

QUESTIONS À OLIVIER DEBRÉ

L'œuvre d'Olivier Debré est inséparable de son instant même. Elle en est la substance et l'émotion. Elle est un saisissement et non un parcours. Cela suffit à la mettre hors système aussi bien dans le processus de sa réalisation que dans celui de sa réception. S'il a fallu du temps pour peindre ses tableaux, ils n'en sont pas moins immédiats comme une empreinte, comme un geste, comme une pensée. Cette immédiateté leur confère la perpétuelle jeunesse du surgissement, mais elle nous apparaît à travers une inscription qui reste, qui ne bouge plus. Ainsi, la peinture d'Olivier Debré est à la fois originelle et historique, à la fois jaillissante et située.

Les tableaux sont généralement des « vues », en tout cas des formes pensées dans le visible ; les tableaux d'Olivier Debré sont des états visuellement exprimés : ils concrétisent un geste qui s'unit à la surface sur laquelle il se répand. Dans ce geste, rien ne dure et rien non plus ne cesse, il devient tableau en découpant à peinture perdue tout l'espace de son instant - en le prélevant...

Bernard Noël : - Ici, devant chaque toile, toujours, je vois ce qu'on ne devrait pas voir : une impression faite signe et non pas image, une impression captée dans son élan, comme si cet élan était la matière du signe...

Olivier Debré : - Quand j'ai commencé à peindre, je voulais traduire la réalité, la vie même, sans intervenir. Mais la peinture n'est pas le monde : quand on peint, on crée un langage, et alors on entre dans l'histoire et il faut regarder ce que font les autres peintres. C'est ce que j'ai fait, et j'ai retrouvé dans la peinture ce que je cherchais dans la réalité : des signes, des formes, des couleurs, et ils composaient un monde dans lequel je suis entré directement avec la même émotion que dans la réalité. Je me suis passionné pour les formes, les signes, pour les signes non-descriptifs. J'ai essayé de capter la signification de ce qui, en apparence, n'en aurait pas. Ce fut un long travail d'analyse tourné vers les rythmes, les vibrations. Quand on peint une femme, un vieillard, on n'oublie pas ce qu'on est en train de faire ; quand on peint une courbe, une droite, on s'y égare. J'ai classé sommairement mes signes en signes-paysages et signes-personnages. Peu à peu, j'ai senti que ces signes abstraits composaient une anatomie. J'appelle ça l'anatomie de l'âme ou l'étude somanalytique ; c'est une décortication, peau après peau.

- Pourquoi le mot « âme » ?

- Pour opposer « âme » à « corps ».

- Les opposer, vraiment ?

- Parce qu'avec ces signes, je quitte la fonction ordinaire du corps : les muscles, les os, etc., pour une anatomie plus subtile qui correspond aux va-et-vient de la pensée, aux mécanismes psychiques, à des états physiques supérieurs. Il y a une limite qui plane, à la

fois matérielle et immatérielle, et nous sommes là sans savoir où exactement. On capte aujourd'hui nos radiations, je voulais les capter par le dessin, saisir les ondes. J'ai fait tous ces signes, pour extraire les vibrations du visage, du corps. Le signe-sourire, cette mimique dans laquelle nous nous concentrons, est un langage qui s'inscrit dans l'espace. Ce signe mobile sur la joue est la première peinture de nous-même, notre premier langage. J'extrais ce signe. Cette réalité irréaliste. Je saisis ce qui se passe. La Renaissance s'est définie dans une dimension du corps, nous sommes devant un corps nouveau, lié à nos mécanismes mentaux. Et les signes qui expriment ces mécanismes en deviennent aussi créateurs.

- *Les signes sont des empreintes de ce corps nouveau ?*

- Oui, les signes analysent ces états à la limite du physique et du psychique. Il y a l'effet produit par une oeuvre et la réflexion qu'elle déclenche. Finalement la peinture n'a d'intérêt que dans la réflexion. Le mental a besoin d'être nourri et pas seulement charmé. L'autre jour, à San Rocco, je regardais les Tintoret. On est happé, entraîné. Tous ces Christ n'ont rien à voir avec la religion. Et c'est tellement fort, ça dépasse infiniment le souci de décorer les murs. J'avais une énorme satisfaction à suivre le rêve du Tintoret. Mais comme il s'est donné du mal pour me procurer cette jouissance. Et je ne cessais de me demander : à quoi sert tout cela ? À quoi ça sert ? Quand l'oeuvre d'art est aussi extraordinaire, elle se suffit. On est tellement pris par elle. Pris comme par la vie. C'est une merveilleuse façon de vivre que d'être pris ainsi, d'en jouir. Et l'art est peut-être ça, mais je souhaite pour lui un autre rôle, plus réfléchi. J'ai peut-être tort. Peut-être faut-il se laisser faire, se laisser porter loin, loin comme par un amour.

