

OLYMPE RACANA-WEILER

PEINTURES

« Olympe,

Une peinture vivante, voilà. Une peinture non fixée, non définitive. Une peinture qui s'offre en grand format. Une étendue où la pâte et la couleur vibrent, frémissent, chantent, se creusent, se donnent à pénétrer. Une peinture qui respire. Olympe Racana-Weiler n'apprécie pas trop qu'on la dise « abstraite ». Mais, comme, à l'évidence, elle n'est pas figurative non plus, comment la qualifier ? On pourrait dire de cette très jeune artiste qu'elle se situe sur une ligne de crête, dans une tension entre figuration et abstraction. Plus exactement, elle agit dans un no man's land où il n'est plus nécessaire de nommer, où les contraires ne sont plus des contraires mais des éléments d'un tout qui nous conduit à parler de *métabolisme*, de cet ensemble de réactions qui interagissent au sein d'un être vivant. En fait, le processus créatif tourne ici, autour d'un corps constamment évoqué, jamais représenté, autour d'une euphorie de la matière en attente d'une incarnation.

L'écrivain Witold Gombrowicz parlait de l'immatunité comme d'une passion de l'inachèvement, contre la forme qui fixe et ferme. Il y avait une guerre, chez Gombrowicz, entre la forme et l'informe. Une indétermination créatrice. Chez Olympe Racana-Weiler aussi . »

Michel Nuridsany

Automne 2018



Orange Magnet

2021

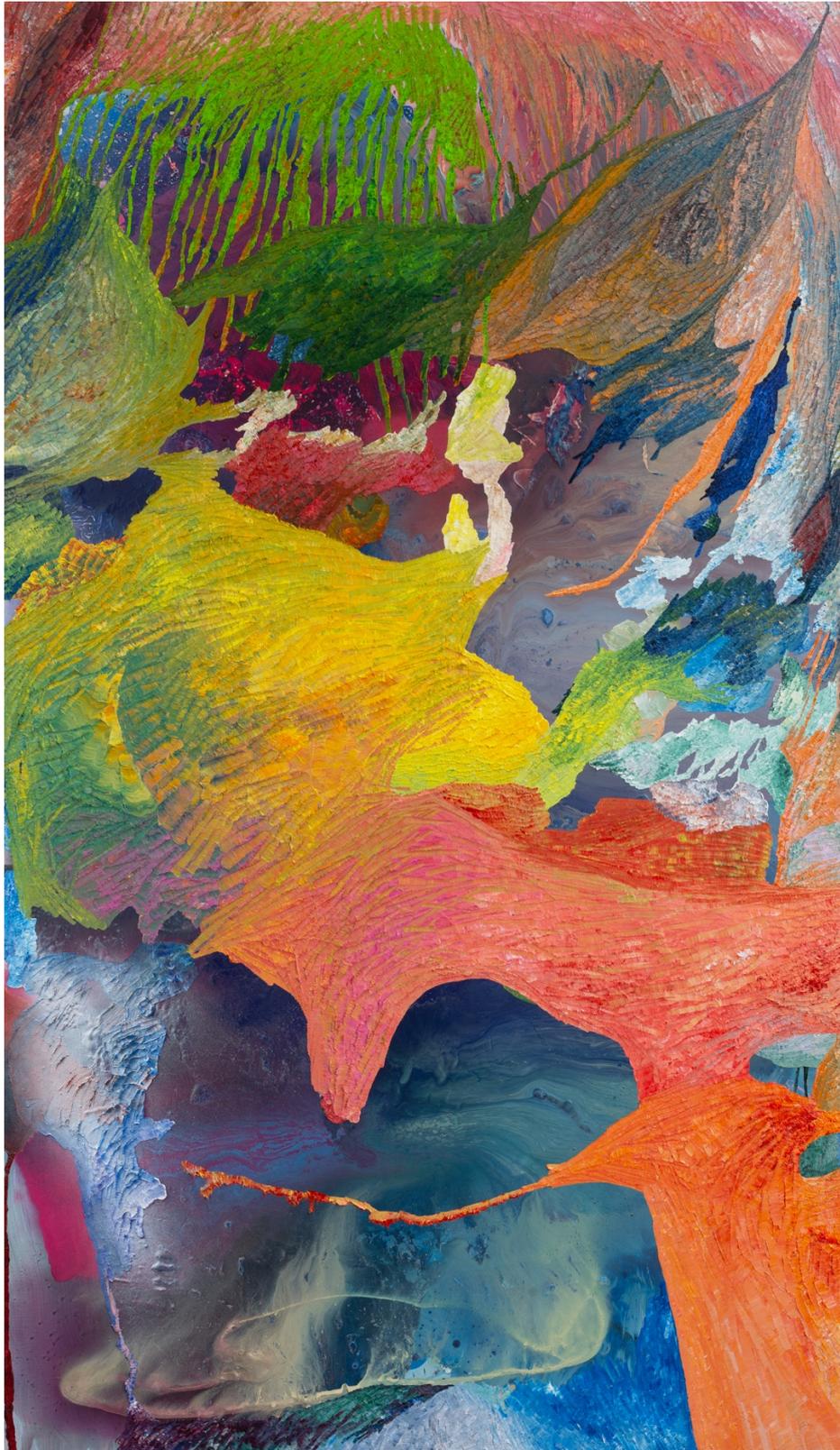
Technique mixte sur toile de lin préparée, 240cm x 180cm.



Capricorn Wings

2021

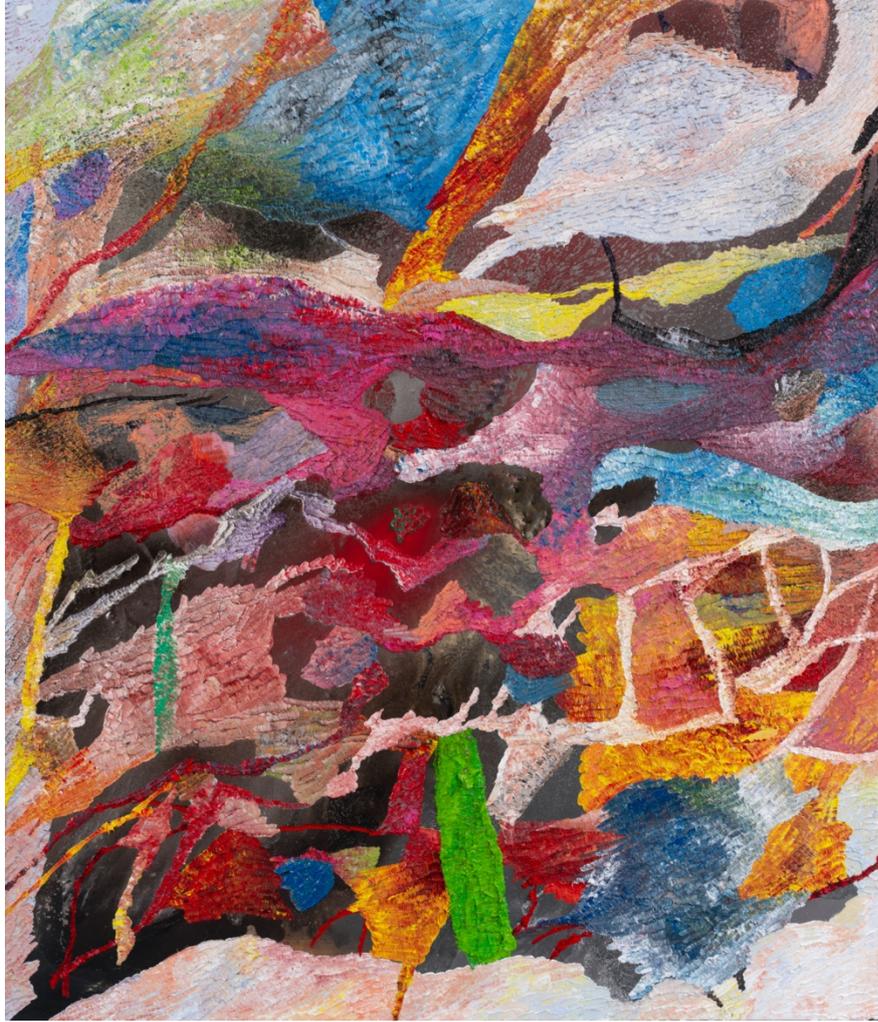
Technique mixte sur toile de lin préparée, 240cm x 220cm.



The Wolf's Ear

2022

Technique mixte sur toile de lin préparée, 280cm x 160cm.



Coyote Radar

2022

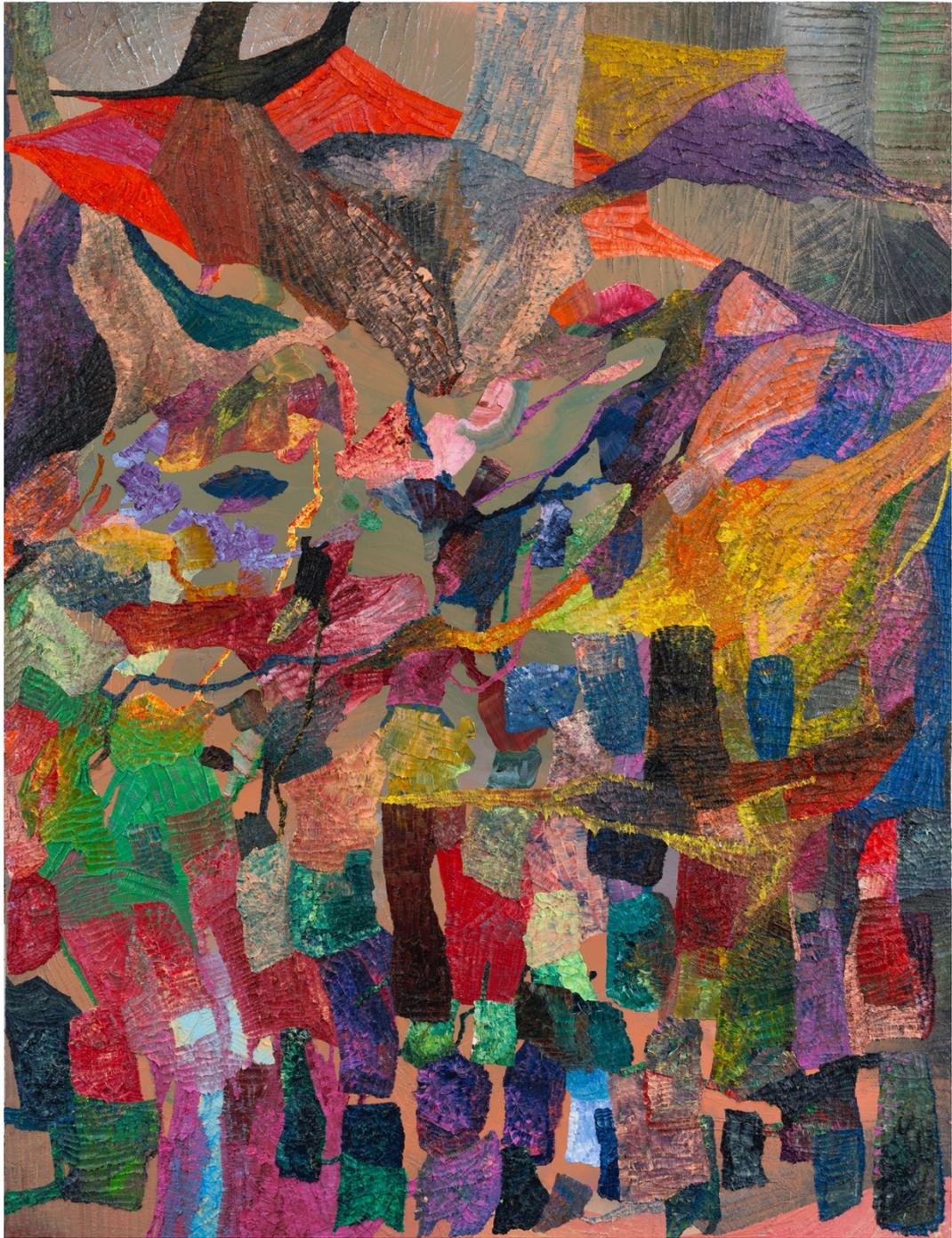
Technique mixte sur toile de lin préparée, 130cm x 110cm.



The Poem for Buffon

2022

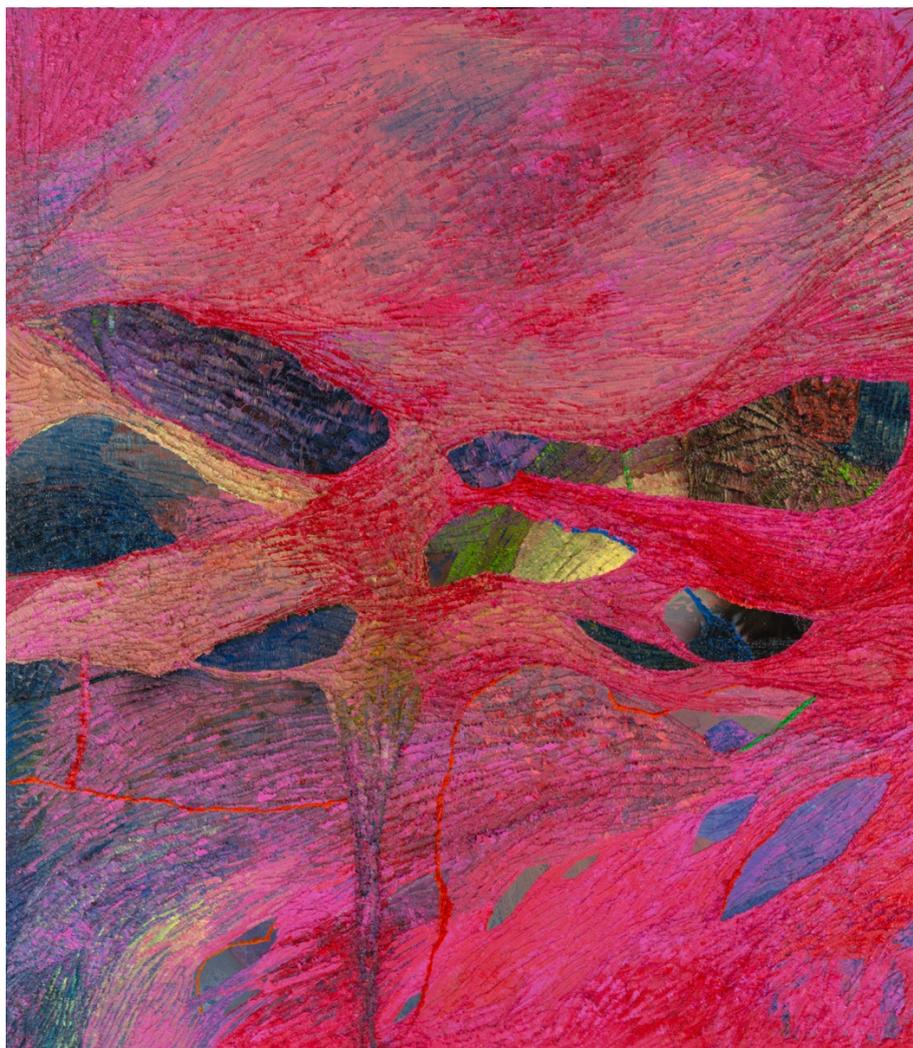
Technique mixte sur toile de lin préparée, 240cm x 220cm.



