai (1400 x 2200 cm).

1991

Plus présent en Touraine depuis quelques années, Debré noue des relations avec le Centre de création contemporaine (ccc, Tours). En 1990 le centre d'art lui commande la réalisation de quatre toiles dimensionnées aux quatre cimaises du lieu (400 x 915 cm) pour une exposition qui aura lieu durant l'été 1991. Six grands tableaux sont créés par l'artiste ; quatre d'entre eux sont choisis pour être exposés, se substituant ainsi aux murs du centre d'art pendant quelques mois. Aujourd'hui, cinq de ces peintures monumentales, les plus grandes huiles sur toile jamais produites par l'artiste, sont conservées au CCCOD, la dernière appartenant à la Banque européenne d'investissement (Luxembourg). En 2018, cette série est montrée pour la première fois dans son intégralité au CCCOD, dans l'exposition « Les Nymphéas d'Olivier Debré ».

autour de l'exposition

les visites singulières

Une fois par mois, Quentin Shigo, médiateur-conférencier et Marine Rochard, commissaire de l'exposition, présentent en dialogue un focus sur quelques œuvres de l'exposition.

Olivier Debré & Ann Veronica Janssens
le samedi 29 octobre 2022 à 16h30

Olivier Debré & Renée Levi
le samedi 19 novembre 2022 à 16h30

Olivier Debré & Thu Van Tran
le samedi 17 décembre 2022 à 16h30

Olivier Debré & Flora Moscovici
le samedi 21 janvier 2023 à 16h30

Olivier Debré & Charlotte Denamur
le samedi 18 février 2023 à 16h30

9€ tarif plein | 6€ tarif réduit
gratuit avec la carte CCC OD LEPASS

projection de films d'artistes une proposition de Sans Canal Fixe

À partir de l'exposition, et pour aller bien au-delà des problématiques qu'elle soulève, Sans Canal Fixe propose une plongée narrative dans la couleur, la lumière et le paysage. À l'issue des projections, Jean-Baptiste Giuliani (Sans Canal Fixe) et Marine Rochard (CCC OD) évoqueront les enjeux de ces films au cours d'une discussion avec le public.

Ismail Bahri, *Foyer*, 2016
32 min, Spectre productions

Laura Henno, *Djo*, 2018
13 min, Spectre productions

le jeudi 19 janvier 2023 à 18h30
gratuit

conférence suivie d'une visite de l'exposition

crises et rebonds de la peinture abstraite

Histoire et historiographie de l'abstraction à travers l'exemple d'Olivier Debré, par Marine Rochard.

le jeudi 2 mars 2023 à 18h30

7€ tarif plein | 4€ tarif réduit
gratuit avec la carte CCC OD LEPASS

le CCC OD souhaite remercier

pour leur précieuse collaboration :

les artistes, les ayants droit d'Olivier Debré ; Marcel Schmid ; Andrei Panibratchenko, le MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, Vitry-sur-Seine ; la galerie Bernard Jordan, Paris ; la galerie Meessen De Clercq, Bruxelles ; Gilles Drouault galerie/multiples, Paris ; la galerie Almine Rech, Paris.

pour leur soutien matériel et financier :

Jocelyne and Jean-Pierre Sallé, l'Atelier Marc Philippe, Fondettes, Au fil de l'eau, Vouvray, Berthault, Tours, Cadres et Couleurs, Chambray-les-Tours, Estivin, Tours, Réma Centre, Orléans.

plus d'informations sur www.cccod.fr