- *Le Tintoret n'est-il que cette folie, cet emportement ?*

- Non, sans doute, mais cette impression-là est tellement forte, elle efface tout. En même temps, qu'est-ce que tous ces gestes, ces attitudes ? Il y a un côté artificiel, grandiloquent. Le Christ, par exemple, il est là, il se met en scène, il s'expose, avec une exagération dans l'expression qui lui donne un côté comédie. Le Christ en croix semble dire : Regardez comme je meurs, à quel point je meurs... Cela me faisait penser à Wagner que je n'aime pas, et là, j'aimais quand même mais avec un sentiment d'à quoi bon... Les hommes de la Renaissance construisaient l'intensité du sentiment avec des artifices, des conventions, je n'ai pas la même sensation avec Rembrandt ou Goya, avec eux je suis dans le réel humain, dans la nature.

- *Ta peinture, elle aussi, provoque un entraînement.*

- Oui, mais il est lié à une émotion réelle et non à une situation jouée. Ma peinture, c'est la traduction d'une sensation directe.

- *Comment cette sensation devient-elle signe ?*

- Mes mots plastiques sont des signes et je me suis identifié à eux. Ces signes, je me définis par eux en même temps qu'ils me définissent. Ils sont engendrés par mon émotion et à la fois ils l'engendrent. Mon émotion se traduit par un signe, et elle est analysée par lui. Les choses n'existent que par leur formulation. Les choses physiques et psychiques. Les signes sont devenus créateurs. Le monde que nous créons est nous et en même temps il nous crée. La peinture formule quelque chose, elle est donc un état vivant. Elle est une trace et elle est réellement la chose, l'émotion. La peinture en se créant fixe un état vivant... Je cherche à vivre quelque chose que je traduis : il y a un mélange entre la vue et la sensation. L'expression de ma sensation se trouve dans ma peinture qui analyse le réel et mon émotion. Le réel me fait, mais je le fais aussi par mes signes et mes couleurs. Ma peinture est finalement l'image du psychique et du physique : la pensée immédiate de l'émotion provoquée. Les couleurs comme les lumières ont un pouvoir. Chaque lumière de chaque moment du jour crée une réaction différente. Dans chaque couleur, il y a des associations qui mettent en jeu notre rapport au monde. Il y a fusion de la sensation et du langage. J'ai voulu trouver la vie dans le langage.

- *Ne pourrait-on en dire autant du Tintoret ?*

- Sa peinture n'a plus besoin du monde, la mienne si.

- *Le pression du monde te fait peindre ?*

- Elle provoque aussi une réaction de défense. Parfois, je m'en tire en exprimant ce que je ressens. Parfois, je ne peux accepter de vivre qu'en exprimant ce que je vis.

- *Pour l'expulser ?*

- Oui, exactement. Souvent, c'est comme un trop-plein. Un jour, en avion, je regardais le pôle nord. Il y avait des trous noirs, et cette nature non-humaine me donnait le sentiment d'un absolu de la nature qui m'était insupportable. Autrement dit, je me réfugie dans mon émotion et dans sa traduction. La peinture sert aussi à ça : un lieu où se poser. La nature réelle, c'est le paradis perdu. Nous ne sommes plus dans l'animalité. Nous voyons le monde avec des yeux qui voient à travers la sensation apprise. Quand on voit on comprend, on analyse. La peinture donne la mesure de cette compréhension.

- *Elle est le paradis retrouvé ?*

- Non. Quand tu es dans la réalité du monde, tu t'en sépares, tu la quittes pour la réalité de la pensée. Entre l'imaginaire et la réalité perdue, nous créons un lieu de transition, et c'est là que nous nous tenons. Ce lieu se transforme avec les civilisations, les cultures, mais à travers leurs vérités passagères, il y a une réalité profonde. La peinture est la réalité parce que l'autre réalité est perdue. La peinture n'a d'intérêt que si elle est cette réalité. Une réalité recréée. L'image de l'arbre n'est que l'image de l'arbre, mais je l'ai faite. C'est un processus physique en même temps que psychique. Si je pose une couleur, je la lie à un point précis du réel.

- *Et quel rapport entretient-elle avec lui ?*

- Direct. Il faut qu'il soit direct. Ou directement en résonance. J'ai cru, au départ, pouvoir m'emparer directement de la réalité. J'ai vu qu'il fallait passer par le langage. J'espère avoir trouvé un langage réel. Un langage qui est un état réel. L'académisme naît quand le langage n'est plus réel. Toute formulation meurt. Il faut alors passer à une autre. La formulation que ma génération a trouvée s'effacera. La peinture est la loupe à travers laquelle la réalité montre sa présence. Les civilisations qui refusent l'image veulent sans doute le pur contact, le contact mental, c'est une manière de retrouver la complétude, une manière de retrouver le paradis perdu...

Cet entretien a paru dans le n° 2 de la revue *Apsara*, en juin 1984.