Palenque

2021

Technique mixte sur toile de lin préparée, 240cm x 180cm.



Dune Rouse

2022

Technique mixte sur toile de lin préparée, 150cm x 130cm.



Sail of Change

2022
Technique mixte sur toile de lin préparée, 160cm x 100cm.



Pretty pink, baby blue

2021

Technique mixte sur toile de lin préparée, 240cm x 180cm.



Love, Leaves and Magenta

2021

Technique mixte sur toile de lin préparée, 150cm x 130cm.



Department, Calvados

2021

Technique mixte sur toile de lin préparée, 150cm x 130cm.



Undersea Warfare

2021

Technique mixte sur toile de lin préparée, 130cm x110cm.



My Hidden Voice

2021

Technique mixte sur toile de lin préparée, 130cm x110cm.



Behind the Eyes

2021

Technique mixte sur toile de lin préparée, 130 cm x110 cm.



La Rose à l'Orée du Bois (Old School fabric)

2020

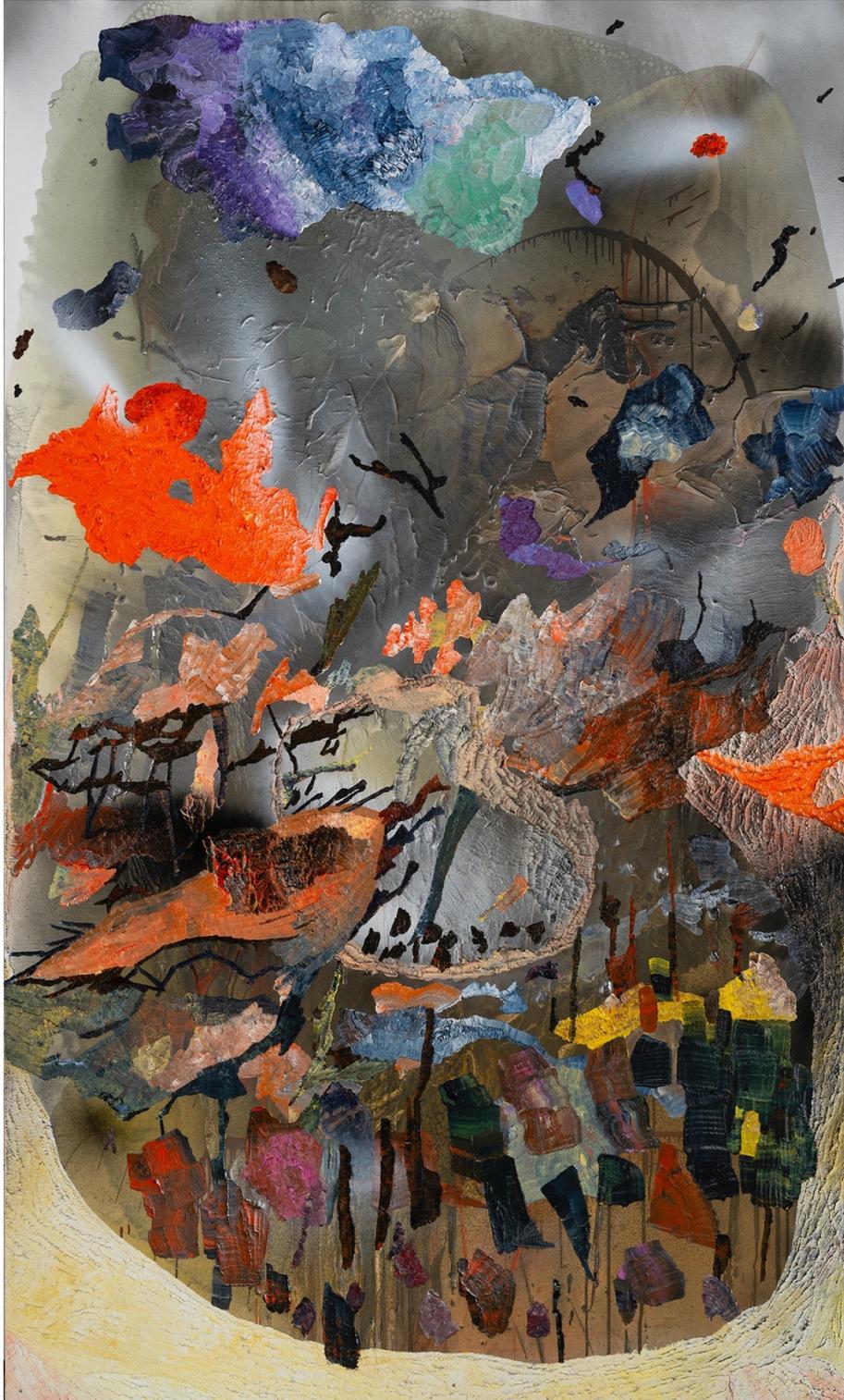
Technique mixte sur toile de lin préparée, 250cm x 400cm (Diptyque)



El Santuario del Pozo

2020

Technique mixte sur toile de lin préparée, 230cm x 150cm.



A Woman's Painting (Le Semeur)

2020

Technique mixte sur toile de lin préparée, 250cm x 153cm.



Das Buch Vom Wald

2020

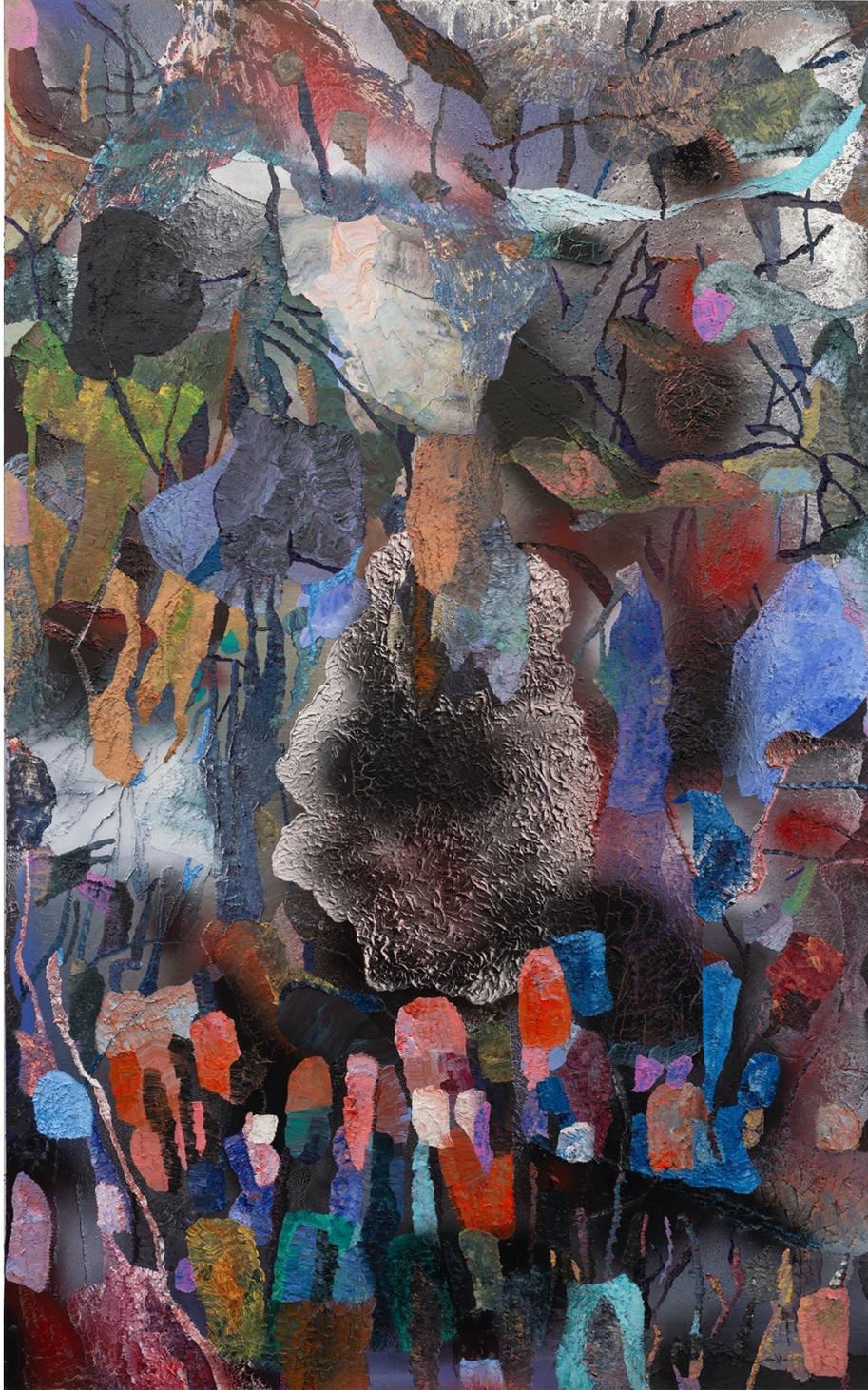
Technique mixte sur toile de lin préparée, 250cm x 153cm.



Purple Stuff (the last night of the year)

2020

Technique mixte sur toile de lin préparée, 250cm x 153cm.



Wolfcraft

2020

Technique mixte sur toile de lin préparée, 250cm x 153cm.



Something about Silence

2020

Technique mixte sur toile de lin préparée, 130cm x 220cm (Diptyque).



The Persistence of Desire (Rouge)

2020

Technique mixte sur toile de lin préparée, 240 cm x 180cm.



Ghosts Visit

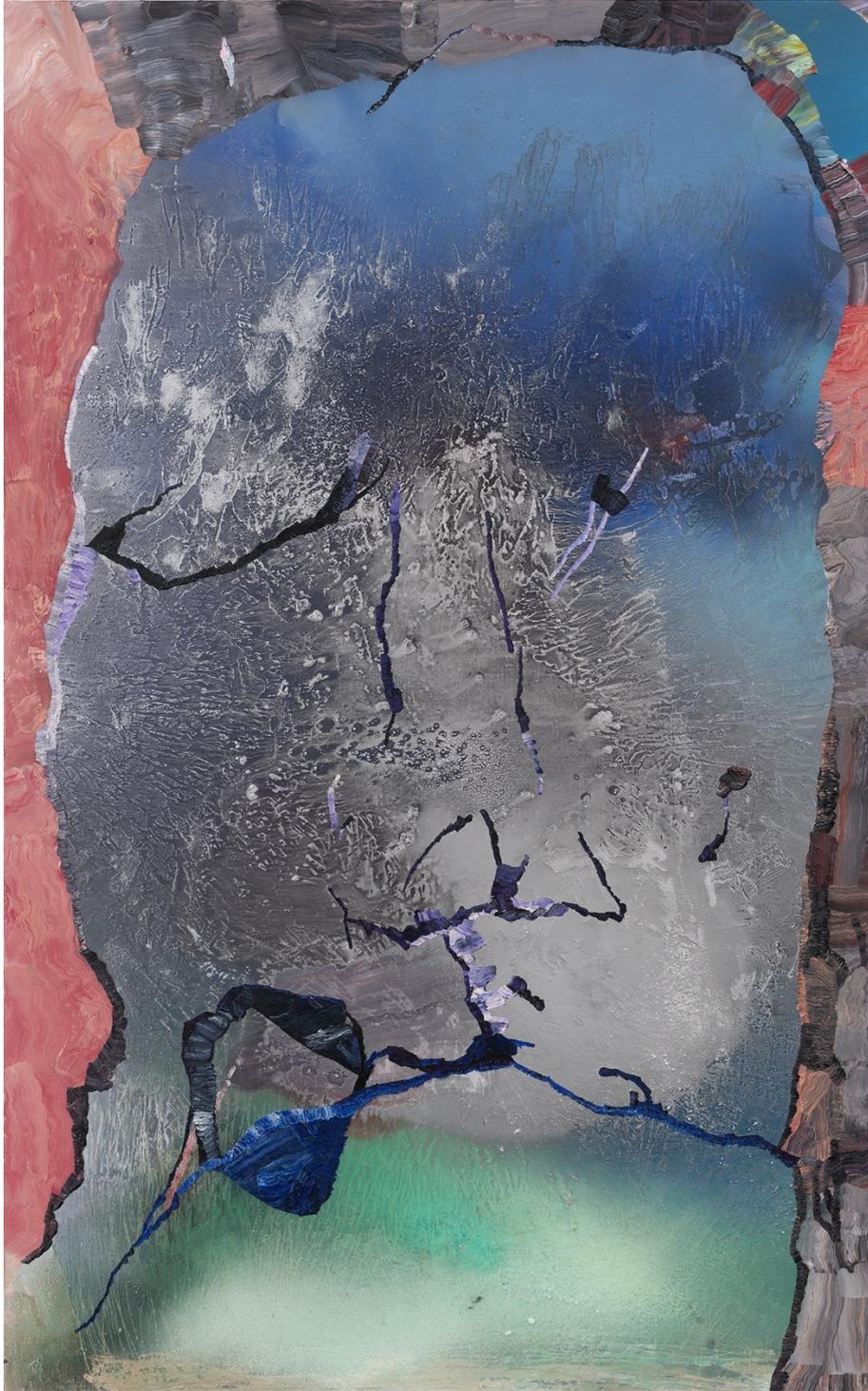
2020
Technique mixte sur toile de lin préparée, 250cm x 153cm.



Salt

2020

Technique mixte sur toile de lin préparée, 250cm x 153cm.



With the smile like that

2020

Technique mixte sur toile de lin préparée, 250cm x 153cm.



