

# David LEFEBVRE

Né en 1980  
Vit et travaille à Grenoble

<http://www.dda-ra.org/LEFEBVRE>

Créé le 06/09/16



**Montagne III**, 2015  
Huile sur toile, 73 x 92 cm

<http://davidlefebvre.blogspot.fr>  
lefebvre.d@gmail.com

**David LEFEBVRE**  
Index des œuvres [extrait]



Vue de l'exposition *Le tour, la face, le bord*, Galerie Zürcher, Paris, 2016

© Galerie Zürcher, Paris - New York

**David LEFEBVRE**  
Index des œuvres [extrait]



**Montagne I**, 2015

Huile sur toile, 97 x 130 cm

**David LEFEBVRE**  
Index des œuvres [extrait]



***Grève II***, 2015

Huile sur toile, 90 x 90 cm

**David LEFEBVRE**

Index des œuvres [extrait]



***W forest valley ranch road***, diptyque, 2014

Huile sur toile, 92 x 138 cm

## David LEFEBVRE

Index des œuvres [extrait]



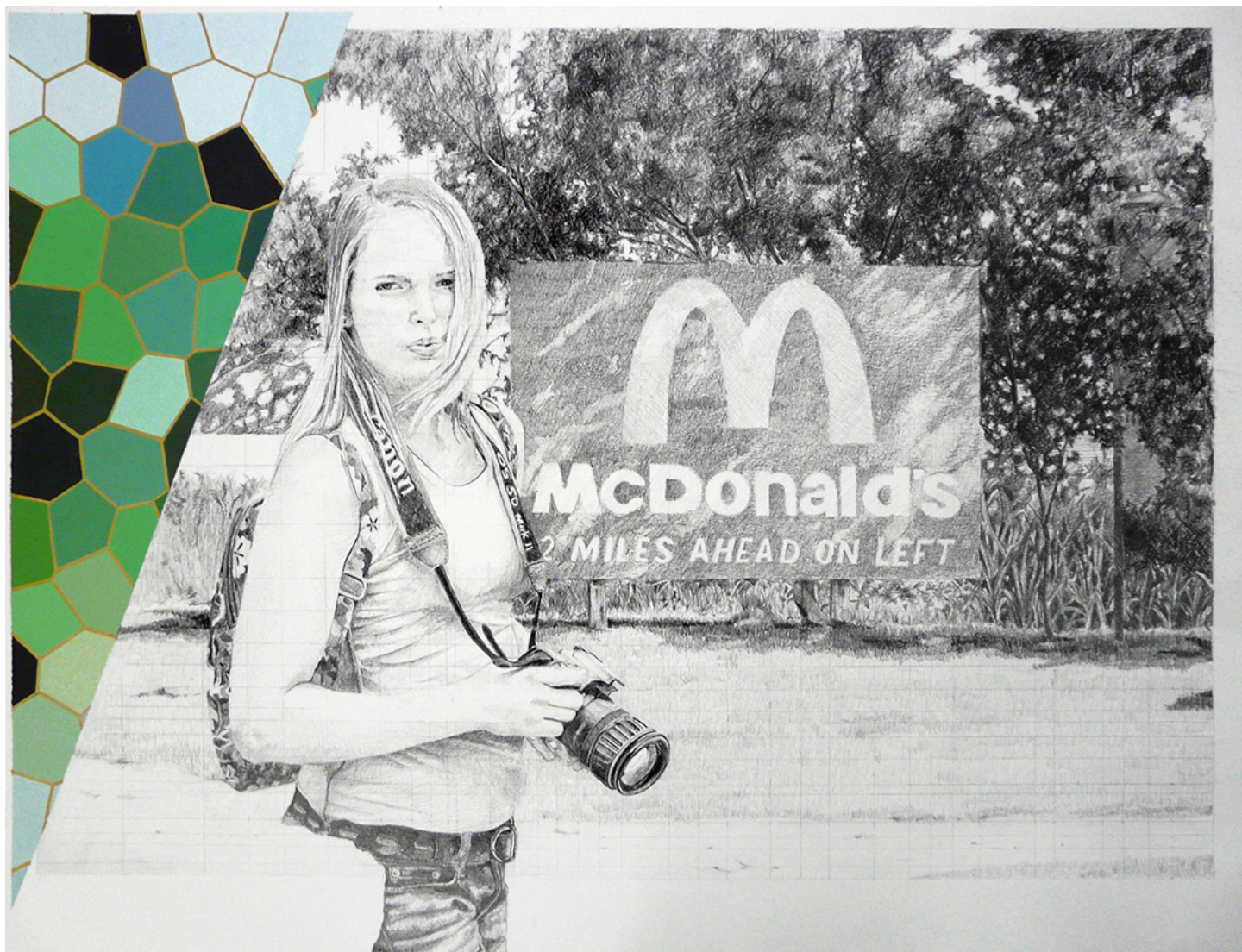
**ST**, 2014

Huile sur toile, 116 x 81 cm

Photo : © David Richalet

## David LEFEBVRE

Index des œuvres [extrait]



