

Entre figuration et abstraction

On pourrait tracer une carte de la Bretagne en indiquant les peintres qui ont tiré partie de leur environnement de prédilection : Yves Floc'h, la région de Dinan ; Alexandre Nozal, la Côte d'Émeraude ; Lucien Pouëdras, le Morbihan ; Jean-François Auburtin, Belle-Île, de même que, plus récemment Gérard Altmann ; Henriette Bellair, la région nantaise ; Charles Perron, le pays de Retz et la forêt du Gâvre, dédaignant le pittoresque pour « spiritualiser le sujet » et restituer ainsi l'essence plastique des choses ; Pierre de Belay, encouragé par Max Jacob, la Cornouaille et l'animation du port de Douarnenez ; Georges-Géo Fourier, le pays bigouden, dans des gravures aux traits incisifs aussi bien que dans des céramiques et des meubles ; Jean Urvoy, dont les nombreuses gravures sur bois témoignent de son attachement pour la région de Dinan, de Cancale et du Trégor ; Marcel Gonzalez et les bords de l'Aven... Il faudrait aussi mentionner les artistes qui, tel Yvon Le Corre, conjugue ses talents de navigateur avec celui du dessin ou de l'aquarelle, consignait ses voyages dans des carnets (le premier était *Heureux qui comme Iris*, Gallimard, 1978), où récits et illustrations s'avèrent complémentaires. Ainsi alterne-t-il des phases de travail consistant à réaliser des croquis pris sur le vif, avec d'autres, qui correspondent à des peintures réalisées en atelier.

L'expression de Paul Klee, « abstrait avec des souvenirs » pourrait particulièrement bien s'appliquer à de nombreux peintres bretons, ou travaillant en Bretagne, peut-être en raison de l'empreinte profonde

exercée par la diversité des paysages de ce pays que les artistes, plutôt que de chercher à les représenter, se sont efforcé de vivre de l'intérieur, en laissant s'exprimer leur intuition et leur sensibilité. On a parfois utilisé le qualificatif de « paysagisme abstrait » à ce propos.

On trouve une forte imprégnation de l'art populaire chez Jules Paressant, ainsi qu'un intérêt pour l'aspect « primitif » des ex-voto marins, dans ses gravures, mosaïques, tapisseries... sculptures sur bois, sur pierre, sur bronze qui témoignent aussi de l'influence de l'École de Pont-Aven. Peu à peu, Paressant a procédé à une épuration de plus en plus rigoureuse de son style, comme pour ne livrer des éléments représentés que l'essentiel des formes et des couleurs. De 1985 jusqu'à la toute fin de sa vie, ses évocations de la nature deviennent plus synthétiques encore, se rapprochant de l'abstraction. Son itinéraire est donc tout à fait caractéristique de cette quête d'une alliance réussie, parce que pleinement ressentie, entre figuration et abstraction.

Pierre Péron rejoint les Seiz Breur en 1935. Son activité se révèle exceptionnellement prolifique : outre son œuvre picturale proprement dite, des affiches, des caricatures pour la Dépêche de Brest et le Télégramme, des bandes dessinées et histoires illustrées (comme *Pesket, Dig a dao*), des collaborations avec les Maisons Le Minor et Hermès pour des foulards, des fresques décoratives (telle celle réalisée en 1932 pour le cinéma brestois Armor), des tapisseries pour la Jeanne-d'Arc, les bijoux Kelt, la conception de plusieurs médailles... L'ouvrage *Pierre Péron de A à Z* de Françoise et Yves-Marie Péron (Kerangwenn, Coop Breizh, 2002) retrace de manière remarquable l'itinéraire de cet artiste hors norme. Quelques axes d'intérêt majeur chez lui permettent de canaliser tout