Le légionnaire

2020

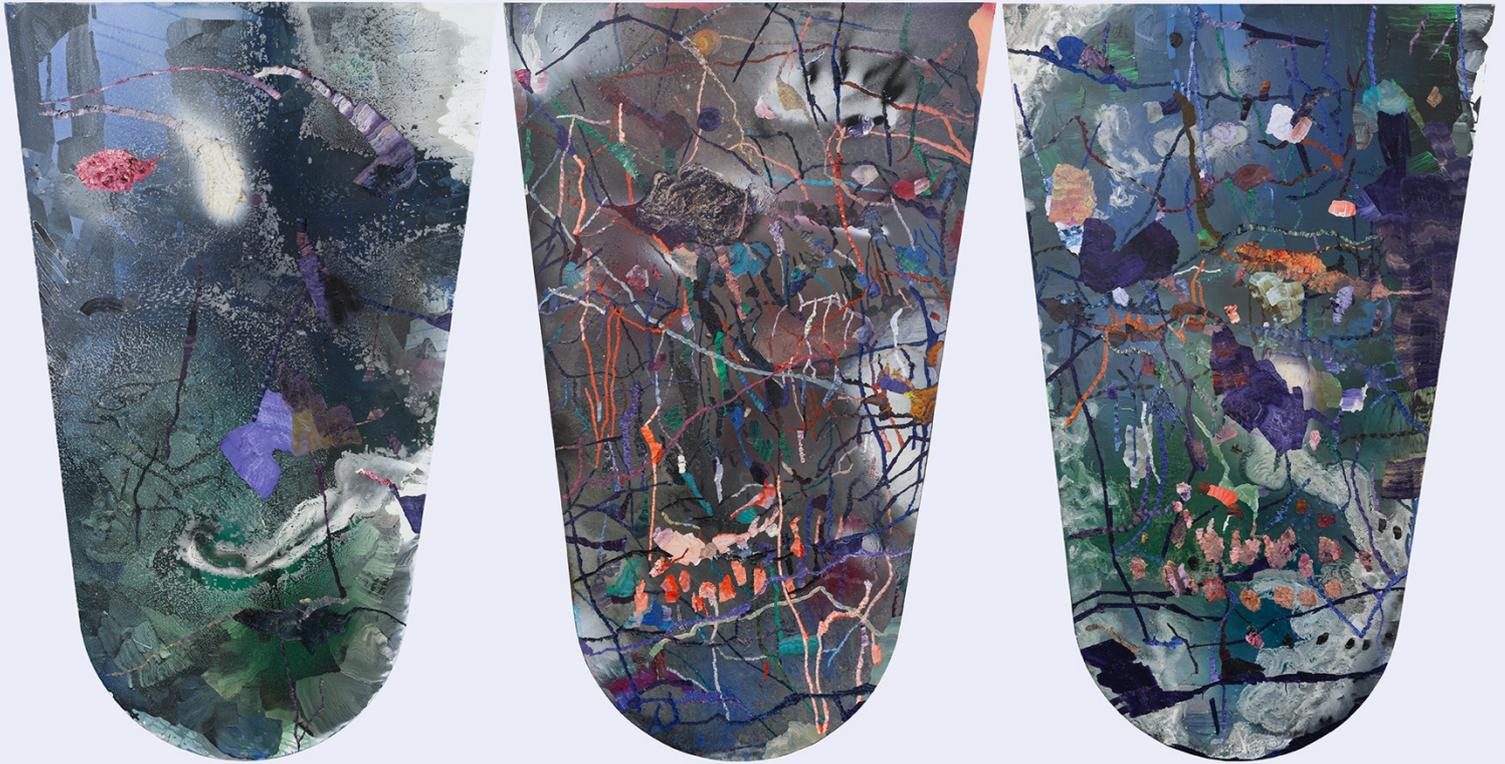
Technique mixte sur toile de lin préparée, 250 cm x 153cm.



Deep Blue Sea Baby, Deep Blue Sea

2020

Technique mixte sur toile de lin préparée, 230cm x 150cm.

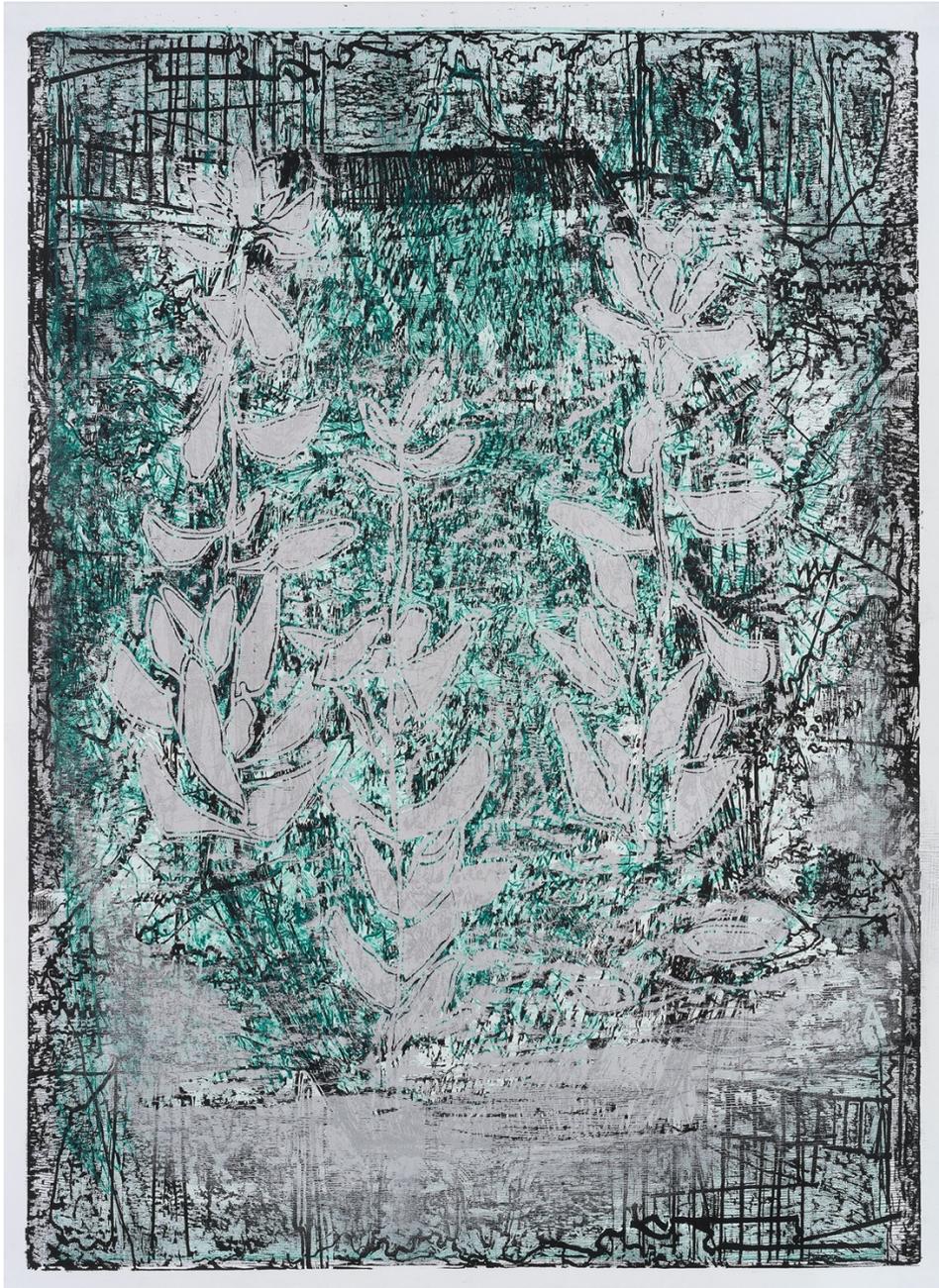


Famille, Famille, Famille

2020

Technique mixte sur toile de lin tendue sur contreplaqué de forme ogivale, 230cm x 450cm (Triptyque).

ŒUVRES IMPRIMÉES



Apetlon Stones at Twilight (Day 2)

2018

Bois gravé sur papier Daitoku, 140cm x 100cm.

2 versions, imprimées par Steindruck Chavanne Pechmann, Apelton, Autriche.



Apetlon Stones at Twilight

2018

Bois gravé, sur papier Daitoku, 140cm x 100cm.

2 versions, imprimées par Steindruck Chavanne Pechmann, Apelton, Autriche.



CARA (L'Oeil de la mère)

2019

Bois gravé, sur papier DW 400 gr., peint à la main par l'artiste, 250cm x 153cm.

3 exemplaires numérotés, imprimés par Steindruck Chavanne Pechmann, Apelton, Autriche.



CARA 2

2019

Bois gravé, sur papier DW 400 gr., 250cm x 153cm.

3 exemplaires numérotés, imprimés par Steindruck Chavanne Pechmann, Apelton, Autriche.



CARA 3 (Chango Beat)

2019

Bois gravé, sur papier DW 400 gr., 250cm x 153cm.

3 exemplaires numérotés, imprimés par Steindruck Chavanne Pechmann, Apelton, Autriche.



CARA

2019

Bois gravé, sur papier DW 400 gr., peint à la main par l'artiste, 250cm x 153cm.

3 exemplaires numérotés, imprimés par Steindruck Chavanne Pechmann, Apelton, Autriche.



L'Orge et le Blé

2019

Bois gravé, sur papier d'écorce coréen, 213cm x 153,5cm.

3 exemplaires numérotés, imprimés par Steindruck Chavanne Pechmann, Apelton, Autriche.



CARA 4

2020

Bois gravé, sur papier DW 400 gr., 250cm x 153cm.

Exemplaire unique, imprimé par Steindruck Chavanne Pechmann, Apelton, Autriche.



Rock the Ink

2020

Bois gravé, sur papier DW 400gr., 180cm x 150cm.

5 exemplaires numérotés, imprimés par Steindruck Chavanne Pechmann, Apelton, Autriche.



CARA 5

2020

Bois gravé, sur papier DW 400 gr., 250cm x 153cm.

5 exemplaires numérotés, imprimés par Steindruck Chavanne Pechmann, Apelton, Autriche.



Elle

2018

Bois gravé, sur papier d'écorce coréen, peint à la main par l'artiste, 213cm x 153,5cm.

2 versions, imprimées par Steindruck Chavanne Pechmann, Apelton, Autriche.



Lui

2018

Bois gravé, sur papier d'écorce coréen, peint à la main par l'artiste, 213cm x 153,5cm.
2 versions, imprimées par Steindruck Chavanne Pechmann, Apelton, Autriche.



Table de Fleurs I

2018

Bois gravé, sur papier Fabriano 600 gr. peint à la main par l'artiste, 210cm x 120 cm.
2 versions, imprimées par Steindruck Chavanne Pechmann, Apelton, Autriche.



Table de Fleurs II

2018

Bois gravé, sur papier Fabriano 600 gr. peint à la main par l'artiste, 210cm x 120 cm.
2 versions, imprimées par Steindruck Chavanne Pechmann, Apelton, Autriche.



Baracoa

2017

Bois gravé sur papier Fabriano 600 gr., peint à la main par l'artiste, 179cm x 140cm.
3 versions, imprimées par Steindruck Chavanne Pechmann, Apelton, Autriche.



FM 3

2017

Bois gravé sur papier Fabriano 600 gr., peint à la main par l'artiste, 100cm x 140cm.
4 versions, imprimées par Steindruck Chavanne Pechmann, Apelton, Autriche.



FM 2

2017

Bois gravé sur papier Fabriano 600 gr., peint à la main par l'artiste, 100cm x 140cm.
4 versions, imprimées par Steindruck Chavanne Pechmann, Apelton, Autriche.



FM 4

2017

Bois gravé sur papier Fabriano 600 gr., peint à la main par l'artiste, 100cm x 140cm.
4 versions, imprimées par Steindruck Chavanne Pechmann, Apelton, Autriche.



Bark

2016

Bois gravé sur papier Fabriano 600 gr., 166,5 cm x 140 cm.

3 exemplaires numérotés, imprimés par Steindruck Chavanne Pechmann, Apelton, Autriche.

LE CHANT DE LA SYBILLE

Œuvre permanente, réalisée au printemps 2021, sur les quatre murs et le plafond du boudoir de L'Hôtel Richier de Belleval, siège de la Fondation GGL HELENIS, Place de la Carnougue, Montpellier.









« Olympe Racana-Weiler est une si jeune artiste (née en 1990) que l'on peine à affirmer des vérités sur sa peinture tant celle-ci pourrait nous démentir dans les années qui viennent. Cette incertitude rend plus saillantes encore les salves de compliments qu'elle a reçues des critiques d'art les plus expérimentés, à la suite des prix qu'elle a obtenus (le Prix Marin et le Prix Pierre Cardin, tous les deux en 2018) et de ses expositions à la galerie Eric Dupont. « La couleur explose » s'enthousiasmait ainsi Olivier Cena, en comparant avec justesse son maelström de couleurs et de formes aux travaux de Cecily Brown. Il est vrai que les toiles d'Olympe Racana-Weiler procurent à l'amateur de peinture contemporaine un sentiment rare de joie, et même d'exaltation, grâce à une harmonie qui n'est jamais mièvre, une richesse de la matière qui n'est jamais exagérée, une énergie qui n'est jamais violente. Un tel don pour l'équilibre est d'autant plus appréciable pour une jeune artiste qu'elle s'exprime dans le langage de l'abstraction qui, après avoir connu ses décennies de gloire, a pâli aux yeux des jeunes générations qui affectionnent dans la figuration la possibilité d'exprimer un discours ou de construire un récit. L'oeuvre magistrale *Le Chant de Sybille* qu'elle crée pour l'hôtel Richer de Belleval et la fondation GGL-Hélénis, une pièce entière devenue grotte peinte, est une occasion unique offerte à son talent, mais encore un chant d'espoir pour tous les amoureux orphelins des mystères de l'abstraction. »

Numa Hambursin

Printemps 2021.

OLYMPE RACANA-WEILER

ororww@gmail.com
olymperaanawweiler.com

Artiste franco-argentine, née en France en 1990.
Vit à Paris, travaille à Montreuil.

2014 Diplômée en Arts Plastiques et Sciences de l'art - Centre Saint Charles - Université Paris 1 Panthéon Sorbonne.

2018 Lauréate du *22ème Prix Antoine Marin* pour la peinture.
Lauréate du *Prix Pierre Cardin pour la peinture*. Académie des Beaux-Arts - Institut de France

ŒUVRE PERMANANTE

2021 *LE CHANT DE LA SYBILLE*, boudoir de L'Hôtel Richier de Belleval, siège de la Fondation GGL HELENIS, Place de la Carnougue, Montpellier, France.

EXPOSITIONS PERSONNELLES

- 2022 *ROMANCE WITH A BIRD*, 21 Contemporary, Nice.
2021 *BEHIND THE EYES*, Cuturi Gallery, Singapour.
SOMETHING ABOUT SILENCE, Galerie Eric Dupont, Paris.
2019 *NEON DRIVING*, Galerie Eric Dupont, Paris.
2018 *I CAME BACK FROM PARADISE AND I'M FRANKLY HUNGRY*, Galerie Jérôme Pauchant, Paris.