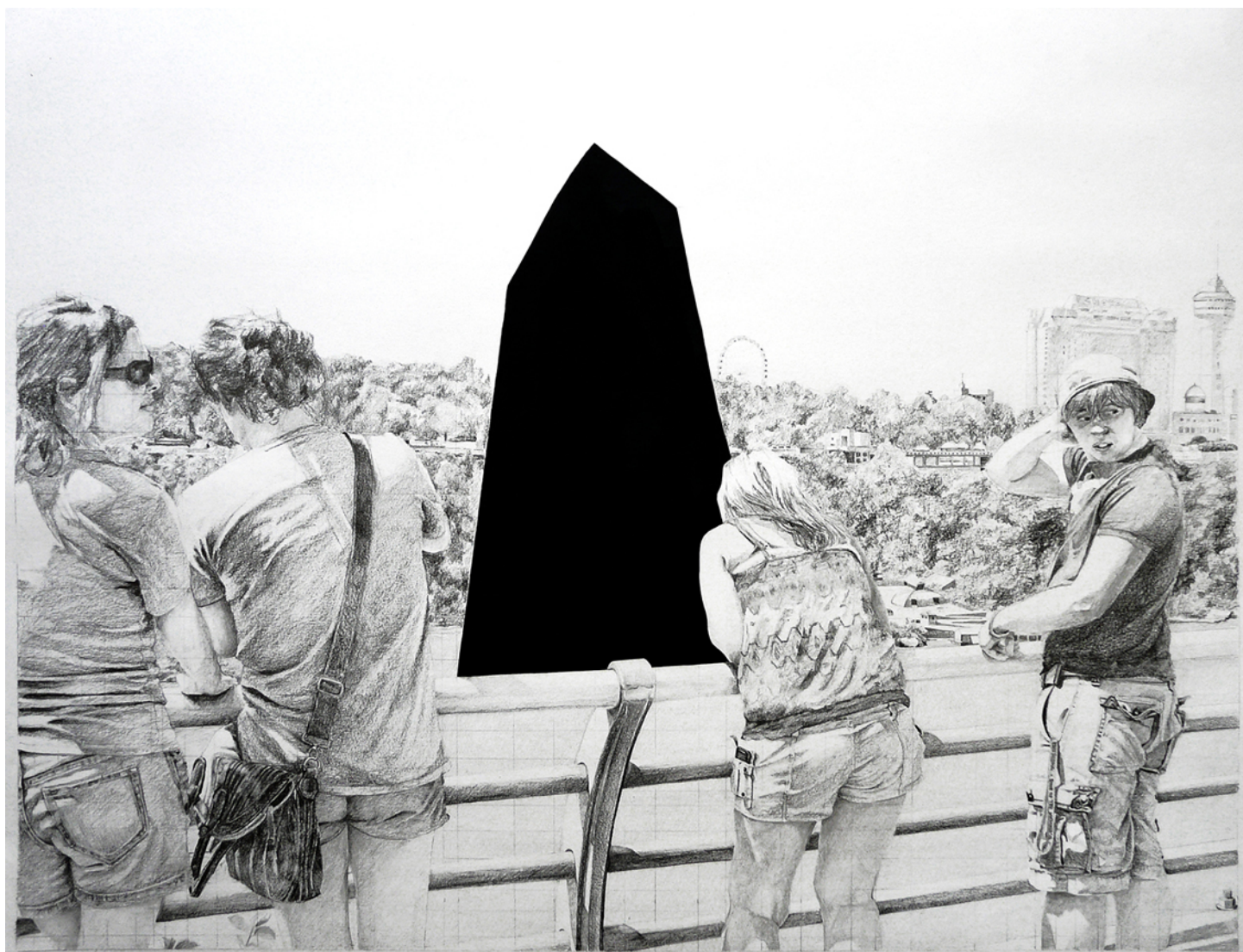
**Advertising**, 2013

Graphite et huile sur papier, 50 x 65 cm

Photo : © David Richalet

# David LEFEBVRE

Index des œuvres [extrait]



**Falls**, 2013

Graphite et huile sur papier, 55 x 60 cm

Photo : © David Richalet



**David LEFEBVRE**  
Index des œuvres [extrait]



***Sans titre***, 2013

Huile sur toile, 116 x 89 cm

Photo : © David Richalet

**David LEFEBVRE**  
Index des œuvres [extrait]



Vue de l'exposition *Panda Pandi*, Centre d'art contemporain OUI, Grenoble, 2011

**David LEFEBVRE**

Index des œuvres [extrait]



***La caisse à papa blanche***, 2009

Huile sur toile, 150 x 195 cm

Collection Centre national des arts plastiques

# David LEFEBVRE

Index des œuvres [extrait]



***Sans titre***, 2010

Huile sur toile, 100 x 75 cm

**David LEFEBVRE**  
Index des œuvres [extrait]



**P.D.**, 2008

Huile sur toile, 90 x 120 cm

**David LEFEBVRE**  
Index des œuvres [extrait]



***PME camion***, 2007

Huile sur toile, 45 x 60 cm

**Textes ci-dessous :**

Charline Corubolo, 2014

Entretien avec Bernard Zürcher, 2009

Stéphane Sauzedde, 2007

Anaëlle Pirat-Taluy, 2007

**Autres textes en ligne :***Une forme rouge*, Henri Desmerge, 2014*David Lefebvre par Inès Sapin*, Éditions de la soif, 2011**(DÉ)VOILER LE RÉEL****Texte et interview de Charline Corubolo***Le Petit Bulletin* n°933, pour l'exposition *For Rest*, le VOG, Fontaine, 2014

Des coups de pinceau lâches, une forêt se dessine telle une réminiscence, interrompue par une forme indéfinie, aux contours précis. Dans la peinture de David Lefebvre, tout un monde de dualité se joue entre figuration et abstraction, entre touche barbouillée et touche géométrique, entre visible et invisible. La genèse de son travail trouve son inspiration dans des photographies, glanées au hasard sur Internet et plus récemment dans son histoire personnelle, sur lesquelles l'artiste grenoblois vient apposer une forme géométrique, qui délimite une zone de codage. Cette retouche photographique se mue en peinture ou en dessin, desquels émergent des personnages dans des lieux naturels qui contrastent avec un vitrail alvéolé, tendant vers une épuration visuelle purement esthétique.