risque de dispersion : l'inspiration maritime (il est nommé peintre de la Marine en 1960), les motifs celtiques (il a illustré à plusieurs reprises des contes et légendes de la mythologie celtique, notamment les *Contes du vrai et du semblant* de Pierre Jakez Hélias et les *Contes de Bretagne* d'Émile Souvestre, en 1947), l'art sacré populaire de la Bretagne intérieure et peut-être, par-dessus tout, l'esprit de la ville de Brest. C'est d'ailleurs à partir de vingt de ses aquarelles que son ami Pierre Mac Orlan écrit *Brest*, en 1946. Cette ville, le peintre l'a explorée sous ses plus multiples facettes, avant et après la seconde guerre mondiale, mais sans nostalgie aucune, traduisant aussi bien le pittoresque de son passé (les rues de Recouvrance) que la géométrie blanche de ses constructions les plus récentes : « P. Péron a peint et certainement embelli le vieux Brest, ensuite il a fixé les étapes du renouveau de la ville, bâtiments provisoires, constructions neuves créant un jeu cubique de volumes blancs, un peu inattendu sur ce site, pérennité du vieux château et de la proue des remparts qui l'entourent, activités du port, puissance du nouveau Grand Pont » ⁽¹⁾.

Néanmoins, il ne s'agit nullement, pour P. Péron, de s'en tenir à un intérêt documentaire, mais de toujours mettre en relief les qualités plastiques des sujets choisis : « Ses croquis de port et de bateau ne présentent qu'accessoirement les hommes au travail, mais transcrivent plutôt des atmosphères, des jeux d'eau et de ciel, des agencements de coques, des forêts de mâts, des couleurs. Il s'est particulièrement intéressé aux rochers et aux blocs qu'ils composent, aux contrastes entre

¹ Péron, Françoise et Yves Marie, *Pierre Péron de A à Z*, Kerangwenn, Coop Breizh, 2002, p. 14.

la masse minérale inerte et la fluidité de l'océan qui la baigne, aux îles et à Ouessant surtout, à la richesse de ses indentations côtières » ⁽²⁾.

Les bateaux, qu'il contemplait plus particulièrement à Camaret, il les a également peints sous leurs angles et dans des mises en situation des plus divers, quelquefois confrontés à l'environnement des constructions portuaires : « Les œuvres qu'il réalise alors expriment sa tendresse pour les courbes de la coque du navire en gestation, son intérêt pour la force nécessaire de l'objet maritime et la beauté de sa structure, qu'il soit bateau, balise ou poulie ; son amusement devant l'imprévu et l'insolite des objets sortis de la mer ; son goût pour la patine côtière et portuaire, que ce soit du lichen sur un toit, de la rouille sur une ancre, de la peinture sur une tôle, des grappes de coquillages sur une épave. Ces émotions fortement ressenties l'ont fait alors frôler les marges du surréalisme et même de l'abstrait » ⁽³⁾.

Il n'est guère surprenant de constater que l'univers maritime occupe une place déterminante dans la peinture des artistes bretons. Encore faut-il distinguer les productions qui ne font que prolonger la vision académique, de celles des artistes qui ont cherché à en proposer une interprétation personnelle. L'œuvre de Jean Le Merdy paraît témoigner d'une telle ambition, parvenant à allier un sens aigu de l'observation et les conséquences qui peuvent en émaner sur un plan fondamentalement pictural. Ce qu'il fait ressortir de sa contemplation de la mer, des chalutiers de Concarneau qui représentent pour lui des sujets de prédilection depuis maintenant plusieurs décennies, ce sont des lignes de

² *Ibid.*

³ *Pierre Péron de A à Z, Ibid.*

force, de tension, des harmonies de couleur, qui amènent ses œuvres à la croisée de la figuration et de l'abstraction, démontrant, pour reprendre ses propres termes, que « l'abstraction est dans la nature ». À partir d'un monde qui peut paraître chaotique ou confus, témoigner d'une apparente désorganisation, d'un désordre correspondant en définitive à la complexité du milieu naturel, avec son enchevêtrement de formes, le peintre donne l'impression d'un rythme d'où se dégage une certaine forme d'ordonnement, d'ordre intelligible.