EXPOSITIONS COLLECTIVES

- 2021 *ALEPH*, Galerie Éric Dupont, Paris.
ARTPARIS, Stand Galerie Eric Dupont, Grand Palais Éphémère, Champ-de-Mars, Paris.
2020 *DANS LA TÊTE C'EST MEXICO*, Galerie Eric Dupont, Paris.
IN FULL BLOOM, Cuturi Gallery, Singapour.
ARTPARIS, Stand Galerie Éric Dupont, Grand Palais, Paris.
2019 *GALERISTES*, Stand Galerie Éric Dupont, Le Carreau du Temple, Paris.
ACCROCHAGE D'ÉTÉ, Galerie Éric Dupont, Paris.
ART BRUSSELS, Stand Galerie Éric Dupont, Brussels, Belgium.
ARTPARIS, Stand Galerie Éric Dupont, Grand Palais, Paris.
2018 *GALERISTES*, Stand Galerie Éric Dupont, Le Carreau du Temple, Paris.
LES AMIS DE CHRISTIAN PARASCHIV EN ROUMANIE IV, Galeria Romana, Bucarest, Roumanie.
22ÈME PRIX ANTOINE MARIN POUR LA PEINTURE, Centre culturel Julio Gonzalez, Arcueil, France.
2017 *3'N THE MORNING - NOIRE ÉTAIT MON OMBRE : QUENTIN EUVERTE - OLYMPE RACANA-WEILER*, Galerie Michel Journiac, Centre Saint-Charles, Panthéon Sorbonne, Paris. Commissariat: Jérôme Pauchant.
LA PETITE COLLECTION, Galerie Bertrand Grimond, Paris. Commissariat : Florence Lucas.
LA NUIT RONDE VOL. 1, Studio Plus 30, Paris. Commissariat : Claudia Squitieri et Sayoko Papillon.
MRS, Hôtel de l'Industrie, Paris. Maître H. Poulain et Maître S. Aubert.
À VIF AU 100, 100 ECS, Paris. Collection Alexandre Donnat.
QUAND DENIS RENCONTRE PHILIPPE, Chaideny, Le Plessis-Robinson.
2014 *VENEZ BOUFFER UN ZODIAQUE - CHAPITRE 3*, Le Lac, Bruxelles, Belgium.
2013 *SALON DE L'IMPRÉSENTER*, Centre Saint Charles - Université Paris 1 Panthéon Sorbonne.

PRESSE / BIBLIOGRAPHIE

- 2022 ARTPRESS, « INTRODUCTION - OLYMPE RACANA-WEILER » par Richard Leydier, février 2022, n°496.
2021 ARTPRESS, « Montpellier, Fondation GGL Helenis » par Richard Leydier, octobre 2021, n°492.
NUMERO.COM, « A Montpellier, des œuvres d'art exceptionnelles s'invitent dans un hôtel de luxe » par Matthieu Jacquet, juillet 2021.
LE JOURNAL DU DIMANCHE, « Plaisir Art » par Bruna Basini, dimanche 1^{er} août 2021, n°3890.
2020 TÉLÉRAMA HORS-SÉRIE, « Une histoire de la peinture française contemporaine » par Olivier Cena.
2019 TÉLÉRAMA, « La chronique d'Olivier Cena », février 2019.

LE QUOTIDIEN DE L'ART, « Olympe Racana-Weiler - Comme un Cadran Solaire », Vu en galerie par Juliette Soulez, février 2019, n°1654.

2018 BOUMBANG, « Olympe Racana-Weiler – Tous les autres soleils étaient morts » par Clare Mary Puyfoulhoux, mai 2018.

ARTFORUM INTERNATIONAL , chronique de Lillian Davies, Mai 2018.

I CAME BACK FROM PARADISE AND I'M FRANKLY HUNGRY, Entretien Olympe Racana-Weiler/Jim Dine, Catalogue édité à l'occasion de l'exposition « *I came back from paradise and I'm frankly hungry* », Galerie Jérôme Pauchant.

RÉALISATIONS HORS-MURS

2021 KUNSTGIESSEREI, St.Gallen, Suisse : réalisation d'une sculpture monumentale en bronze, collection privée.

2019 - LINE PRESS LIMITED, Brooklyn, Usa : réalisation d'un livre auprès de la master printer Ruth Lingen.

2016 - STEINDRUNK PRINTING STUDIO, Apetlon, Autriche : imprime ses gravures auprès des masters printers Christophe Chavanne et Gabi Pechmann.

COLLABORATIONS

2015 - Imprimeur au JIM DINE STUDIO, Montrouge, France, et assistante de Jim Dine notamment pour son œuvre imprimée, la réalisation de sculptures, peinture et moulage, de patine de bronze, à la Manufacture Nationale de Sèvres, en France et à la Blue Mountain Fine Arts Foundery, Baker City, Oregon, Usa

2014 - 2015 MICHAEL WOOLWORTH PUBLICATIONS, Paris : assistant les imprimeurs Julien Torhy et Marc Moyano.

ENTRETIENS et CRITIQUES

ENTRETIENS :

« *Olympe Racana-Weiler en conversation avec Jim Dine* » traduit par Vincent Broqua. Paris, 2018. Publié dans le catalogue de l'exposition « *I came back from Paradise and I'm frankly angry* » galerie Jérôme Pauchant, Paris.

Jim Dine : Quand as-tu compris que tu allais devenir peintre, je veux dire quand l'as-tu vraiment compris?

Olympe Racana-Weiler : Il y a eu deux moments. Celui de la première peinture que tu n'as jamais vraiment peinte. Le premier objet de désir qui appelle ta recherche future. Puis, je pense que j'ai compris que j'allais devenir peintre lorsque j'ai commencé à travailler sur les mots.

Jim Dine : Quel type d'oeuvre était-ce ?

Olympe Racana-Weiler : Je travaillais sur un texte et j'ai commencé à faire un dessin de ce texte. J'en ai extrait quelques mots mais surtout je sentais la scène, les sonorités de sa situation. J'ai trouvé que la forme et le contenu du dessin advenaient dans ce processus.

Jim Dine : Quel texte était-ce ?

Olympe Racana-Weiler : Les Métamorphoses d'Ovide. La séquence où est évoquée la traversée du Styx, le va-et-vient entre mort et réincarnation. J'ai su alors que j'allais devenir une artiste, être en conscience de l'être.
[...]

Jim Dine : Donc tu vois le pouvoir de tout ça dans le fait que la peinture est vivante ?

Olympe Racana-Weiler : Exactement.

Jim Dine : Est-ce que tu as alors pensé que tu avais une relation avec la peinture et que tu pouvais utiliser ce matériau ? Est-ce que tu t'es sentie à l'aise avec le fait d'utiliser tout cela ? L'utilisation de ce matériau t'apportait-elle une satisfaction ?

Olympe Racana-Weiler : C'était plus que satisfaisant. Je pense que je ne savais rien mais j'étais à l'aise avec la finalité, avec l'idée de lumière, de la couleur. J'avais une ambition, et j'étais pleine de curiosité mais la matière me résistait et j'essayais de comprendre.

Jim Dine : Le défi du matériau ?

Olympe Racana-Weiler : Oui, le défi que pose le matériau. C'est pourquoi j'étais intéressée par la matérialité de la peinture. Je suis libre avec la matière parce que ...

Jim Dine : D'où est-ce venu, cette liberté ? Penses-tu que tu as trouvé un moyen de parler à travers la matière ?

Olympe Racana-Weiler : Oui. J'ai travaillé aussi avec d'autres médiums et je crois que ça m'a donné beaucoup de liberté dans mon contact à la peinture. Etudiante à Saint-Charles, je travaillais la vidéo, un plongeon dans le pixel qui se débridait. J'utilisais le plexiglas, le latex, la toile de jute pour amplifier la présence de cette forme dans l'espace. Mais la trace définitive me manquait. J'avais l'impression de faire taire l'intensité de ma main. L'aspect éphémère ou toujours en projet de ce type d'installation m'a ramenée à la peinture de manière décisive. Plus tard, mon choix d'apprendre aux côtés d'artisans, le fait de mimer leurs gestes, de connaître leurs outils, a élargi mon contact à élargi mon contact à la matière.

Jim Dine : Cela t'a donné le langage adéquat. [...]

Jim Dine : Ecoute, De Kooning disait qu'il ne pensait jamais qu'une peinture soit finie. Et je comprends cela parfaitement. Quand une peinture est-elle finie? Peut-être que si on est un peintre de la représentation et qu'on est très intelligent, disons, comme Balthus ... il avait une intention, une intention littéraire de matérialiser une idée et de la peinture de la façon la plus aboutie qui soit, et cela il le pouvait parce qu'il était un dessinateur et un peintre talentueux. Et donc, nous savions quand c'était terminé, même si cela ne semblait pas terminé, d'ailleurs ce sont les toiles que je préfère. Il faut être un peintre très sophistiqué pour pouvoir donner un tel aspect à une peinture. Et pourtant De Kooning n'était jamais satisfait et pensait que ses peintures n'étaient jamais finies, il n'arrêtait pas de les gratter. Et dans un sens, c'était une expérience ouverte pour De Kooning, remplie de doute sur lui-même, mais c'était aussi une quête de la perfection.

Olympe Racana-Weiler : Ouverte ?

Jim Dine : Oui, si on est un peintre abstrait, un peintre comme toi, qui peint à partir des purs sentiments et de l'émotion, cela peut ne jamais être terminé, je crois, qu'en penses-tu ?

Olympe Racana-Weiler : Je ne suis pas certaine d'être d'accord. Quand je peins, ça peut être terminé tout de suite. Quand je commence une toile, je peux m'arrêter de peindre, et voir que c'est quelque chose et décider de le laisser ainsi.

Jim Dine : C'est certain, car étant peintres, nous sommes comme les Rois et les Reines, nous décidons de quand c'est fini.

Olympe Racana-Weiler : En même temps, je pense aussi que le doute fait partie intégrante de la peinture elle-même, je veux dire que l'image doit être mise à l'épreuve encore et toujours. Et on sait que c'est fini quand le doute lui-même devient le sujet de la peinture. Tu as dit "pour toi qui es une peintre abstraite", mais pour moi cela n'a pas beaucoup d'importance.

Jim Dine : Je sais. Ce n'est pas ça qui t'intéresse.

Olympe Racana-Weiler : Je sens quelque chose comme une double temporalité, quelque chose qui traverse mon corps très rapidement et qui est très vivant et fugitif. Ensuite, je construis et élabore. Et donc, dans mon processus de travail, il y a une sorte de gradation dans ma façon d'utiliser différents matériaux, de les superposer. Donc ma peinture est semblable à un corps vivant mais elle n'est pas de l'ordre de la représentation.

Jim Dine : Que peut-on dire d'autre de ta peinture ? La seule chose d'autre que je peux voir est que lorsque ta peinture est réussie, elle devient un objet. On peut la percevoir comme un objet. Bien entendu, les peintures les plus profondes sont des objets.

Olympe Racana-Weiler : Je dirais que je travaille avec la mémoire oublieuse et ma main témoigne de cette mémoire. Et voilà pourquoi je n'utilise pas de figure.

Jim Dine : Mais dans ton travail, tu utilises les figures.

Olympe Racana-Weiler : J'utilise autre chose que la figure.

Jim Dine : Pourtant dans tes gravures tu utilises la figure.

Olympe Racana-Weiler : Bien entendu, j'utilise les figures sur les gravures mais c'est un autre type de travail.

Jim Dine : Non non, c'est ton travail.

Olympe Racana-Weiler : C'est mon travail, bien entendu, mais, dans ma peinture, la seule figure c'est l'empreinte du pinceau.

Jim Dine : D'accord, mais il y a quand même une allusion. Ce n'est pas comme chez Rothko, qui ne fait pas allusion à la figure. De Kooning fait allusion à la figure, au paysage, à la nature morte.

Olympe Racana-Weiler : Oui, je vois ce que tu veux dire, oui, la figure, s'il y en a une, n'est pas de l'ordre de la représentation, et peut-être que chez Rothko une figure interne se manifeste dans sa peinture, mais qu'elle soit abstraite ou pas, la figure chez Rothko est sa peinture.

Jim Dine : Il n'utilise pas de figure, mais la couleur pour parler de la figure. Il utilise les couleurs parce que ça amène quelque chose d'autre sur toute la surface, et c'est très différent du carré ou du rectangle exact. En fin de compte, ce qui vient est plutôt un profond silence mais ce n'est pas une figure... c'est dé-figuré.

Olympe Racana-Weiler : Mais je crois que ces peintres abstraits - et je pense en particulier à une peinture de Richter où il s'approprie toute l'étendue de la palette de Bonnard -, produisent un travail qui trouve parfaitement place dans un projet, dans un état critique de ce qu'est la peinture.

Jim Dine : Parce qu'il est très intelligent. Tu ne peux pas être cynique si tu n'es pas intelligent. C'est une bonne conversation, que j'ai rarement eue. Mais parlons de ta peinture, ce que tu dis est si profond. Qu'en est-il de la relation entre tes peintures et tes gravures?

Olympe Racana-Weiler : Elles sont très différentes. Quand je grave, je ne fais pas des gravures mais une gravure, un monotype. Il n'y a pas d'édition donc appelons cela travaux sur papier. Quand je peins, je ne poursuis pas une forme particulière, et si un schème apparaît, je le teste, je le dissous, je l'oublie. Par la nature même du travail de la gravure, je commence avec des formes. Dès qu'on commence à graver ça fait signe, car quand tu graves, contrairement à la peinture, tu n'as pas de couleur au départ. Je commence toujours avec un dessin, ou une forme, qui est pleine de défauts, et je la travaille avec un couteau et des outils électriques, et ces outils sont extrêmement importants dans cette différence entre la peinture et la gravure. Puis je vais perdre la figure, ou le signe, je vais l'annuler de plus en plus dans le processus d'impression.

Jim Dine : Ce qui est important, également, c'est que le bois est concret et le processus de gravure est concret.

Olympe Racana-Weiler : Oui, tout à fait, le bois est concret, c'est vrai. Le bois est partie intégrante de la structure du travail final de par son veinage, sa rythmique.

Jim Dine : Qu'en est-il du récit dans ta peinture ?

Olympe Racana-Weiler : Ce qui m'intéresse est que la peinture est une source de connaissance que les mots ne peuvent matérialiser. À la fin du processus, je vois quelque chose qui a émergé d'un métabolisme, d'une multiplicité de temporalités, c'est devant toi "comme ça", incarné, réel.

« Entretien croisé avec Anastasia Simoniello, historienne de l'art, Quentin Euverte / Olympe Racana-Weiler ». Paris, 2017.
Exposition « Quentin Euverte / Olympe Racana-Weiler - 3'n the mornin' / Noire était mon ombre » Galerie Michel Journiac.
Centre Saint Charles – Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris. Commissariat : Jérôme Pauchant.

Anastasia Simoniello : Je souhaiterais commencer cet entretien en abordant la genèse de vos oeuvres. Lorsque l'on parle avec toi, Olympe, on a la sensation que la création est vécue comme une forme d'ascèse, un exercice spirituel tendant vers un idéal artistique qui permettrait à la matière picturale de prendre corps, d'exister et de s'exprimer à travers toi, autant que tu existes et t'exprimes à travers elle.

Olympe : En effet, la peinture contient l'ineffable et l'absurde. Elle ne s'abstrait pas. Dans mon contact à la matière, se combinent mémoires, représentation, identité, goût, sans jamais en être le sujet propre. Peindre est mon espace de transformation. Le geste pictural dévoile ce que l'on porte en soi. L'acte de peindre me lie au monde. Mon travail consiste à lui rendre forme.

Anastasia Simoniello : Tu m'expliquais que tu n'y es parvenue qu'après un long cheminement ponctué de prises de conscience et de renoncements.

Olympe : Cette forme d'éthique de la peinture a, en effet, nécessité un temps de maturation. Comprendre la spécificité de la peinture induit une séparation de l'anecdote, de l'idée de soi.

Anastasia Simoniello : Mais finalement ta toile a réussi à devenir le lieu d'incarnation du corps pictural.