Alors que le regard identifie clairement le décor et la scène, David Lefebvre nous perd avec ces saturations colorées. Ne se satisfaisant pas de l'imagerie du réel, l'artiste tente de peindre l'inconscient par le prisme de polynômes aux camaïeux rouges ou de quadrillages bichromiques. Si l'encodage, auparavant, supplantait un élément de la réalité, aujourd'hui le cryptage a basculé dans l'indéfini total. Dans cette quête du réel invisible, l'artiste ouvre une brèche sur l'interprétation du vrai, crée un interstice dans un espace pictural figuratif, permettant à la chose refoulée de se loger : l'affect, les sentiments. Les toiles s'évertuent alors à décrire quelque chose, qui se cache ailleurs, mais sans jamais le montrer. Bien que figuratives, les œuvres de David Lefebvre flirtent donc avec l'abstraction, dans un mélange d'ambiguïté tangible sur ce que l'on voit ou pas, sur le désir réprimé qui pourrait tout à coup se manifester aux creux de la tache noire, au milieu du sentier forestier. Un contraste entre une peinture de coulures et une peinture d'aplats géométriques qui permet à l'artiste d'explorer l'imperceptible et d'observer ce qu'il en reste. Une recherche plastique pour tenter d'écrire l'invisible selon l'artiste, que nous avons rencontré.

---

Charline Carubolo : *Vous réalisez des œuvres à la peinture à l'huile, ou au crayon, représentant des extérieurs parfois habités de personnages. Qui sont-ils ?*

David Lefebvre : Ça peut être des sujets complètement inconnus, comme des touristes que j'ai pris en photo aux États-Unis. Cependant, j'introduis de plus en plus des personnes de mon entourage car je puise, essentiellement pour cette exposition d'ailleurs, dans des photos personnelles. Donc forcément, il y a des amis, beaucoup ma compagne. J'en suis venu à ces images car elles ont un rapport à l'affect.

*En plus des personnages, un vitrail coloré, ou une forme géométrique, vient se « poser » dans le décor. Avec la toile « Big sur campground », le cryptage remplace clairement une silhouette, alors que dans d'autres, il semble être placé de manière aléatoire. Comment définissez-vous ces zones de codages ?*

À la base, c'était vraiment un élément figuratif de la composition qui était pris puis codé. Cet encodage offrait cependant la possibilité de retrouver la forme initiale en s'éloignant, car les cellules étant reserrées, on pouvait reconstituer le visuel malgré la perte de données. On en revient à ce qu'il reste, à l'effort nécessaire pour retrouver l'image. Ce jeu a finalement amené une figure très géométrique et plate, qui au fur et à mesure est devenue une forme esthétique en elle-même. Le vitrail a glissé vers une abstraction qui ne cache plus rien, et j'ai forcé ce trait pour faire disparaître son identité. Les camaïeux et les aplats renvoient à quelque chose de l'ordre de l'invisible. Il y a un certain plaisir à venir mettre ce truc bizarroïde au milieu de l'image.

*Du coup, le choix des nuances, pour ces formes, est-il signifiant ou intuitif ?*

Je pense que c'est très intuitif et esthétique mais il y a aussi du sens qui peut s'en dégager. À l'exception de l'œuvre « ST » où là j'ai pensé au spectre lumineux et à la diffraction de la lumière. La couleur a donc été travaillée en conséquence, avec un angle phénoménologique. Mais pour les camaïeux, il n'y a pas de volonté propre à rendre la

matière signifiante. Je laisse faire l'intuition esthétique, qui amène forcément de l'inconscient et injecte de l'affect dans les images. Mon intérêt est de laisser se mettre en image un certain mécanisme, si on peut dire et si c'est possible.

*En définitif, vous partez du construit pour arriver au déconstruit saturé.*

*Quel est le questionnement dans ce processus créatif à rebours ?*

Il y a cette volonté, mais c'est foncièrement impossible, d'écrire l'invisible. Je m'intéresse beaucoup aux travaux menés par Lacan, par rapport à la psychanalyse. Il a essayé d'amener une écriture du réel au sein du langage et de l'inconscient, en tant qu'instance qui est constituée par des règles bien précises. Pour cela, il a utilisé des règles algorithmiques. Après, est-ce que c'est possible de faire la même chose visuellement ? Je ne sais pas, mais c'est aussi pour ça que j'ai introduit les saturations, elles offrent un champ libre pour l'interprétation.

*En somme, il y a une recherche de l'au-delà du visible...*

Effectivement, une tentative de dévoiler le caché mais sans jamais le définir concrètement. Je m'intéresse aussi à Freud et à ses travaux sur le rêve, qui n'est autre qu'une chose refoulée par le conscient, qui s'exprime dans l'inconscient. Mes saturations sont comme les censures de l'esprit, tel un mécanisme de défense qui déplace l'objet réel du désir et du rêve. Il n'y a pas de vérité absolue derrière les jeux qui se mettent en place. En même temps, il y a une certaine envie de tromper le regard par la mise en avant d'un élément [les formes géométriques] qui relègue au second plan une chose plus importante. Je cherche peut-être à déjouer le réel, pour me défaire des images et de leur hégémonie, et rentrer dans l'affect.