Et si Le Merdy s'inscrit, d'une certaine manière, dans la longue tradition du corps des Peintres officiels de la Marine (dont il devient membre en 1979), il prouve aussi qu'une telle appartenance n'implique aucunement de s'en tenir à des conventions figées. Rigueur et sens de la construction représentent des qualités déterminantes dans son œuvre. Après le penchant pour une palette sourde de couleurs, non sans quelque retenue, que l'on peut observer dans ses premières toiles, il recourt à une palette des plus diversifiée, voire flamboyante, due à une maîtrise de plus en plus affermie, avec des rouges et des orangés d'une puissante intensité. Selon lui, rien n'est anodin pour un œil suffisamment aiguisé qui sait capter un instant de sensation, à condition de savoir s'affranchir de l'anecdote. Ainsi l'artiste peut-il parvenir à saisir la « poésie du quotidien », ce qui le conduit à déclarer : « J'avoue que j'ai la passion des outils, des objets qui entourent la vie courante des hommes. [...] « Je peins ce que je vois, puis je travaille en biais pour faire vibrer les couleurs » ⁽⁴⁾. Une de ses

⁴ Le Merdy, Jean, in Benoît Landais, *Jean Le Merdy*, Palantines, Quimper, 1995, p. 30.

techniques, qui donne à ses peintures un dynamisme très particulier, consiste en un balayage oblique de l'espace de la toile.

Comme l'écrit Pierre Jakez Hélias (dont le peintre a notamment illustré ses *Récits et légendes du pays bigouden*), « Jean Le Merdy a besoin de se trouver au milieu du phénomène qu'il traduit [...]. Il ne peut se satisfaire que de ce qui bouge, même s'il s'attache à reproduire l'immobile. Le va-et-vient sur le port des pêcheurs lui est indispensable pour rendre ce désordre d'engins abandonnés à la rouille, ce débarras des quais plus significatif, à tout prendre, que l'activité qui ne cesse de régner tout près. Et c'est pourquoi les pêcheurs sont absents, laissant la place à ce qui était avant leur passage et qui reste après eux. Les carcasses de bateaux occupées à pourrir, squelettiques, dans les cimetières marins, révèlent enfin les structures qu'au temps de leur navigation on ne pouvait que soupçonner sous les mâtures et les voilures avant que toute pudeur ne fut abolie [...]. Jean Le Merdy ou le peintre sur le tas qui voit clair dans l'entassement, à qui suffisent quelques reliques pour faire surgir tout le quotidien et l'exceptionnel de la mer et des hommes du poisson avec le rêve en plus, aussi réel que la matière » ⁽⁵⁾.

Par ailleurs, les fertiles échanges entre peinture et artisanat continuent à constituer un trait marquant de la création au sein des arts visuels en Bretagne. Pierre Toulhoat est un exemple significatif du rôle fécond et interactif de l'artisanat par rapport au vaste domaine des arts plastiques, avec ses créations de bijoux, statuettes, objets en bronze dans lesquelles il s'inspire librement de motifs bretons. Il a également collaboré avec la faïencerie Keraluc, la maison Le Minor pour des foulards, tissus et

⁵ Hélias, Pierre Jakez, *in* Benoît Landais, *Jean Le Merdy, op. cit.*, p.9.

bannières et a largement contribué au renouvellement de l'orfèvrerie religieuse.