Olympe : Oui. Je veux donner à voir l'insaisissable de la matière immobile qui m'habite. Produire un espace impensable, en germination permanente. L'oeil est toujours sollicité. Rien pourtant ne se laisse regarder, saisir, penser, critiquer. Impossible résolution dans cet état en suspens. Alors, le temps s'ouvre.

Anastasia Simoniello : Olympe, quelles sont les matières que tu emploies dans ton oeuvre ?

Olympe : Elles sont de toutes sortes : encre iridescente, acrylique, pigments en grava, huile de mauvaise qualité, huile d'excellente qualité, polyuréthane, peinture pour signalétique et spray émaillé, décapant, encre lithographique. J'aime les réactions chimiques contradictoires. J'aime qu'une matière en repousse une autre.

Anastasia Simoniello : Parle-nous de ta manière de travailler avec ces matières.

Olympe : C'est l'absence de rituel qui me guide. Les formes auxquelles je pourrais trop m'attacher, qui pourraient me convaincre, que je pourrais reconnaître ne font pas long feu. Je traverse la trop grande et trop blanche toile, et puis ça germe. Je me sers de toutes les confusions des matières, leurs défauts, leurs hésitations, leurs résistances. Je les cultive, les ajuste, les fait dialoguer, disparaître sous une nouvelle peau, couche, une brillance diffuse. Je

pense au corps et je l'oublie. Ce fragment de quelque chose, de ce quelque'un dont on se souvient. L'espace devient plausible mais toujours impensable.

Anastasia Simoniello : En effet, bien que tu veuilles que la peinture soit le maître de cette « morphogenèse », comme tu l'appelles, on te sent derrière elle. Cet exercice spirituel dont je parlais tout à l'heure – au cours duquel se mêlent discipline et lâcher-prise, maîtrise de la main et abandon à la peinture ainsi qu'aux émotions – te permet finalement de créer un échange privilégié avec elle.

Olympe : La toile est un miroir, un lit, une table, un mur. C'est un plan, le dialogue est permanent, les états d'âmes s'y succèdent, rien n'est inacceptable. Une peinture peut contenir quinze révolutions, des centimètres de matière, mais à un moment elle est finie.

Anastasia Simoniello : Vous avez également tous deux en commun de baptiser vos oeuvres par l'adjonction d'un titre. Cette pratique, somme toute très commune, m'a tout de même interpellée vous concernant. Toi, Olympe, tu revendiques une peinture qui rejette l'anecdote, qui a une existence propre et qui doit donc se suffire à elle-même. Pourtant tu lui adjoins des titres qui l'ancrent dans une autre réalité, celle de ton monde intérieur, alors que tu aurais pu choisir des titres autoréférentiels qui font dire à l'oeuvre seulement ce qu'elle est. Peux-tu nous éclairer sur ce point ?

Olympe : Mon monde intérieur est matérialisé par la seule peinture que je donne à voir. Les titres arrivent après, quand l'oeuvre est bien finie, quand je dois l'archiver, quand elle doit me quitter. Les titres sont des indications, des réminiscences. Ils rendent hommage aux formes qui m'ont guidée, qui ont parfois disparu ou qui se sont affirmées. Les mots sèment le doute, ils restent à côté, ils sont accolés aux choses.

Anastasia Simoniello : Ces mots, qui lient ta création à ton monde intérieur, tu dis qu'ils te viennent lorsque vos deux corps se séparent. Peut-être sont-ils alors une manière de marquer la fin de cette interaction tout en gardant un lien avec ce corps pictural auquel tu as donné vie, pour contrer cette appréhension du néant qui transparaît lorsque l'on parle avec toi ?

Olympe : Je ne crois pas avoir l'angoisse du néant, je ne me méfie que du propos. Mais titrer est une manière de jouer le jeu du vivant. De donner quelque chose.

Anastasia Simoniello : Avec tes peintures, Olympe, le visiteur vivra une expérience d'un autre ordre. Comment as-tu pensé cet ensemble que tu lui soumetts ?

Olympe : J'ai choisi d'introduire l'exposition par une peinture que j'ai réalisée en 2015, intitulée La Tête. Même si elle semble en rupture avec les autres peintures exposées, elle les contient toutes. Cette masse noire est un paysage cérébral, un magma sans début ni fin, comme un supplice. Frontal, il obstrue la couleur. Les plis d'un cerveau obscurci. Les griffes du métal l'ouvrent, la masse mémoire explose.

Extase.

CRITIQUES :

« Olympe Racana-Weiler - *Romance with a bird* » Paris, 2022 par Lillian Davies. Texte traduit par Vincent Broqua et publié dans le catalogue de l'exposition « *Romance with a bird* » Galerie 21 Contemporary, Nice.

If there is a best way to approach the work of Olympe Racana-Weiler (b.1990) it is with your whole body. The pulse and scale of her paintings on stretched linen rises from human form, its rhythms, internal and social, and its movements, awkward and transcendent. As a child Racana-Weiler studied classical ballet, but the moment came when she decided to push the audience's gaze off of her own skin and onto her large-scale canvases. Her gestural, figurative works begin flat on the floor, a sort of stage, if you will, in her immense sun-flooded studio in Montreuil. "I can begin with acrylic, then add oil, then polyurethane," she explains, "and so all these additions, without waiting for them to dry, create something else, a sort of object, a bodily presence." The energy of dance, the lightness and strength of a *grand jeté*, for example, animates Racana-Weiler's dynamic compositions, and creates an undeniable musicality. Woodcut printing has also become important for the artist, a medium she uses to address composition and surface just as meticulously, just as fiercely, as in her painted work.

Awarded the Prix Antoine Marin and the Prix Pierre Cardin, in Paris, Racana-Weiler has held solo shows at Galerie Jerome Pauchant and Galerie Eric Dupont, and abroad she's shown her work in Singapour and Bucharest. Studio assistant to American artist Jim Dine, Racana-Weiler has also studied printmaking at the renowned Steindruck Chavanne Pechmann workshop in Apetlon, Austria, where the works for this show have been produced. The artist's practice has further developed since her work on the fresco *Le Chant de la Sybille* last spring. Commissioned by Montpellier's Fondation GGL Helenis for the double height walls and ceiling of a light-filled room in the historic Hôtel Richer de Belleval, to be inside the work is to be inside the otherworldly Gregorian chant that Racana-Weiler references with her title. Hauntingly beautiful, this Medieval song narrates a prophesized apocalypse, a vision the artist appropriates, translating soprano and silence into form and vivid color. Working in *fresco*, Racana-Weiler was forced to address the structure of the seventeenth century site, and it was perhaps in this challenge that the artist began to heighten the clarity of the architectures long present within her own canvases. *Orange Magnet* et *Pretty pink, baby blue*, for example, painted last summer, as well as the canvases she presented in her solo exhibition *Behind the Eyes* last fall, while consistently expansive in scale, reflect a more powerful and tightly bound sense of composition.

It's said that Joan Mitchell and Helen Frankenthaler made the largest paintings in the Abstract Expressionist's foundational Ninth Street Show, breaking the organizers' stipulated size limits with canvases that pushed seven feet. Two of less than a dozen women include in a show of 72 artists, these painters were literally fighting for space and visibility. American custom would undermine recognition of these women's works in the following decades, but these painters were right there at the beginning. It was Grace Hartigan's *The Persian Jacket* (1952), the very first of the Post War Abstract Expressionist works to be purchased by MoMA. So if we look squarely at American Abstract Expressionism, its monumentality, audacity, and vigorous embrace of the figure was central and strong, and it was feminine.

Racana-Weiler's process is equally muscular, and you can practically see the sinews and red tissue in her canvases, their skeletal foundations in her prints. Her woodcut print *Rock the Ink* is like a portrait in x-ray. Labelled Abstract Expressionist in the 1950s, the strength and vigor of Racana-Weiler's work could be called Maximalist today, a term contemporary American painter Rosson Crow uses to describe her immense and intricate canvases. In *artpress*'s February 2022 issue Richard Leydier describes Racana-Weiler's paintings as "exuberant" and "baroque." I'll decline Leydier's term "seductive" as it seems to reduce the artist's work to a sort of expected female sexuality. But that's another story. Baroque is a very useful historical reference for Racana-Weiler's work, that impetus for movement, ornament and grandeur, emerging in Rome in the early 17th century, and enthusiastically supported by the Catholic Church as a rebuttal to a spreading Lutheran austerity.

Color, vibrant and gold plated, was also an important element of the Baroque, and is always essential to Racana-Weiler's work. Here, the artist's research in the possibilities of harmonious color is in full force. *Palenque*, for example, is as tightly woven as a Mayan tapestry. And *Coyote Radar* is composed as Elaine de Kooning (another of the handful of women included in the Ninth Street Show) could have, form and color knit together into an energetic core. As if a parachute pulled with a ripcord, in the last

year, Racana-Weiler's compositions have become even more taught. Her works contain structures, complex spaces full of sky, of sun, floating high above a peopled landscape, Mediterranean this time, in a feat of the body, determined.

« *The Letter* », Lillian Davies, août 2021. Texte retraçant chronologiquement le regard de la journaliste Lillian Davies sur mon travail.

« Dear Olympe,

You've called your most recent exhibition of paintings "Something about Silence," but you've asked me to use words—vocalize—a vision of your work. We have decided to make a trade, and you've offered me an engraved wood printed portrait in exchange for my written portrait of your practice. So I look at my notes, remember our conversations over the last three years. It is interesting for me to reflect on how an artist, her portrait, is written. Is the goal figuration or abstraction? And where exactly is the subject located? In the painter or the painted? The writer or the written? Or in the words, and silences, that pass between the two?

It is said that our words are the flesh of the mind. "*La chair fraîche*," as my son says, finding parallel in the Giant's appetite for Jack, who's climbed up the beanstalk, penetrating his outsized world. Words might shape "something about silence," but can they ever really be silent themselves? In Olivia Laing's essay on the formidable David Wojnarowicz, she writes: "If silence equals death, he taught us then that art equals language, equals life." On your expansive, shining canvases, what is it then, this silence you are naming? Because when I first saw your work, it was life I saw. Strongly and clearly.

Alex Garner, working from *Artforum* magazine's Manhattan offices, sent me to see your first exhibition at Galerie Jerome Pauchant in the Spring of 2018, "I came back from paradise and frankly I'm hungry." My daughter, who'd just turned eight, took the Metro with me to Strasbourg Saint-Denis. It was lunch time and she had fish and chips in a bistro on rue Saint Martin. A few doors from the gallery was the yoga studio where we'd taken her when she was a baby. Jerome spoke to us about your work that day. He let it slip that he was a "Papa" too. In his modest one room gallery, your huge paintings, abstract and glistening, thick and intensely worked, made a rich scenography. There was depth, an impression of space, a doorway to something like a *Room of her Own*.

The eight works in the show were bold in their hulking scale, the apparent speed in your application of paint, and the intense patches of scratching, a sort of carving that would soon become apparent, indeed essential to the craftsmanship of your intricate woodcut prints. Jerome said you had been a dancer and had decided that you no longer wanted an audience's eyes on you, but on a surface you would create. You'd displaced the gaze from your skin to the canvas. Your massive triptych *RA Epiphania*, 2016, was at the heart of the show. In oil, acrylic, ink, and enamel spray paint, the composition churns across three canvases, each nearly seven feet high— pure abundance and physicality. All these additions, layered without waiting for them to dry, create something else, a sort of object, a bodily presence." You'd explained your process in the press release, a transcribed conversation with American artist Jim Dine, with whom you were working with as a studio assistant.

I wrote about that show, your first solo, for *Artforum* magazine, the square shaped glossy monthly Siri Hustvedt seems to be parodying in her novel *The Blazing World* (2014). "Some smart-ass from *Art Assembly*" Hustvedt writes, caricaturing a critic she gives the name "Dortmund." The character cites Rirkrit Tiravanija and Nicholas Bourriaud in a breathless,

amputated text. Better to leave room for advertisements, she seems to be implying. Illustrated with an image of *Citeaux*, 2018, in my review, your attention to color was the focal point: "coral and dark turquoise and short bands of indigo and fiery red surrounding thin washes of ocher." I noted a calm at the center of *Citreux*, a core like the eye of a storm. Quoting you, I made clear that your work is not abstract, but bound to figuration, "marked with the dynamic motions that radiate from ((your)) body, motions that are emphatically present and alive."

Later that summer, Jerome and I visited you at your studio in Saint Ouen — a space you told us you really weren't happy with. First of all, it wasn't big enough for your canvases. Was it big enough for dancing? You said you felt watched there, through a street level vitrine and low windows that opened onto a concrete courtyard. You offered us Coke Zero, smoked Marlboro Reds, told us you were planning to move. And at that first studio visit, you told me about the collector, surprised, almost angry, that it was a woman who'd painted the canvas that had won that year's Prix Antoine Marin, your *Atlanta* (2018). More than three meter by two, the painting is a force of nature. At once landscape and portrait, you painted to the beat of

Southern rap. The collector, who you generously left unnamed, had seemingly latched onto the size of your work, the athletic gesture, a certain masculinity he thought he knew, thought was his, not yours.

But really, all that masculine fury in creation – is it not just a sort of compensation in the first place? If we follow Françoise Héritier's thesis, as forwarded in *Masulin/Feminin II* (Odile Jacob, 2002), cited by Evelyne Grossman in *La Créativité de la Crise* (Les Éditions de Minuit, 2020), it is the resentment of the female body's primacy in the process of procreation that thrusts men to the canvas, the blank page, and the cinema screen. "To reproduce themselves, man is obligated to pass through the body of a woman," Héritier writes. "He cannot do it himself. It is this incapacity that weighs on the destiny of feminine humanity."

In the fall of 2018, I visited you at Dine's studio in Montrouge, and you showed me the wood prints you were making at the workshop in Austria. An entire wall was covered with more than half a dozen prints of your father. Each was washed in a different jewel tone of paint. Dine was not at the studio that day, nor was your father, but these two father-figures were present nonetheless, monumental and faithful.

February 2019, less than a year before Covid-19 started to spread across the planet, my husband and I joined you for the opening of your solo exhibition *Neon Driving* at Eric Dupont's gallery on rue du Temple. That evening, I met your father, shook your gallerist's hand, took your photo and posted it on Instagram. Your works were becoming more mineral, more reflective, some, like *Mercurie Sauvage* (2018), a swirl of reds, pinks and blue around a silver disk, like a mirrors. The compositions became less penetrable, but more dynamic, more about movement and metamorphosis. In his eponymous tome, published last year, Emanuele Coccia describes the phenomena that "allows the same life to exist in different bodies – and also to the relationship that links all the species, that unites life and mineral. ... Bacteria, virus, mushrooms, plants, animals: we are all born of the same life." In that show I was struck by the romance of *Cherry Blossoms* (2019). Your reds and pinks, dark greens and blue were animal, vegetal—*vivant*. You put your heart into it. For that show, your prints—just as rich and densely worked as your

canvases—were shown for the first time, but separately, in the gallery's offices and private viewing rooms.