*L'exposition s'intitule « For Rest », que l'on pourrait traduire par « pour le repos ». Qu'est-ce que cela signifie ?*

Au départ, je voulais appeler l'exposition « forais », car le verbe forer peut renvoyer à mes images peintes dans lesquelles il y a des espaces vides, des trous, même s'ils apparaissent toujours rebouchés. Il y avait aussi l'idée de faire une exposition sur la forêt. Finalement, ce sont les interactions qui m'ont intéressé, et puis forais / forêt, ça sonnait aussi comme effort, le fait d'être fort ou pas. Mais titrer « forais », je ne trouvais pas ça très joli visuellement. Je me suis donc pris au jeu de l'intitulé en anglais et ça a donné « for rest », sorte de condensé de ces équivoques.

Je pourrais même aller plus loin et dire que dans « for rest », il y a aussi le reste et que le latin de « rest », c'est la chose, donc peut-être est-ce le reste de la chose. L'intérêt, c'est que lorsque l'on déroule le fil de départ, ici « forais », il y a une multitude d'images qui apparaissent. C'est un mécanisme assez général dans mon travail. Ça peut paraître réfléchi, pourtant, c'est toujours un étonnement pour moi. Toute cette réflexion est certainement inconsciente.

## **ENTRETIEN AVEC BERNARD ZÜRCHER**

Catalogue *David Lefebvre*, publié à l'occasion des 14èmes Rencontres d'Art Contemporain, Bourg-la-Reine et de l'exposition *Dans le désordre*, Galerie Zürcher, Paris, 2009

Bernard Zürcher : *David Lefebvre, je voudrais ici remarquer quelques aspects de votre peinture, en guise d'introduction. À commencer par les sujets de vos tableaux. Ils sont choisis dites-vous « dans le désordre » : il y a des personnes aussi bien que des paysages et en tous cas on ne peut y trouver une quelconque hiérarchie ou classification. Il y a des gens connus de vous comme des inconnus ; des paysages champêtres comme des sites urbains, tantôt proches, tantôt lointains. Leur provenance elle-même est à la fois diverse, médiocre, souvent banale : photos découpées dans des magazines ou photos prises par téléphone mobile ou encore - et surtout - images glanées sur le net. J'y vois une sorte de « pari » : comment faire tableau de ça ? Je ne dis pas faire de l'art avec ça, parce que là les exemples abondent - Baudelaire, le peintre de la vie moderne, disait déjà qu'il fallait « tirer l'éternel du transitoire » - mais le fait est qu'aujourd'hui vous êtes, en France, l'un des rares artistes de la nouvelle génération à assumer cette transformation par les moyens de la peinture. Dans un texte très éclairant Stéphane Sauzzede l'a désignée comme « peinture basse déf ». (1) Car c'est ici moins la banalité que la « pauvreté » de l'image qui se veut opérante, le manque d'information dû à la faible définition qui laisse ouverte la possibilité de la peinture. Ce que traduit, me semble-t-il, le tracé apparent de la grille au crayon sur la toile, visible dans les lacunes de la représentation, du tableau apparemment inachevé et pourtant terminé. Cette « mise au carreau », procédé académique bien connu qui est - rappelons-le - un procédé de report d'une image sur un autre support (ici du document photo à la toile du tableau) correspond aussi, en architecture, au stade final de la construction d'une maison. On voit combien ce type de sujet, précisément, ne vous est pas indifférent.*

*Vous partez donc d'un sujet, quel qu'il soit, vous en avez toujours un choix sous la main ou plutôt dans un dossier*



*dans votre ordinateur. Et ensuite il y a la question du choix de la toile, de son format, autrement dit, par rapport à l'image-sujet, celle de son agrandissement. Comment en décidez-vous ?*

David Lefebvre : C'est assez variable. Souvent de façon intuitive. Il y a un rapport direct avec « l'image-sujet » choisie. On pourrait d'ailleurs revenir à la question que vous posez « comment faire tableau de ça ? » qui est en effet une donnée importante car une fois l'image choisie, la façon dont je vais avoir envie de la traiter va amener au choix du format. Je peux avoir envie (ou besoin) d'avoir de la place pour obtenir une plus grande liberté de geste, pour être dépassé. Il est vrai que toutes les dernières peintures sont essentiellement des grands formats. Après être sorti de l'école, j'en ai fait plutôt des petits, ce qui m'a permis de mettre en place un rapport plus direct à l'image, plus dense, et de développer certains systèmes qui peuvent d'ailleurs devenir un problème parce qu'ils finissent par fermer des possibilités. Du coup, depuis un peu plus d'un an maintenant, grâce à la résolution d'un problème pratique, qui est d'avoir pu trouver un atelier plus spacieux, j'ai pu me confronter à des formats plus grands où j'ai pu malmener un peu ces systèmes qui avaient été mis en place sur les petits formats. Cela m'a permis de libérer pas mal de choses, au niveau de la touche, des coulures, le fait d'accepter de laisser des zones non peintes qui là, pour le coup, sur des formats plus importants deviennent réellement présentes et font partie intégrante de la peinture. Mais il m'arrive encore de réaliser des petits formats, souvent quand j'ai envie d'avoir un rapport plus direct dans l'exécution et dans le temps aussi : ça me permet d'être plus rapide. En général, je les réalise dans la journée, j'ai donc le résultat assez vite... Finalement, c'est un choix indépendant pour chaque image.