Originaire de Douarnenez, René Quéré est engagé en 1955 comme peintre décorateur à Keraluc et fait notamment preuve d'une grande maîtrise de la technique du décor à main levé sur émail cru. Son expérience de céramiste fut déterminante pour son œuvre picturale ⁽⁶⁾. Il réalisa ainsi de nombreuses pièces uniques jusqu'au début des années 60, abandonnant alors la céramique pour se consacrer exclusivement à la peinture. Son travail d'« imagier céramiste » au traitement aquarellé présente une palette riche en nuances en dépit des contraintes techniques, qui obligent à extrapoler les transformations chromatiques de la cuisson. Limitant autant que possible les interactions du feu, il considéra la céramique essentiellement comme un support particulier pour exprimer ses préoccupations de peintre. Ses pièces majeures sont réalisées suivant une technique "pointilliste" : le graphisme structurant la composition définit des aplats colorés par des petites touches juxtaposées d'oxydes colorants. « Je travaillais sur émail cru au trait déroulé avec un bioxyde de manganèse (couleur brun noir) et ensuite, je faisais le remplissage avec divers colorants. Cela demandait toute une gymnastique mentale, une mémorisation de la palette des couleurs, car celles-ci se modifient lors du passage au feu. Je ne faisais jamais de dessins préparatoires. Seuls mes souvenirs visuels me guidaient et la composition s'affinait au fil des heures ! » Dans sa peinture aussi bien que dans ses céramiques, il prend volontiers pour sujets des paysages et

⁶ cf. Lucas, Antoine, *La céramique artistique de Quimper*, Palantines, Quimper, 2003.

thèmes liés à la mer ou au monde du travail : « Immergé dans le milieu de la pêche, j'ai tout naturellement décrit cette humanité maritime, raconté l'histoire des bateaux et de leurs équipages, évoqué les légendes bretonnes. Ce fut passionnant de travailler en usine, en bonne intelligence avec les ouvriers, les contremaîtres, les patrons et des artistes collaborateurs comme Pierre Toulhoat, Xavier Krebs ou Paul Yvain. Tout le monde était solidaire. On gagnait peu, mais c'était la joie de l'école buissonnière. »

« Certains de ses tableaux sont près de basculer dans cette zone absolue où les mots, abstrait ou figuratif, se dégonflent au profit d'une présence picturale irréductible, qui impose son battement de cœur, sa loyauté, son plaisir au-delà de toute anecdote » écrit à son propos Georges Perros ⁽⁷⁾, écrivain avec qui Quéré collabore, en 1961, pour l'ouvrage *Douarnenez, les îles, les marins*. Sa peinture se caractérise fréquemment par le recours à des aplats de couleurs vives (avec une dominance de bleus) cernés de noirs, avec un équilibre harmonieux entre un trait vigoureusement scandé, qui apparaît parfois comme taillé à coups de serpe, et des masses colorées fortement contrastées. Si la majeure partie de ses intérêts picturaux est indissociable de la Bretagne, il refuse néanmoins tout repli identitaire étroit : « La vraie force : une culture bretonne universelle, parmi d'autres cultures populaires universelles. Car il y a de l'universel partout, et en soi d'abord » ⁽⁸⁾.

⁷ Parallèlement à son œuvre littéraire, Georges Perros a lui-même exercé une activité graphique conséquente (cf. *Dessiner ce qu'on a envie d'écrire*, Éd. Finitudes et Musée des Beaux-Arts de Bordeaux).

⁸ Quéré, René, *ArMen* n°93, avril 1998.

Le port de Concarneau a représenté une source d'inspiration majeure pour Jean Deyrolle, profondément imprégné de l'œuvre de Paul Sérusier, et qui s'oriente vers l'abstraction dans le milieu des années 40. René Le Bihan le considère comme le principal artiste « sinon le seul qui se dégage à Concarneau, de la norme régionaliste, pour peindre non la matière, mais la lumière » ⁽⁹⁾. La primauté du sentiment et une recherche de sensualité picturale deviennent les catalyseurs de l'acte de création. Selon ses propres termes, il s'agit d'« aller directement aux formes, aux volumes, aux couleurs », en accordant une place de choix aux rapports d'harmonie et d'équilibre, le nombre d'or intervenant fréquemment dans sa manière de composer avec l'espace.