We have talked about the word "Maximalism," used by American painter Rosson Crow, among others. Like yours, Crow's huge canvases envelop the viewer in color and scale. But whereas Crow must often give her audiences a specific place in pop-inspired figuration, there is a perhaps more freedom in your abstracted compositions. Maximalism is a term also used to describe queer performers like Taylor Mac and Machine Dazzle, could be considered following in a tradition established by Grace Jones and Yoko Ono. Exuberant and excessive, Maximalism is also queer in its twists, tweaks and instability. Your canvases *are* huge, truly monumental. Are they also Maximal in the idea of queerness that J. Jack Halberstam describes? Developing a theory of "gaga feminism," Halberstam defines it as "monstrous outgrowth of the unstable concept of woman in feminist theory, a celebration of the joining of feminism and artifice, and a refusal of the mushy sentimentalism that has been siphoned into the category of womanhood." Halberstam sees "gaga feminism" as striving to "wrap itself around performances of excess ... ((in an)) art of going 'gaga:' a politics of free-falling, wild-thinking, and imaginative reinvention." Are your large-scale, exuberant, canvases possibilities to escape from Héritier's gendered dichotomy? A way to let go of a gendered, maternal, body and reclaim artistic production as a site of female procreation?

"To devote oneself to this," you write in a text from January 2021. You are thinking about painting, about commitment, about persistence. Even when the gallerist is gone or the canvases don't sell. It's about entering a noisy silence and listening to the sound of a woodblock engraved and thick rice paper pulled back from the print. The brush on a canvas and the scratching away of the pigment. Because is silence ever really that? Or is it just a space framed and recorded? Painted and written.

Recently you wrote, "the studio is a scenic space without a spectator, where I rehearse this world." I visited you at your immense, high-ceiling studio in Montreuil in December 2020, and you explained your process of working, the fury of productivity that the French lockdowns were for you. "It was amazing to have this retreat and this solitude," you told me. "I was alone here. Literally, during the first lockdown I went outside maybe five or six times. I was here in silence, in meditation, taking ownership of the space in a way that changed my point of view."

In the press release for "Something about Silence," gallery director Naomi Rubin writes that your paintings "absorb the spirit of those who view them. One observes them with religiosity, in the same manner in which one admires the stain-glass windows of a church." But it seems that it is not in fact religiosity, a type of generalized worship, as a direct reference to the architecture of a very specific church: a Roman Catholic church built in Western Europe sometime in the last 500 years. It is not the religion of Islam, Judaism, or Buddhism, for that matter, but a reference to a very specific space that did perhaps once aim—indeed mount The Crusades—in order to win the right to speak for all religious experience. When you describe *The Between the Legs Painting* (2020) you write about stones, about the shroud of Turin, a spill of acrylic edged with oil paint.

You describe your palette for the work as a “mixture of flesh color, pink and pagan gray.” You name the two legs that slowly emerged as you worked the canvas and found the oval. What is

between them remains unmentioned, unnamed. Is that what abstraction is? Or is that the sound of silence? Isn't it, though, a space, an eye at the heart of the storm, that contains worlds, the possibility for procreation and life?

Masked, I visited “Something about Silence” at Eric Dupont alone on a rainy morning at the start this year. It was a sliver of time between Lockdowns Two and Three, the start and end of my children's school day. I cycled to the Marais, and although we didn't manage to meet, your words from our studio visit the month before were still in my mind. And then there were the paintings, that I had seen propped against the wall of your studio, that I'd help you slide and move so that we could see more. In the silence of the gallery, my solo visit, the works were somehow louder. *Famille, Famille, Famille*, 2020, your triptych of canvases shaped like enormous Cycladic stone heads was like a family of three, or perhaps three growing children, each with an “*aire de famille*” while at the same time each their own. In colors like bruises and those tiny viens visible in the ears when sunlight shines through them, you applied the paint in layers, allowing some pigments to pool and rest. And in places, you traced your brush carefully, as if mapping lifelines on the palm of a hand. Impossible to know where exactly these canvas children will go, how long they'll survive, but they're a trio, that's for sure.

Coccia writes in *Metamorphoses*: “All births are a process of migration: to give birth, to go into labor signifies the migration of one's life, of one's breath, of one's self to another place and to another body. To be a mother (or a father) means knowing how to migrate from one body to another, to let this self that arrives to us from somewhere else migrate to others, towards other destinies, other forms of life. To the contrary, as children of others, we are the selves of others who have migrated. We are all migrants.” And if we think, as I'm starting to suggest, of the artistic process as a sort of birthing process, then might we really be able to say that the artist, as much as a parent of children, can be a sort of parent for an artwork, migrating via the very fluidity of the paint or the violence of a scalpel, onto the life of a canvas, woodblock or paper.

At the beginning of this summer, I emailed you to ask you about the last painting you made in 2020 – *A Woman's Painting (The Sower)*. Coral oranges and deep sea purples rise and radiate from the center of the work, giving the composition of sense of expansion, explosiveness. Although you describe the work as accounting for your entire body, curving gestures give rise to the sense a face, mouth open wide in a shout or a whisper. Something that is not silent. You describe the work, your position before it, as triumphant. The large vertical “encompasses my whole body with arms raised. Working this format, mirroring my own dimension right down to my fingertips, allowed me to observe and map, my desire, my limits, and my mastery.” It certainly seems to be your goal.

Lillian Davies

August 2, 2021 Paris. »

« *Something about Silence* » . Olympe Racana-Weiler, Paris, Décembre 2020. Texte de présentation de ma pratique de la peinture, introduisant l'ensemble de productions réalisées au cours de l'année 2020, sur mon site internet : olymperracana.com et pour l'exposition éponyme, « *Something about Silence* » qui se déroula à la Galerie Eric Dupont, en janvier 2021.

« Something about Silence

Paris, 2020. Présent dans lequel manifester sa peine pour un être qui meurt est interdit par décret. Ville. Ville modèle. Ville que l'on protège de ses propre habitants. Ville vitrine. Vitrites sur vitrites à l'envies d'être un corps, un mannequin de vitrine et ne rien dire, ni faire, ne plus bouger du tout, et représenter la mort et l'assouvi fantasme, un masque déjà monté sur nos visages en insère, vitrifié ou linceul, qui fait déjà cimetière.

Peindre ?

Peindre ce qui ne serait pas du semblant.

M'échapper de la langue, qui fait de moi, ça, ça, ça et ça. Tracer des traits, des courbes, des périmètres et des zones. Pour construire et dire oui, mais pour aussi dire non. Pour être nu dans le fameux jardin et y être avec l'autre et l'autre et l'autre

et en force, résidant en mon être, en unité mouvante, sans y être cannibalisée par cette invitation à l'échelonnement des sujets.

Porter corps aux secousses que ce cœur fait bien vivre à la main. Être le moule sidérant des vies. Perpétuer. Rompre avec le principe sériel. Cultiver par la main. S'employer à cela. Planter un arbre, le protéger, le regarder propager l'aura. S'occuper d'une matière brute, accepter d'apprendre tous les jours de ses réactions, de ce qu'elle nous dit d'elle-même, de sa chimie interne. J'ordonne, déblaie, pour donner à voir ce qui est là, en puissance, et demeure dans l'infini des temps.

En commençant la peinture j'ai éprouvé ma force. Féminine ? Masculine ? Rien de tout ça. Ma force. Elle était accueillie par un élément simple, le châssis. Ce mur que je fais bouger, où j'archive les mouvements et décisions de voir .

Dans ma pratique de la peinture, je suis guidée par l'idée de naissance. C'est fondamental. Gestation, formation, émergence d'un corps fonctionnel. Armatures, organes, esprit, aura. Puis le visible, les éléments du réel. Visage, ongles, dents, poils.

(S'agirait-il d'amour ?)

L'œil humain cherche sans cesse à reconnaître le visage. Son altérité. L'abstraction ? S'abstraire ? S'abstraire de quoi ? De qui ? Quel est donc le sujet ? Celui qui dit qui est ? Et celui qui ne dit pas ? Est-ce qu'il porte visage ? N'est-il pas d'avant mot ? Mais de quoi parlons-nous ?

Ces peintures me submergent, elles sont plus grandes que mon corps, j'y vis, elles font monde. Autorité du faire, autorité de ma main, innocente et responsable. Projetée dans son seul désir, ma main détenant en son geste la mise en corps des choses. Tradition transposée en silence.

Les images ne m'entourent pas et ma mémoire non plus. C'est au contraire le moyen, et probablement le seul, de m'en échapper. C'est-à-dire que quand je peins, je peins et rien d'autre que cela n'advient. Je fais avec ce que j'ai ici et maintenant, dans l'espace de l'atelier et avec un format que j'ai préalablement choisi. Ce choix est mesuré et conscient, déprogrammer mémoire. Ne penser à rien d'autre qu'à mes outils, matières, couleurs et à l'organisation, dans l'espace donné de la toile, d'un monde. Et celui-ci ne ressemblerait à rien d'autre qu'à ça. Il ne serait rien d'autre que ça, et ne serait nulle part ailleurs que là en son unicité.

La condition de l'atelier a de l'importance. C'est un territoire dans lequel je rentre et sors. En son seuil, je quitte ma condition personnelle pour donner lieu à une sorte de fiction. L'atelier est un espace scénique sans spectateur, où je répète ce monde, où les guerres et paix sont possibles, où tout est permis, où mes mouvements, mon errance, peuvent survenir. Entre jungle et champ de bataille, espace de prière, piste de danse, lit d'amour, scène de théâtre. Je pense au Bhagavad-Gîtâ, à la Bible, aux Grands Textes, à la Comédie Humaine, aux hommes, aux femmes, au drame familial, à la forêt, à l'île, à la mer, aux fleurs et aux nations, aux individus, à l'espace incommensurable. Je les vois, je les éprouve. Mais en ayant en main quelque chose qui me dépasse, une matière active. La relation entre l'expression et le dire, la projection et ce qui est, la pensée et le faire, l'échelle de mon corps et celle de cette matière, me mettent en phase. C'est comme si en priant ou méditant, une cigogne pondait ses œufs à côté de moi, et que soudainement son ombre surpassait les champs. Les problématiques de l'instant l'emportent sur la projection.

C'est peut-être sortir des croyances. Résoudre un espace impossible, le regarder se mouvoir et germer. Prendre tous dysfonctionnements, disjonctions comme une chance ou pertinence. Faire avec le bégaiement, l'erreur, la faute. Ne désigner, ne définir qu'à la fin, ou peut-être jamais. Remettre en doute le but. Un espace où l'errance est possible, où nous ne sommes pas dupes.

Je ne regarde jamais le châssis comme détenant une ligne d'horizon vers l'infini, vers un infini paysage, ou un espace fictif. Le châssis entoilé préparé, apprêté est un espace fini, une chose en soi. La fiction, je la vis dans mes choix à donner à voir ça ou ça, ou

même ça, qui n'est encore une fois rien d'autre que la matière. Ouverte ou fermée, éclatante et propagée, ou concise et délimitée. Énoncée ou rugissante.

Comme devant l'océan, lorsqu'on souhaite quitter terre, l'élan est là. Mais devant moi, une forme réside aussi, mon ombre. Sonorité muette dont je me dois d'organiser le rébus. Sur ce plan cartographié du moi.

Regarder la terre depuis le ciel peut être similaire. Le champ se réduit et se conceptualise. Les variétés de dessins, textures, comme l'abécédaire d'une machine – Monde, fonctionnant conjointement. Sans barrière, d'un infiniment petit à un infiniment grand, où le seul cloisonnement serait l'espace donné du quadrangle, fenêtre, lit, miroir, bosquet. Sorte de petit

théâtre où une autre temporalité pourrait advenir et relater la vie intérieure des choses et où l'imagerie en elle-même ne serait qu'une option. Je ne pense pas que l'on choisisse sa manière de peindre. On détermine les angles morts, oui, de ce qui pour nous n'en est pas. Et ce qui est une peinture et son idée de fin.

Je commence plusieurs peintures à la fois, souvent de même format. Un dialogue se crée entre elles, elles se contrecarrent, s'accouplent parfois en diptyque, triptyque. Ça pourrait s'apparenter à différents membres d'une même famille, ou à la vie des choses, et à leur versant intérieur.

Les formats sont majoritairement grands, ils engagent tout mon corps, et l'au-delà de ses capacités.

Les étapes s'y succèdent.

Je commence une peinture au mur. Généralement par le dessin d'un espace qui sera l'armature de la toile, sa cage thoracique. Ensuite, je baigne les lignes épaisses de peinture acrylique de ce dessin, dans une couleur fluide plus ou moins transparente, un jaillissement expressif d'une certaine gamme chromatique que je fais circuler sur la toile entre le mur et le sol en manipulant le châssis.

L'architecture intime, le corps de la toile se fait. Elle sèche à terre, et l'espace de la toile est déjà traversée, la composition réside.

Au lendemain je la replace au mur et regarde ce qui est, les volumes, les transparences existantes. Puis, je la recouvre dans sa quasi-totalité, d'une résine polyuréthane assez épaisse et d'aspect brillant, satiné ou mat. On utilise communément cette matière dans le bâtiment pour recouvrir et isoler les sols-béton. J'utilise des pigments plus ou moins mélangés, fluides, parfois en gravas et j'interviens, la toile au sol, avec un nouveau corpus de couleurs qui laisse transparaître le fond, le jour d'avant, ou pas. Je fais couler cette matière sans pinceau, en des points donnés, faisant naviguer la toile à nouveau, la remettant en jeu. C'est alors une nouvelle forme qui englobe son passé, son armature s'y est incorporée. La forme s'impose maintenant comme l'aura des éléments tracés auparavant. Proche de l'émail, la surface a un rendu quasi sculptural, solide, elle recouvre le lin blanc préparé (*sorte de grillage métrique*) entièrement ou presque. J'utilise par endroits du spray qui réagit à cette matière de manière particulièrement iridescente, c'est une nouvelle valeur, un marqueur de zone, ou nouveau point de fuite.

Une fois cette surface demeurant comme un territoire, un espace existant, je l'observe et tente de l'identifier, de la raffiner. Soit en une sorte de retour au fond, en me servant de décapant pour supprimer certaines courbes, angles de la composition, en retirant de la matière à l'aide d'une spatule ou d'un couteau, ce qui provoque un nouveau corpus formes, lignes et d'une foultitude de griffures qui laissent apercevoir les touches et les couleurs des étapes passées. Soit en utilisant une peinture à l'huile prise en sa masse, qui cernera le champ et s'imposera jusqu'au bord du châssis, en une forme en soi par son omniprésente texture.

Ces deux plans interagissent, dialoguent par le biais de signes, traces, nœuds, réalisés avec la brosse et ses sillons, ou par l'emploi de la bombe qui poudre des zones de la surface et permet de fondre un élément dans un autre. Sans pour autant représenter autre chose que la peinture en soi, je cherche à rendre visible sa constellation, ses points karmiques, comme pour un corps, l'accès aux yeux, à la bouche, au sexe, ils émergent telles que les origines dévoilées de l'œuvre, portes menant du dedans au dehors.