*À côté de la question des sujets, je vois d'autres éléments à prendre en compte, étrangers au mode de la représentation, comme les courbes du CAC 40 que vous avez utilisées pour tracer la ligne de crête dans certains paysages de montagne. Et dernièrement, en surfant sur le net, vous avez été suffisamment attiré par le blog d'une jeune femme pour en suivre le déroulement sur plusieurs mois. Celle-ci s'y montre en diverses occasions de sa vie quotidienne, mais prend la précaution de rester anonyme en plaçant un rectangle blanc sur son visage. On pense au fameux « rectangle blanc » en guise d'avertissement parental des programmes de films à la télévision dans les années 70, mais aussi au « carré blanc » suprématiste. Est-ce pour vous une façon d'introduire une « quatrième dimension » ?*

Je dois avouer que le suprématisme est quelque chose qui me parle peu. Je sais que c'est là, que ça a existé, mais je n'ai jamais réellement eu la curiosité d'aller voir plus loin, et c'est d'ailleurs le cas pour une bonne partie de l'histoire de l'art, à part quelques exceptions. Du coup c'est vrai que le carré blanc des programmes télé me parle beaucoup plus. J'ai bien baigné dans cet univers quand j'étais enfant, comme la plupart des gens de ma génération. C'est aussi un des points de départ de ma peinture puisque les premiers tableaux que j'ai réalisés sont des portraits en grand format de présentateurs télé (Laurence Boccolini, Jean-Luc Delarue...) ou des participants à des émissions de télé-réalité. Je voyais ça comme une façon de mettre en avant, surtout avec l'utilisation de la peinture à l'huile, le fait qu'ils représentaient pour notre génération de « nouvelles icônes ». Je n'ai plus la télé aujourd'hui, mais pendant longtemps elle a eu une place assez importante dans mon quotidien, parfois même de façon démesurée. Il m'arrivait d'organiser mon emploi du temps en fonction des heures de diffusion de certaines émissions, séries télé ou films. Parallèlement à ces portraits, je peignais des maisons. Ces tableaux étaient vidés de la plupart des éléments qu'on pourrait s'attendre à trouver dans un paysage avec une maison, il arrivait qu'il n'y ait même plus de fenêtre. Cela devenait des sortes « d'objets-maisons ». L'aspect s'y prêtait bien car c'était souvent des maisons Phénix et je voyais ça un peu comme des « portraits par absence » des gens qui vivent dedans, avec sans doute cette idée sous-jacente d'addiction à la télé.

Par la suite, aidé par le développement de la grande banque d'images qu'est Internet, mon travail a évolué. Mais je crois que cette base reste assez présente avec tout ce qui peut tourner autour, tout ce qui est induit du développement des nouveaux médias, comment ils viennent influencer ou interférer dans nos rapports aux choses, dans nos relations sociales.

Pour revenir à ce carré blanc, je pense qu'il amène effectivement une dimension qui est « autre ». Il peut ramener à une absence de quelque chose, à un vide, comme avec les maisons. Il nous parle de ce qu'on ne peut pas voir, avec toute la dimension que l'on a tendance à mettre dans ce qu'on ne voit pas et qui est propre à chacun.

Au-delà de la peinture et du tableau en lui-même, il y a un moment où cette dimension « autre » se met en place. C'est au moment de l'exposition, lorsque se pose la question de l'accrochage. Les tableaux se retrouvent confrontés les uns aux autres. Ils peuvent être vus de façon indépendante mais aussi lus dans un ensemble. On peut voir apparaître une nouvelle ligne de lecture, quelque chose de faussement narratif (encore que)...

*Peinture veut dire aussi bien sûr matière, ce qui dans votre peinture se traduit notamment par la présence de coulures qui révèlent l'action intermédiaire de la main - dans son rapport à la pensée - et sa dimension aléatoire. Pourtant vous ne me semblez jamais être pris au dépourvu. Comment vous arrangez-vous de cette dimension physique ?*

Et bien je ne cherche pas à la maîtriser. Il y a plusieurs temps de constructions, le premier étant la mise au carreau, dont vous parliez tout à l'heure, qui me permet d'élaborer le dessin mais qui pose aussi une sorte de trame, de cadre

rigide qui, paradoxalement, « laisse ouverte une possibilité à la peinture ». Grâce à ce cadre, je n'ai plus à me préoccuper de la mise en place de l'image, je peux alors laisser la peinture aller, et se faire d'elle-même. Ça coule parfois, souvent volontairement, et je « laisse couler ». Il y a quelque chose de libérateur et d'excitant dans le fait de laisser la peinture couler et d'accepter qu'elle coule ; on ne sait pas comment ça va finir (c'est ce principe, de laisser de la place pour que les choses se passent, de laisser de la place aux accidents que j'apprécie beaucoup chez certains peintres comme bien sûr Richter, pour n'en citer qu'un seul). Une fois que c'est fait, une nouvelle trame se construit, dont je m'accommode et qui guide la suite. Je vais alors avoir envie de « pousser » davantage certains éléments avec des touches plus fortes et plus empâtées, mais aussi avec de nouvelles coulures qui, cette fois, seront plus consistantes. C'est également une façon de malmener le tableau pour qu'il apparaisse plus naturel.

En ce qui concerne les coulures, c'est évidemment une manière de peindre que l'on voit beaucoup aujourd'hui, chez Marc Desgrandchamps, Peter Doig, Johann Rivat et bien d'autres encore. Cette peinture a un rendu qui me plaît. Je ne cherche pas à savoir comment ils la pratiquent, d'ailleurs je ne connais bien souvent leurs œuvres qu'au travers d'images que je trouve sur Internet, elle deviennent des images ayant le même statut que celles que j'utilise. Du coup je me retrouve dans une sorte de fantasme de la copie qui peut être parfois moteur dans ma peinture. Il m'arrive de choisir une image parce que je vais avoir envie d'obtenir le même rendu qu'une image d'une peinture de Peter Doig par exemple. Ce qui fait qu'on peut parfois trouver des similitudes, mais en fait c'est toujours une forme d'échec.