Dans cette attirance ressentie par de nombreux peintres pour l'élément marin et, plus globalement, pour les paysages infiniment variés de la Bretagne, « ce pays plein de noirs », pour reprendre une expression de Deyrolle en 1956, il faut toutefois distinguer ceux qui, tel Jean Le Merdy, les ont toujours côtoyés, de ceux qui les ont découverts, souvent avec une profonde ferveur, à l'occasion de séjours plus ou moins prolongés. Marcel Gromaire a par exemple séjourné à plusieurs reprises dans le Morbihan, en particulier à Belle-Île, en 1951 et, en 1953, à Carnac, dont les alignements ont été à l'origine de plusieurs œuvres, qui ne sont pas sans faire penser à ses évocations de la guerre. On pourrait également citer Vasarely, manifestement stimulé par l'environnement naturel de Belle-Île, où il réside à partir de 1947, après un premier séjour estival relativement bref, pendant environ quatre ans, ou encore Jean Hélicon.

⁹ Le Bihan, René, « Jean Deyrolle et l'esprit breton » in *La route des peintres en Cornouaille*, Palantines, Plomelin, 2005.

« Dans les galets », constate Vasarely, « les morceaux de verre des bouteilles brisées polis par le va-et-vient rythmé des vagues, je suis certain de reconnaître la géométrie interne de la nature. Mes premières ébauches faites sur place et les peintures sur isorel que j'en tirai à la rentrée sont encore entachées d'éléments gestuels, mais la forme ellipsoïdale est déjà présente [...]. Les ellipses tournent dans ma tête. Forme unique, pourtant diverse, elle est devenue la synthèse de tout un monde ».

Max Ernst découvre la technique du frottage au cours d'un séjour dans un hôtel de Pornic, en 1925, réalisant des estampages à partir de lattes du parquet de sa chambre. D'après le témoignage de Geneviève Asse, les séries d'ardoise de Raoul Ubac sont intimement liées à sa découverte des pierres de Gavrinis.

À la fois artiste et scientifique, Charles Lapicque mène, jusqu'en 1943, ces deux vocations parallèlement, poursuivant des recherches sur la perception des couleurs, avant de tenter de les appliquer dans sa peinture. En 1939, il élabore le "système de la grille", considéré comme le point d'aboutissement de ses découvertes optiques, elles-mêmes indissociables d'une visée philosophique personnelle. Contrairement à un grand nombre de ses contemporains, dans les années 50, il demeure attaché à la figuration, malgré certaines orientations qui pourraient s'apparenter au courant de l'abstraction, conservant, envers et contre tout, une prédilection pour le thème de la mer, traduit avec une palette de couleurs pures, vives et contrastées, qui peuvent parfois étonner par rapport aux tonalités généralement nuancées choisies pour la représentation des paysages et de la lumière en Bretagne, dans des

compositions qu'il souhaite à la fois aussi dynamiques, précises et équilibrées que possible.

Dès 1938, Max Jacob avait admiré l'art de « Madame Chevallier-Kervern dont la tête est au ciel et les pieds sur la terre ferme ». Originaire de Landéda, pénétrée du Léon et du pays pagan, Marie-Renée Chevallier-Kervern a réalisé un collectage, en particulier sur les potiers de la lande de Lanveur en Lannilis, en 1933. Elle cultive dès lors son goût pour la primitivité, la terre et travaille en solitaire, traduisant, au moyen d'un graphisme acéré les vallons du Bas-Léon, talus et pierres, branchages, chardons... La violence de l'expression et de l'émotion se conjugue avec un travail sur la décomposition de formes déduites de l'observation du réel, puis soumises à une rigoureuse recomposition, d'où émane un fort sentiment rythmique, épousant une démarche qui n'est pas sans rappeler les influences de Braque et de Jacques Villon. Ressentant une profonde affinité avec l'art de Roger Bissière, elle évolue vers l'abstraction dans le milieu des années 1950, cherchant à traduire ce que l'on éprouve intimement, même et justement parce que cela relève de l'insaisissable. Et pourtant, comme l'observe justement René Le Bihan, « c'est un art du solide et de l'énergie ». Elle réalise ses premiers assemblages de tissus en 1958, puis des papiers déchirés, collés, des ardoises gravées et émaillées, utilise parfois des toiles de jute, une serpillière, un sac de charbon ouvert et lavé. « Ainsi les étoffes cousues sont la réponse à cette recherche multiforme de l'expression directe, de la matière vulnérable mais forte, de l'élément plus jeté qu'appliqué » ⁽¹⁰⁾.