Ce jeu des dire de ma main au contact du fait de peindre se situe au carrefour de ma détermination et de celle qui est propre à la matière, sa plasticité active.

Après la première lancée gestuelle, chorégraphie des aléas, j'interroge la peinture et ce qui est là, devant moi, en travaillant par moments des heures durant au développement de réseaux signes, de tissages organiques aux couleurs de valeurs opposées, accolées les unes aux autres, à une valeur franche, dure, nette. Cette sorte d'enchevêtrement d'une calligraphie fractale me donne à comprendre le motif de la peinture, son sens, sa direction, sa motivation. Motifs, ornements qui d'ailleurs n'en sont pas, se résumant souvent à la ligne non tracée, non étirée, au point ou au dynamisme graphique caractéristique de la brosse choisie.

Cet entêtement quasi sourd, d'un en soi-même machinal à n'aboutir qu'au témoignage des choses et du fait de peindre, du fait de la couleur, là et là, et aussi là, et partout à l'infini et en profusion, c'est un sujet. Cacophonie du désir de faire, d'un étant donné visible. Cette inclinaison se joue comme la répétition d'une seule et même phrase jusqu'à sa déformation en l'absurde. Comme l'enfant qui déclamerait en une langue inconnue.

Et là soudainement, je regarde cet état comme une aliénation et il fait sens pour cela, il est valeur temps et son oubli. Il est assouvi. Je décide alors de recouvrir quasi intégralement la zone, mais cette action, ce marquage incessant, ne disparaîtra

pas. Il laissera ses traces qui seront comme ensevelies sous terre, sous matière, en passé. Ses aspérités persisteront, comme la strate féconde sous le champ enneigé, garantissant le renouveau de la toile et son efflorescence future.

Le titre n'interviendra que lorsque la peinture sera finie, classée dans la bibliothèque de toile de l'atelier, ou même parfois seulement quand elle doit le quitter, ou quand elle est archivée comme fichier numérique.

La peinture est finie lorsqu'elle donne à mon regard l'occasion de vivre une déambulation infinie, quand je sens pouvoir passer ma vie à regarder cet élément

parlant. Je la retourne alors face au mur, elle n'a plus besoin de moi et j'en aborde une autre.

Existant dans son autonomie et dans la vie de l'atelier, elle m'évoque alors un nouvel espace, mais là encore de manière subjective. J'y réagis telle qu'elle est, telle qu'elle se présente à moi. Je suis alors spectatrice d'un voyage substantiel qu'elle me permet de vivre. Elle m'amène exactement là. Les titres empruntent les noms d'espaces géographiques, de lieux rituels, de pérégrinations solitaires, ou les noms d'êtres aimés ou haïs et tout ce qu'il y a entre les deux. Comme si la forme trouvée accomplissait l'archipel de mémoire là où les mots y sont enfouis.

Cette sensation de revivre, dans ce rituel presque archaïque, la magie du passage entre inerte et vivant, est certainement présente dans tous les domaines des Arts ou autres et dans la vie de chacun. Mais je prends maintenant la chance de mise en mot du mien. Je prends aujourd'hui parole de mon action.

L'imagerie m'intéresse bien sûr, elle me réjouit même, mais le phénomène et ses circonstances, bien plus. Je parlais ci-avant d'un élément qui ne serait pas du semblant. Comment rester inclusive lorsque l'on donne à voir ?

Je - bouge, je porte ce corps et son expérience intime.

Je regarde, je te, tu me regardes. Je te, tu me, mimes, mines. Mais jusqu'où ? Jusqu'à - quand ? Sommes-nous semblables ? S'éprouver dans la ville, y entrer et sortir, démultiplier par mille cette obstination mouvante d'unicité de l'être. Entre l'espace de guerre et un espace de paix, regarder le silence et la vie se dérouler ? Contempler en extase, et être à côté de ce ça qui nous qualifie sans arrêt, de ce ça de nos corps voués à l'in vraisemblable. »

« Olympe Racana-Weiler, L'Iridescente » par Jeanette Zwingenberger, Paris, 2019. Texte de présentation de l'exposition « NEON DRIVING », Galerie Eric Dupont, Paris.

Olympe Racana-Weiler rompt et survie à l'éblouissement immanent de la toile». Pour l'œuvre *Naked City*, elle évoque à la fois l'incandescence du Colisée de Rome, mais aussi les stratifications de l'histoire. Son désir est que l'œil soit toujours tenu au sens musical à la poursuite d'une présence jamais saisissable.

De son enfance dédiée à la danse, elle a gardé le sens de l'espace, des mouvements, le dialogue avec les lumières. Elle choisit de formuler sa chorégraphie sur des toiles à l'échelle humaine où elle déploie des touches de brosses en staccato, allegro, sourds ou lumineux. Son omniprésence s'incarne depuis dans cette peinture.

Toutefois la virtuosité du premier geste est mise en danger par l'antagonisme des différents médiums. L'encre irisant se rétracte dans la nappe d'essence de térébenthine. Le spray s'écume. Les résidus s'infusent et restent plaquer sur la toiles.

Les pigments en gravats montent des remparts mais des rochers aux ventres des couleurs les freinent. Des craquelures renvoient à une échelle géologique, interrompues par cette couleur chair qui appartient à l'échelle cellulaire. Des tonalités de couleurs bleu outremer, rose brillant, violet et rouge dioxyde jaillissent parfois dans le silence des plages de couleurs.

L'écoulement de l'encre irisée, instable à l'extrême mais résistant à toute couverture, surgit dans une lumière sombre.

Le défi d'Olympe Racana-Weiler est de faire éclore le processus de la peinture en tant qu'objet. Dans *Mercure Sauvage*, la flaque réfléchissante de l'aluminium jaillit tel un œil qui nous fixe. Les flux, stries, taches, nappes d'ombre évoquent une vision rétinienne, d'un déjà vu qui nous rappelle la phrase de Gilles Deleuze sur Cézanne. « L'homme absent parce que tout

entier dans le paysage ». Proche d'une germination, cette matérialisation d'une mémoire glissante est insaisissable, le regard toujours sollicité comme un phare intérieur. La peinture se personnifie. Les incisions, grattages et inversions témoignent d'une dimension sculpturale, d'un champ de force entre vide et plein.

Elle s'impose alors comme une présence active.

Pour l'artiste la peinture sauve l'homme de sa mémoire et par sa force plastique elle emporte sur les mots. Ces paysages intérieurs nous libèrent du miroir infernal, nous mettant face à l'impensable. C'est la nécessité de quitter l'espace du *parlêtre* pour rentrer dans une temporalité propre. Ni ligne, ni angle, on se perd à l'intérieur de ces toiles, seul le cadre nous ramène vers un réel tangible. Nous sommes dans la carte d'un monde insensé et très concret.

PRESSE



OLYMPE RACANA-WEILER

Richard Leydier

Dans le domaine dit de la peinture abstraite, les toiles d'Olympe Racana-Weiler sont particulièrement séduisantes et puissamment évocatrices. Elle expose à la galerie 21 Contemporain, Nice, du 17 février au 15 avril 2022.

Il y a quatre ans, je suis allé visiter l'atelier d'Olympe Racana-Weiler alors situé à Saint-Ouen. Elle commençait à exposer à la galerie Jérôme Pauchant, qui n'existe plus, et était lauréate des prix Pierre Cardin et Marin. Elle a fait depuis du chemin. La dernière exposition personnelle visitée se tenait à la galerie d'Éric Dupont (en janvier 2021), qui la représente depuis 2019. Elle m'invite dans son nouvel atelier, cette fois-ci à Montreuil. Un espace plus grand et grandement vitré. Ses tableaux sont toujours aussi attrayants, quoique la peinture ait considérablement évolué en quelques années. Les compositions sont encore baroques, animées d'une exubérance qui pourrait évoquer cer-

taines œuvres de Frank Stella à partir des années 1970, mais elles paraissent plus structurées qu'auparavant. Sans doute l'arrivée dans un nouveau lieu de travail, plus vaste, n'est-elle pas étrangère à cette évolution. Parce qu'il permet davantage de recul, il induit un autre point de vue. La ligne a fait son apparition. Suivant des diagonales un peu folles, elle parcourt les toiles comme des veines, et les tableaux deviennent une peau ainsi irriguée, qui a son histoire et ses accidents, parfois échochée à la manière du satyre Marsyas, puni par un Apollon jaloux de ses dons musicaux. Ou bien, plus que des veines, elles sont des lignes de vie dans la paume d'une main, racontant le passé et le futur d'un corps (celui du spect-

tateur) qui semble de plus en plus présent. Olympe Racana-Weiler a des origines françaises et argentines. Elle a beaucoup exploré l'Amérique latine mais aussi l'île de Cuba. C'est pourquoi, ces lignes, ce sont aussi les lianes chaotiques des forêts tropicales, qui les rendent impénétrables, impraticables. Des branches sur lesquelles viennent se poser des oiseaux de paradis. Elles symbolisent une sauvagerie indomptable et néanmoins belle, un impensé. Racana-Weiler étend les toiles au sol, commence à peindre et recouvre la composition d'épaisses couches de résine qui forment une manière d'épiderme, puis elle les redresse. Les compositions tournoyantes s'organisent

Famille, Famille, Famille - Triptyque, 2020. Technique mixte sur toile de lin tendue sur contreplaqué de forme ovale mixed media on taut linen canvas on ogival-shaped plywood. 230 x 450 cm. Tous les visuels all pictures: Court, l'artiste et galerie Eric Dupont, Paris

souvent autour d'un ovale, sorte de point aveugle, qui inspire la forme d'ogive de toiles (2020), trois shaped canvases coniques qui sont comme des tables de la loi, une sorte de code d'Hammurabi de la peinture pour Racana-Weiler. Ils semblent contenir le programme passé et à venir.

FONDS MARINS

Lorsque je regarde ses tableaux, je suis sous l'eau. Ils m'évoquent aussi des fonds marins, le corail coré ou tubulaire, des paysages où le temps n'existe pas.

Ce point aveugle apparaît aussi à l'hôtel Richer de Bellevue (1), à Montpellier, où l'artiste a peint les murs et plafond d'un cabinet qu'on emprunte lorsqu'on se rend aux chambres de ce bâtiment où sont aussi intervenus Jim Dine et Abdelkader Benchamma. Elle a travaillé durant un mois en avril et mai 2020 dans cet édifice du 17^e siècle situé dans la vieille ville, sur la place de la Canourgue. Dans cet ancien tribunal, elle a réalisé une grotte, avec en tête la Sibylle de Cumae, qui a inspiré les lois de Rome et vivait dans un antre rocheux. Le point aveugle est une zone blanche au plafond, au zénith, vers où tout converge. Il aspire l'espace comme un trou noir. Il est comme l'œil de Dieu qui voit et sait tout. Ce point aveugle n'est pas sans évoquer aussi l'histoire de Regulus, ce général romain qui, vaincu par les Carthaginois, devient aveugle en regardant le soleil en face, paupières maintenues ouvertes. Il est un domaine dans lequel Racana-Weiler est très active, c'est celui de la gravure, qu'elle investit à une échelle monumentale. Dans son atelier sont accrochés de grands tirages sur papier. À Montreuil, elle travaille des plaques de contreplaqué à l'aide d'un petit ustensile électrique évoquant presque les outils d'un dentiste. Patiemment, elle creuse la surface, dessine des motifs et trames simulant le passage de la brosse ou le veinage du bois. Elle envoie ensuite les matrices en Autriche où elle les imprime en tournant les plaques et en multipliant les passages de couleur. Elle dévoile ainsi des paysages quasi géologiques, stratifications qui ne sont pas si éloignées des visions d'un Par Kirkeby en Islande. Régulièrement, parmi les empilements rocheux, une tête apparaît, sorte de visage de Bouddha rappelant l'imprégnation du saure de Véronique. Ce visage, c'est l'ovale, le point aveugle, l'œil de Dieu qui nous regarde, celui d'Abel dans la tombe, fixant Cain. III

1 Voir le compte-rendu publié dans artpress n°491, septembre 2021.

In the field of what is known as abstract painting, Olympe Racana-Weiler's canvases are particularly seductive and powerfully evocative. They are being exhibited at Galerie 21 Contemporain, Nice, from February 17th to April 15th, 2022.

Four years ago I paid a visit to Olympe Racana-Weiler's studio in Saint-Ouen. She had just started to exhibit at the Galerie Jérôme Pauchant, which no longer exists, and had been awarded the Pierre Cardin and Marin prizes. Since then she has come a long way. The last solo exhibition I visited was at Galerie Éric Dupont (in January 2021), which has represented her since 2019. She invited me to her new atelier, this time in Montreuil: a larger space with lots of windows. Her paintings are as appealing as ever, though the painting has evolved considerably in a few years. The compositions are still baroque, animated by an exuberance that might recall some of Frank Stella's work from the 1970s onwards, but they seem more structured than before. The arrival in a new, larger workplace is no doubt a factor in this evolution,

because this allows more distance, induces a different perspective. The line has made its appearance. Following slightly wild diagonals, it runs through the canvases like veins, and the paintings become skins nourished in this way, skins that have their own history and accidents, sometimes flayed in the manner of the satyr Marsyas, punished by an Apollo jealous of his musical gifts. Or, more than veins, they are the lifelines in the palm of a hand, telling the past and the future of a body (that of the viewer), which seems more and more present. Racana-Weiler has French and Argentinean origins. She has explored Latin America extensively, including the island of Cuba. That is why these lines are also the chaotic lianas of tropical forests, which make them impenetrable, impassable. Branches on which birds of paradise land. They symbolise an untameable yet beautiful wildness, something unthought.

Racana-Weiler spreads the canvases on the floor, starts painting and covers the composition with thick layers of resin that form a kind of epidermis, and then stands them up. The swirling compositions are often organised around an oval, a kind of blind spot, which inspires the ogive shape of the canvases (2020), three conical shaped canvases that are like tables of the law, a kind of Code of Hammurabi of painting for Racana-Weiler. They seem to contain the past and future programme.

SEABED

When I look at her paintings, I am underwater. They also remind me of the seabed, of stag or tube coral, of landscapes where time doesn't exist. This blind spot also appears in the Hôtel Richer de Bellevue in Montpellier, (1) where the artist painted the walls and ceiling of a room that one crosses when going to those where Jim Dine and Abdelkader Benchamma have also worked. She worked for a month in April and May 2020 in this 17th century building in the old town, on the Place de la Canourgue. In this former courthouse she created a grotto, with the Sibyl of Cumae in mind, who inspired the laws of Rome and lived in a rocky lair. The blind spot is a white area on the ceiling, at the zenith, where everything converges. It sucks in space like a black hole. It is like the eye of God that sees and knows everything. This blind spot also recalls the story of Regulus, the Roman general who,

Undersea Warfare, 2021. Technique mixte sur toile de lin préparée mixed media on prepared linen canvas. 130 x 110 cm



defeated by the Carthaginians, became blind by looking at the sun with his eyes open.