1. Catalogue *David Lefebvre*, École supérieure d'art de Grenoble, 2007

### **PEINTURE « BASSE DEF »**

Texte de Stéphane Sauzedde

Catalogue *David Lefebvre*, École Supérieure d'Art de Grenoble, 2007

Un poids-lourd blanc est arrivé. Le conducteur a reculé devant l'entrepôt, a éteint le moteur puis est descendu de la cabine. Il s'est éloigné, probablement pour aller chercher le réceptionniste. La porte du camion est entre-ouverte, celle du long bâtiment pâle semble l'être également. C'est le matin. Le ciel rougeois. La journée va être belle. Tout est encore silencieux. Scène ordinaire du réveil d'une petite PME de province. Sur l'image que propose le tableau, il n'y a donc pas âme qui vive. La cour et son goudron, le petit taillis vert devant l'accueil, l'escalier : vides. Ces espaces sont luisants de rosée ; la peinture, transparente, apparaît presque glissante. Au centre, la masse horizontale et géométrique de la construction est peinte sommairement ; de toutes façons il n'y a rien à voir - l'administrateur de l'entreprise a fait au plus simple ; acier, parallélépipède blanc, fonctionnel. Et puis la masse laiteuse du bâtiment est compressée par les deux mâchoires que forment le ciel rosâtre et le sol gris et aqueux. Il fait vraiment froid même si tout à l'heure il fera beau. Pour l'instant, dans le tableau vide, le routier doit livrer sa marchandise. Ensuite il ira boire un petit noir au PMU du coin ; le cou douloureux d'avoir roulé toute la nuit.

David Lefebvre développe depuis plusieurs années une très singulière peinture de la banalité. Il réalise des tableaux qui semblent communs, relâchés, pacifiés, et qui pourtant apparaissent dans le même temps contractés et mordants. Il travaille à une peinture instable, paradoxale, qui sait être à la fois consternante de disgrâce, et dans le même temps, excessivement belle. Les images qu'il produit apparaissent le plus souvent inépuisables, et le regard s'y abîme : il y a rien à voir, ou si peu, et puis nous savons déjà tout de ce qu'elles nous présentent, et pourtant nous sommes fascinés. C'est pour cela précisément que ce travail s'inscrit dans une longue histoire de peinture qui passe, entre mille autres exemples, par les prostituées choisies comme modèles par Le Caravage, par les pilosités réalistes et militantes de Courbet, par les objets en plastique célébrés par le Pop Art, ou encore par les images découpées dans les journaux par Gerhard Richter, puis peintes, désenchantées et sublimes. Indubitablement donc, le travail pictural de David Lefebvre est enraciné dans l'histoire de l'art ; et le fait qu'il s'agisse essentiellement d'huiles sur toiles n'est pas étranger à cela.

Mais si cette œuvre relève donc bien du pictural, ce que fait David Lefebvre semble également s'inscrire dans un tout autre régime : celui de la « basse définition » - comme la plupart des images qui nous entourent. Ses tableaux apparaissent en effet quasiment semblables à des photographies prises avec un téléphone portable, ou bien à des vidéos familiales déposées sur Youtube, ou encore à une relation amoureuse résumée par quelques MMS à peine légendés. Quelque chose comme ça, en tout cas. Alors de quoi s'agit-il exactement ? De peinture « basse définition » ? Cela donnerait quoi, en fait, pour un tableau, de s'essayer à cette position : tenter de se tenir précisément au milieu des autres médias ; inséré dans la masse, le flux et le bouillon de la grande soupe visuelle ?

La peinture serait « basse def » peut-être d'abord par ses motifs : des objets quotidiens, des visages déjà croisés, des corps pesants et malhabiles ; des choses communes donc. Et chez David Lefebvre, cela donne des intérieurs de voitures, des photos de vacances, des pages de magazine, de courts moments de télévision, des pavillons Bouygues ou Leroy Merlin, des soirées entre amis, des petits chiens, des petits chats, des visuels d'agence de voyage, des

paysages de montagne pour soirées diapos, des filles appuyées contre des voitures, etc. etc. etc. Rien qui ne sorte de l'ordinaire donc. Rien qui ne porte à notre regard le résultat d'une quête ou d'une recherche précise, ambitieuse et héroïque, comme l'étaient les sujets de la peinture classique. Tous les motifs de cette peinture sont « déjà là », disponibles. Il suffit de les saisir et de les enregistrer, comme le fait n'importe quel appareil à images basse définition. Et si la peinture à l'huile est moins rapide qu'une webcam ou qu'un téléphone troisième génération, indexer la banalité du réel, elle aussi elle sait le faire.

Et puis, au-delà de ses motifs, la peinture ici sait également être « basse def » parce que techniquement elle accepte d'être mineure et imparfaite. Elle sait qu'il existe des équivalents professionnels aux petites choses peintes qu'elle propose (par exemple les céréales hyper-réalistes de Jeff Koons, les parfaits paysages pittoresques vendus Place des Vosges, ou les corps à peau diaphane peints par John Currin), et elle choisit donc en conscience de délaissier l'idéal de la technique maîtrisée. Et d'ailleurs pourquoi pas ? Lorsqu'il y a un photographe professionnel à un mariage, des centaines de petites images médiocres n'y sont-elles pas également réalisées ? De la même manière, David Lefebvre semble saisir ce qui pourrait être intense, ce qui pourrait être sublimé par la peinture (deux femmes au bord d'une piscine, une locomotive traversant un paysage asséché par le soleil, un bateau de pêcheur vu du ciel...), mais il choisit de ne rien élever par la technique. Il peint vite. Il accepte que la peinture coule. Il laisse des espaces blancs et bruts, non peints. Il tolère que les images, dès lors que l'on s'en approche, révèlent leurs imperfections, dévoilent leurs traits de construction, et finalement se dissolvent. Alors si par moment il fait mine de courtiser la peinture commerciale, si à l'occasion il met modestement en avant sa technique, c'est pour mieux la regarder s'effondrer et pour aboutir à la ruine : la peinture « basse def », comme les maladroites photographies numériques qui envahissent les ordinateurs, bouleverse les certitudes des professionnels. Quelque chose de cet ordre est à l'œuvre dans le travail de David Lefebvre : sans heurts, délicatement, presque en silence, des ruines sont fabriquées. Et nous, de notre côté, en spectateur, nous les regardons longuement pour nous apercevoir que nous y tenons beaucoup. Elles sont maladroites, elles avouent leur faiblesse, et nous y sommes liés par une extrême douceur. Il s'agit de ruines, comme proposées par un amateur, et nous y sommes attachés, c'est certain.

Et ce point est d'ailleurs peut-être le dernier élément « basse def » de la peinture de David Lefebvre : elle apparaît proche à maints égards de celle de l'amateur. Non pas parce qu'elle serait farouchement anti-professionnelle (elle se moque même d'à peu près toutes les oppositions : comme un disque dur d'ordinateur, elle semble accepter de tout consigner : vaches, chiens, voitures, camions, jeunes, vieux, ivrognes, cubes, etc.), mais plutôt parce qu'il y a dans cette peinture quelque chose de l'appétit insatiable de l'amateur, qui étymologiquement est « celui qui aime et qui aime encore ».

Pourquoi peindre en effet un Chihuahua au regard vitreux ? Parce que c'est indifférent et vain ? Certes, mais aussi parce que c'est vraiment mignon, un petit chien à sa maman.

« Hummm, là, je vais me régaler... » dit le peintre quand il voit une image comme ça ; et il dessine avec son doigt, dans l'air, le motif en question, afin que l'on comprenne bien.

La peinture basse définition de David Lefebvre apparaît donc comme le résultat d'un goût ambigu pour les choses, et comme les blogs hébergés sur MySpace, elle s'appuie sur un simple appétit de gestes. Faire quelque chose avec un peu de spontanéité. Tout est là : une sincère envie de faire. Car sur le moment, en effet, l'amateur est totalement présent et sincère. Ce n'est pas qu'il soit

« authentique » (c'est quoi l'authenticité ?), mais sur le moment il aime vraiment. Comme Don Juan, le grand aristocrate libertin, qui aime vraiment cette jeune paysanne qu'il rencontre au bord d'un fleuve ; Don Juan veut vraiment l'épouser cette beauté crasseuse qui le conduit dans sa cahute, près du feu. Dans quelques heures, évidemment, il l'aura oublié, mais l'amateur, sur le moment, aime et « aime encore » cette belle petite... S'il était peintre, comme David Lefebvre, il ferait sûrement un tableau. Peut-être pas un chef d'œuvre pour l'éternité des siècles, certes, mais une peinture « basse def » glissée au milieu de toutes les autres images ; pas forcément plus réussie ou plus forte, mais pas plus faible non plus. Une peinture comme une ruine, peut-être, mais une peinture à laquelle nous serions indubitablement attachés.

### **PORTRAIT D'UN QUOTIDIEN PRÉFABRIQUÉ EN TROIS ÉPISODES**

Texte d'Anaëlle Pirat-Taluy

Catalogue *David Lefebvre*, École Supérieure d'Art de Grenoble, 2007

La première partie du travail de David Lefebvre consiste en s'approvisionner en images. Télévision, Internet ou magazines sont autant de sources qui lui permettent de se constituer une importante collection d'images pas spécifiquement sélectionnées sur la base d'une quelconque méthode rationnelle, mais plutôt trouvées au gré du

hasard et des recherches. Ces images constituent alors la matière première de ses peintures. Sorties de leur contexte, elles perdent ce caractère spécifique qui permettait d'en faire une classification précise et hiérarchisée (publicité, documentaire ou tableau de maître) pour devenir des produits culturels anonymes, à valeur identique, et destinés à un nouvel usage, celui du peintre qui les reproduit, et qui les élève ainsi au statut d'œuvre d'art. Ou presque.

Car si l'acte de peindre peut être encore affilié à une certaine idée de « noblesse du geste », David Lefebvre semble narguer cette position idéaliste du peintre par le choix de ses sujets. Comme s'il avait choisi essentiellement de reproduire les images les plus insignifiantes, les plus kitsch, les plus silencieuses, voir les plus « nulles ». Prenons par exemple la série *Magazine* : une femme se fait faire une injection de Botox, un homme colle du papier peint, un autre goûte du vin. Ces images - illustrations bien composées, bien cadrées, bien faites par le photographe d'origine - ne servent souvent qu'à l'illustration d'un propos pour en rendre la lecture moins rébarbative. Seules, elles ne disent rien, elles n'ont plus aucun intérêt. En choisissant de les peindre et en enlevant tous les indices permettant de les décoder, David Lefebvre rend compte de leur absurdité, et en même temps, en leur conférant ce nouveau statut d'œuvre, il les rend comme plus concrètes. Ce qui devient absurde, c'est alors le choix de peindre de telles images.