THE EMERGENCE OF THE FACE

One area in which Racana-Weiler is very active is etching, which she does on a monumental scale. Large prints on paper hang in her studio. In Montreuil, she works on plywood plates with a small electric utensil almost reminiscent of a dentist's tools. Patiently, she digs into the surface, drawing patterns and wefts that simulate the passage of a brush or the grain of the wood. She then sends the matrices to Austria where she prints them by turning the plates and multiplying the passages of colour. In this way she reveals almost geological landscapes, stratifications that are not so far removed from the visions of Par Kirkeby in Iceland. Regularly, among the rocky piles, a head appears, a sort of Buddha's face reminiscent of the impregnation of Veronica's shroud. This face is the oval, the blind spot, the eye of God that looks at us, that of Abel in the tomb, staring at Cain. III

Translation: Chloé Baker

1 See the review in artpress n°491, September 2021.

Olympe Racana-Weiler

Née en 1990 à In Neuilly-sur-Seine
Vit et travaille à lives and works in Paris et Montreuil

Expositions personnelles Solo shows:

2021 Curti Gallery, Singapore
2021 Galerie Éric Dupont, Paris
2019 Galerie Éric Dupont, Paris
2018 Galerie Jérôme Pauchant, Paris

Expositions collectives Group shows:

2021 Galerie Éric Dupont, Paris
2020 Curti Gallery, Singapore; Galerie Éric Dupont, Paris
2019 Galerie Éric Dupont, Paris
2018 Galleria Romana, Bucarest; 2^e prix Antoine Marin, Arcueil
2017 Galerie Michel Journaic, Centre Saint-Charles - Université Paris 1 Panthéon Sorbonne; Galerie Bertrand Grimond, Paris; Hôtel de l'Industrie, Paris; Studio Plus 30 - Pink Room, Paris

CARAV (La où Il), 2020. Gravure sur bois imprimée sur papier DVA 400 gsm wood engraving printed on paper. 250 x 153 cm



La Vierge et l'Enfant Jésus, Benozzo Gozzoli.

**LÉONARD VINCI
ET LA RENAISSANCE ITALIENNE**
DESSINS
LÉONARD, LIPPI, RAPHAËL, GOZZOLI...

11 Quatre Léonard de Vinci (*Études de balistique*, deux portraits de vieillards et une *Feuille d'études pour l'Adoration des Mages*), deux merveilleuses études de drapé signées Filippo Lippi, autant de Raphaël... A la pierre noire, à la sanguine ou à la pointe métallique sur papier préparé, voici un florilège des plus belles feuilles du Quattrocento dévoilées au public. Toutes appartiennent à la collection des Beaux-Arts de Paris, riche de près de quatre cent cinquante mille œuvres, dont vingt-cinq mille dessins de maîtres. Il y a là de quoi susciter le désir, d'autant que les œuvres d'artistes plus confidentiels également présentées, tels Girolamo Genga (*Homme à demi-nu, à mi-corps*) ou Bernardino Luini (*L'Enfant Jésus et saint Jean s'embrassant*), ne pâtissent pas de leur voisinage avec les esquisses des «grands» de la Renaissance.

Si ces dessins virtuoses n'avaient, au départ, qu'une modeste fonction préparatoire ou un rôle d'exercice, l'œil y débouche toujours un détail qui l'enchantent. Dans une «simple» Vierge à l'Enfant signée Benozzo Gozzoli, où l'Enfant Jésus a la tête étroitement lovée dans le cou de sa mère... Sans compter la liberté qui toujours se dégage de ces croquis, versant intime des chefs-d'œuvre peints ou sculptés que l'on retrouve ensuite dans les musées : sur un même support, les auteurs multiplient les tentatives, au recto comme au verso, y annotant leurs pensées comme une liste de courses. Belle entrée en matière, donc, pour les nombreux événements qui s'annoncent à l'occasion des cinq cents ans de la mort de Léonard de Vinci. — *Lorraine Rossignol*
Jusqu'au 19 avril, Beaux-Arts, Paris 6^e. beauxartsparis.fr

ARTS
LA CHRONIQUE D'OLIVIER CENA

11 **Neon Driving**
Peinture
Olympe Racana-Weiler
Jusqu'au 16 mars, galerie Eric Dupont, Paris 3^e.
Tél. : 01 44 54 04 14.

L'organisation du chaos est un exercice périlleux. Simple en apparence – on met un tas de choses sur la toile –, sa complexité se révèle au fur et à mesure que se recouvre la surface. Un danger guette : l'exagération, l'emphase, le trop, le kitsch. Ainsi, la surcharge de signes et de couleurs, cette hypertrophie expressionniste, a fini par engouffrer l'énergie du peintre allemand Jonathan Meese. Organiser n'est pas ajouter et empiler. Jusqu'à l'écoeurement. Il faut posséder un sens profond de la composition pour, comme le fait l'Américain Frank Stella depuis 1975, ordonner l'accumulation de formes et la doter d'une structure baroque.

Bien souvent, ce procédé ne fonctionne que lorsque l'artiste est jeune. Le peintre se laisse guider par son instinct et son énergie. Il vit sa peinture comme un danseur vit la musique. Il lui faut de la spontanéité et de l'inconscience. Mais vient le jour où le désir déchoit ; le corps résiste ; l'aisance disparaît. La fraîcheur n'est plus. Il faut alors retrouver l'appétence, et le courage, et le plaisir afin de ne pas laisser l'angoisse s'emparer du vide. Beaucoup s'illusionnent. Ils se répètent, se caricaturent parfois, et fabriquent alors des objets sans vie. La peinture est une activité cruelle, et l'on comprend qu'elle mène bien souvent au renoncement. Olympe Racana-Weiler se lance

donc dans une aventure difficile. Elle est jeune (27 ans) et talentueuse. Ses toiles sont abstraites ; la couleur y explose. Des profondeurs s'y forment et l'espace vit, surtout lorsqu'il n'est pas saturé de peinture et qu'un fond laisse au regardeur la liberté d'errer entre les taches, les méandres, les entrelacs (*Mercurie sauvage*, 2018). La sensation florale domine et, au-delà, un sentiment plus végétal que minéral. L'artiste tente, semble-t-il, de restituer le regard qu'elle porte sur le monde, que ce soit un cerisier ou l'éclat d'une lumière sur l'eau. Il y a, dans le maîtrisme de couleurs et de formes, quelque chose qui la rapproche de la Britannique Cecily Brown. Ça bouge, beaucoup, avec justesse et sans violence excessive.

A l'opposé de cette gestuelle démonstrative, un tableau de Jean Degottex (1918-1988) paraît immobile. Il frémit. Il est le bruissement du feuillage sous une brise tiède. Il exige l'attention, le calme, le silence. Derrière sa simplicité apparente – lignes blanches transversales sur fond blanc (*Oblicolor*, 1983), ou trois larges bandes verticales striées, brun-rouge, brun-rouge plus clair et noir (*Report 3/4 Terre*, 1981) – derrière cette simplicité, donc, se cachent des techniques parfois complexes (pliage, grattage au tournevis), et surtout une longue réflexion sur l'effacement, la trace, le trait, sur ce qui subsiste de la peinture lorsque presque tout disparaît : la poésie.

Mais cette poésie ne se décide pas. Elle est ou n'est pas. Ainsi les papiers, ces *Ondes* de 1975, quelques stries imparfaites de peinture noire et de crayon – on songe à Pierrette Bloch –, d'une délicatesse et d'une fragilité admirables, que jamais un jeune peintre ne pourrait poser sur une feuille. Car il faut avoir vécu, et ri, et souffert, et lu, et regardé, et senti pour restituer (réaliser) des sensations aussi subtiles – la sobriété chez un jeune artiste est souvent une affecterie fabriquée, un minimalisme cérébral. Jean Degottex ne cessa jamais de se renouveler. A l'âge où beaucoup ont renoncé, il entama au milieu des années 1970 une dernière période somptueuse. Souhaitons à Olympe Racana-Weiler un parcours identique, exigeant, sincère, profond et poétique ●

Cherry Blossom, d'Olympe Racana-Weiler, 2019.



11 On aime un peu... 11 ... beaucoup 111 ... passionnément 1111 ... pas du tout

Télérama 3605 13/02/19 67

TÉLÉRAMA, « La chronique d'Olivier Cena », février 2019.

Le Quotidien de l'Art

Mardi 5 février - N° 1654

Vu EN GALERIE



Vue du verrouillage de l'exposition « Neon Driving » à la galerie Eric Dupont.

Olympe Racana-Weiler
GALERIE ÉRIC DUPONT
Comme un cadran solaire

Olympe Racana-Weiler a 28 ans et c'est sa première exposition à la galerie, qui la représente depuis quelques mois seulement. De grands formats abstraits peints parfois au pigment ou au spray d'aluminium, « un nouvel objet de lumière », selon ses mots, à travers lesquels l'artiste stratifie la toile. « Les formats m'imposent une lecture ou une dramaturgie et, avec le carré, je tourne autour d'un centre, comme un cadran solaire. » C'est un univers où prédomine « une belle harmonie de couleurs », comme le dit Eric Dupont - des œuvres de grandes dimensions, toutes réalisées ces trois derniers mois, vendues entre 4 500 et 7 000 euros. « Je considère que c'est une peinture possible aujourd'hui. On peut toujours reprendre l'héritage et le pousser plus loin. Jubilation et gravité », conclut Eric Dupont, qui rappelle que le contact a été noué par l'intermédiaire d'un autre artiste de la galerie, Damien Cabanes. J.S.



Olympe Racana-Weiler, *Cherry Blossom*, 2019, huile, spray émailé, polyuréthane sur toile de lin, 200 x 180 cm.

« Neon Driving »
Jusqu'au 16 mars
138, rue du Temple, 75003 Paris.
eric-dupont.com

ARTFORUM

Olympe Racana-Weiler

GALERIE JÉRÔME PAUCHANT

Olympe Racana-Weiler announces a gut craving, a physical manifestation of desire and ambition, in the title of her first solo exhibition, "I came back from paradise and I'm frankly hungry." The phrase also alludes to a return from another realm, a passage that might be a kind of metamorphosis, evocative of Ovid's compendium of transformation myths. In a published conversation with Jim Dine, with whom she works as a studio assistant, Racana-Weiler tells of her own metamorphosis into a painter, and cites the ancient text. In this context, Racana-Weiler also speaks briefly about dancing as a child. She describes performing for an audience, eyes on her body as she moves. "At eleven," she recalls, "I felt the other persons' look on me, it was almost intrusive." By displacing the movements of her figure, hands, and inner force onto the surface of the canvas, she seems to have found a means to protect herself from this imbalanced gaze. Through painting, she regains her power, confidently wielding it on a stage that she creates to perform her own desires. Her work is clearly not figurative, but she insists that it is not abstract; rather, she claims it is marked with the dynamic motions that radiate from her body, motions that are emphatically present and alive.

In this small space, the visitor was instantly immersed in the intense color and the lyrical, at times agitated, gestures that make up Racana-Weiler's paintings. The massive triptych *RA Epiphania*, 2016, dominated the scene. In it, the artist layered oil, acrylic enamel, ink, and enamel spray paint in a composition that churns across three canvases, each nearly seven feet high. She embraces this abundance in order to capture a physical presence. "I can begin with acrylic, then add oil, then polyurethane, and so all these additions, without waiting for them to dry, create something else, a sort of object, a bodily presence," she says. She intensely works the surfaces of her canvases, building up layers of vivid pigment and scratching back down to the stretched fabric. In almost every painting, each roughly the height of a door or portal, the artist also creates a sense of depth and the suggestion of a passageway. In *Citeaux*, 2018, for example, dense expanses of coral and dark turquoise and short bands of indigo and fiery red surround thin washes of ocher and black that pool at the heart of the canvas. Surrounded by turbulence, the core of this work is calm and direct, like the eye of a storm.



Olympe Racana-Weiler, *Citeaux*, 2018, oil, acrylic, ink, enamel spray paint, and polyurethane on linen, 70 1/4 x 63".

MAY 2018 247

Racana-Weiler's canvases are charged with the agony and euphoria implicit in an artist's search for genre, voice, and the freedom that allows one to truly live. Her works are embodiments of life's real anxieties. "In the painting something about the material that one uses is infused with the life that comes, something that you cannot make disappear, something that you have to face," she says. In *A Man in Love* (2009), volume two of his epic *My Struggle*, Karl Ove Knausgaard writes about the directness of a work of art. "What is a work of art if not the gaze of another person? Not directed above us, nor beneath us, but at the same height as our own gaze. Art cannot be experienced collectively, nothing can, art is something you are alone with. You meet its gaze alone." Racana-Weiler is no longer dancing, but singling us out with each canvas and looking us straight in the eye.

—Lillian Davies

BOUMBANG, par Clare Mary Puyfoulhoux, mai 2018.

Olympe Racana-Weiler

Tous les autres soleils étaient morts.

par Clare Mary Puyfoulhoux | Mai 8, 2018

Un coquelicot n'est pas rouge. Il est dense, épais, profond. Un coquelicot est matière et solide. Un coquelicot dure. De même, un cheval sort violet de la peinture, et par la tête. Il y a de ça vingt mille ans. Les œuvres s'appellent Gorge, Boxeur, Morhange bas sourire de ma mère, Sébastien. Ta peau galliano sanglier, RA Epiphania, Daniel et le portrait de taureau, Éclat vierge en eau, Citeaux, Young pig, dark pig, Sibila Cumana. On sait, à lire les quelques informations à portée, que son père et les musées, que Jim Dine et la matière, que Paris. La femme est née en 1990. Quand elle parle, elle dit que cela vient des mots, que ce sont les mots qui ont dit l'image. Elle dit peut-être que seule l'image était à même, pour elle, de recevoir les mots. Deux galeries l'ont exposée récemment: Michel Journiac et Jérôme Pauchant. Il n'y avait ni coquelicot ni cheval dans les toiles, pas plus qu'il n'y a la danse des vautours autour d'une carcasse flétrie dans Citeaux, et pourtant je l'ai vue. Ce qu'il y a, en revanche, relève de la liste de courses: encre, spray émaillé, huile, polyuréthane, acrylique, décapant, peinture pour signalétique, geste. Geste: prendre la matière et faire avec, à en crever. Vomir la couleur pour s'y lover.

Dans les conférences de peintres, on dit souvent que la peinture est mal aimée. Qu'à Paris on ne peint pas, qu'on ne peut pas, qu'on est castré. Dans les conférences de critiques, on dit souvent que la peinture est mal aimée, qu'elle se vend bien. Dans les conférences de galeristes, on dit souvent que les collectionneurs peuvent accrocher. Dans les conférences de spectateurs, on ne dit rien parce qu'on attend que quelqu'un dise ou regarde. Quand tout le monde se tait, l'œil se souvient. Olympe Racana-Weiler peint et ses formats parlent au corps. D'une longueur de deux mètres en moyenne, ils sont à hauteur d'homme, sortes d'espaces surnuméraires prêts à recevoir ces coquelicots qui n'en sont pas mais qu'ils nous offrent pareillement. Ce sont des paysages de rien, des « organismes picturaux » qui tiennent sans attendre quoique ce soit de nous. Quelque part, surplombant, un signe bleu sur fond jaune, troisième œil de fin des temps, retour de transe.