La vacuité des images utilisées par David Lefebvre fait pourtant, ou justement, se dessiner dans certains de ses travaux une sorte de trilogie de la vie quotidienne.

À commencer donc par le lieu où l'on travaille : L'entreprise.

La « PME » ici prend la forme d'un préfabriqué. Mobilier urbain éphémère, conçu pour accueillir des activités temporaires, mais qui devient le modèle générique du bâtiment d'entreprise : simple, efficace, économique, confortable et esthétique, en toute objectivité.

Ces constructions modulaires, créées pour être d'une neutralité absolue et dont la fonction est uniquement utilitaire, apparaissent comme des espaces de travail ou toute activité ne répondant pas aux exigences de bon rendement de l'entreprise semble proscrite. Ce sont comme des boîtes dans lesquelles il y a d'autres boîtes dans lesquelles il y a des gens devant leurs ordinateurs.

Ainsi David Lefebvre les représente tels qu'ils sont vendus par les entreprises les produisant, des cubes blancs, avec quelques ouvertures, entourés d'une verdure qui cache d'autres cubes blancs.

En seconde partie vient notre autre lieu de vie : La maison.

Mais pas n'importe quelle maison. Sous forme de cube encore, mais cette fois plutôt rose saumon ou jaune moutarde, il s'agit de cette maison de lotissement qui ressemble à toutes les maisons de tous les lotissements de France. La maison neuve, pas chère et pour le ministre Jean-Louis Borloo, celle d'un « rêve qui se concrétise pour les ménages à revenus modestes ». Une maison dont la forme s'apparente à celles du Monopoly, mais si sur le plateau de jeu elles sont le signe de réussite, dans la réalité c'est évidemment l'inverse.

Cette maison ne pourrait exister sans le meilleur ami de l'homme, le chien, qui pointe son museau dans le travail de David Lefebvre avec une image digne d'un calendrier de pompier. Le chien (ou plutôt sa représentation) est partout : brodé par la grand-mère au-dessus de la cheminée ou téléchargé comme fond d'écran sur le téléphone portable de l'adolescente. L'image de ce petit chien tellement mignon a le pouvoir de faire rire par son kitsch certain, et en même temps celui de déclencher un amour inconditionnel à son égard.

Après nos lieux de travail et de vie, le dernier élément composant cette trilogie de la vie quotidienne, c'est notre apparence : celle qu'on a, et surtout, celle qu'on voudrait avoir.

Le garant de cette apparence, c'est le *top model*. Celui qu'on retrouve dans des poses aguichantes dans les pages du catalogue de La Redoute, et qui tente de ressembler au top model des podiums de haute-couture. Ce *model* est censé représenter l'adolescente type : celle qui sort en boîte le samedi soir et qui apparaît la semaine suivante dans des magazines gratuits qui n'ont d'autres intérêts que d'exhiber la vie nocturne trépidante de la ville dans laquelle il est publié. Ce genre de magazine diffuse essentiellement des photos de jeunes gens en train de s'amuser (boire et danser) dans les boîtes de nuits locales. Les jeunes filles (et quelques garçons aussi) posent pour le photographe et travaillent ainsi à la représentation d'elles-mêmes en parfaites « clubbeuses », en reproduisant les attitudes qu'elles ont pu observer dans les magazines de mode. Ces photographies transmettent en retour à ses filles une image fautive mais séduisante (quoique vulgaire car médiocre imitation de glamour) de leur réalité. Cette image auto-vendeuse nous plonge dans une sorte de mise en abîme d'images (celles des adolescentes) qui imitent des images (celles des photographies de mode) qui imitent des images (celles des effigies).

Les effigies, ce sont ces mannequins, ces célébrités ou ces *Golden Boy* qu'on retrouve dans les romans de Bret Easton Ellis. Les créatures de rêve qui s'exhibent aux soirées new-yorkaises et qui fascinent le monde entier par leurs excès (excès de beauté, excès de soirées, excès de cocaïne). Seulement la peinture de David Lefebvre transforme leur image lisse en image dégoulinante. Ces effigies deviennent laides, comme si la cire de leur visage fondait, que leur maquillage se répandait. Une nouvelle d'image derrière l'image, un portrait de Dorian Gray contemporain.

## David LEFEBVRE

Textes

« La maison », pour David Lefebvre, « c'est un peu le portrait par absence des gens qui vivent dedans ». On peut se rendre compte alors que toutes ces différentes images - le préfabriqué, le *top model*, le chien - semblent constituer eux aussi ce portrait. Le portrait des membres d'une famille qui semble disparaître derrière tout ce qui constitue son apparence, derrière tous les objets de sa consommation. Leur réalité, leur vérité, n'est plus visible, ni pour le peintre, ni pour le regardeur, qui ne savent alors pas quelle peut être leur existence propre.

Enfin, perdue au milieu d'une toile blanche, une voiture en flammes fait son apparition. C'est l'irruption du fait-divers, l'irruption d'un autre type de réalité, relayée celle-ci par les journaux d'information. Un genre d'images tout autant consommées par cette famille invisible que celles magiques des starlettes ou celles mignonnes des petits chiens, sans plus vraiment faire la différence entre leurs différents messages.

Et un genre d'images tout autant consommées par David Lefebvre, avec ce qui fait évidemment la différence : cet avantage de pouvoir considérer toutes ces images sans plus les subir, mais en les transformant par sa pratique bien spécifique de la peinture.