¹⁰ Le Bihan, René, *Marie-Renée Chevallier-Kervern, œuvres de 1933 à 1969*, catalogue du Musée de Brest, 1970, p. 18.

Chez Jacques Burel, les domaines de la figuration et de l'abstraction se nourrissent mutuellement de manière particulièrement fertile, illustrant avec force ce nécessaire va-et-vient entre l'observation d'un environnement social et culturel qui lui est cher (comme ceux d'Ouessant et Coat-Meur, qui ont chacun donné naissance à un ouvrage) et une réflexion sur les données fondamentales du langage plastique. Vers 1962, à Carhaix, un ami peintre le confirme dans son cheminement vers l'abstraction : il constate en effet que les gouaches que lui présente celui-ci « n'avaient rien de figuratif ; pas la moindre chapelle, le moindre bateau, ni rivière, ni bois. Et à mes yeux, c'était de la « matière » de la Bretagne sans la contrainte du sujet, je veux dire du motif ». La palette qui lui servait à traduire son sentiment de ses paysages de prédilection, il la met désormais au service d'une expression plus ouverte, émancipée d'une telle dépendance. On peut y voir, selon Patrick Jourdan, « les gris des ardoises, des schistes et des granits, les roses et violets des bruyères, les jaunes et les ocres des ajoncs et les blancs, ors et gris verts des lichens » ⁽¹¹⁾, ainsi que les gris bleus infiniment changeants du ciel et de la mer. Burel cherche généralement à « conserver l'aspect frustré du premier jet, de faire avancer ou reculer un plan par le jeu des valeurs et de la couleur, de conserver la liberté du geste, de veiller à ce que l'écriture comme la touche restent sensibles, sans mièvrerie » ⁽¹²⁾. « Ces recouvrements, ces traces, ces formes quelquefois cernées, souvent

¹¹ Jourdan, Patrick, « Jacques Burel, ou la compagnie des objets », Musée des Jacobins, Morlaix, 2001, p. 5.

¹² Burel, Jacques, catalogue Musée des Jacobins, *Ibid.*, p. 21.

fondues laissent apparaître de temps à autre une réminiscence »⁽¹³⁾. Il passera dès lors volontiers de « l'abstraction à une semi-figuration, et vice versa ». « Voici une vingtaine d'années qu'à tort ou à raison, je suis passé à la non-figuration. Hasard ou pas, l'ancien vécu sourd et refait surface, et certains tableaux prennent l'aspect de nos vieux murs. Ce n'est pas toujours le cas et il arrive que je m'en inquiète comme d'une trahison... Pourtant il faudrait atteindre au détachement. Un lien trop sentimental aux choses peut nuire au travail du peintre qui doit être transposition, jeu de l'esprit sans entraves autres que celles de la matière elle-même, dominées. Alors que mon optique, au départ, était : « Tel jour, à telle heure, à telle minute, cela était ainsi, et cela ne le sera jamais plus. » D'où les croquis datés, les gouaches parfois sommaires, nés d'un amour profond de ce que le monde paysan donnait à voir et où sans doute domine l'anecdote »⁽¹⁴⁾.

Son but est « d'atteindre l'unité, la cohérence formelle, l'équilibre, de rester dans le plan du support, de ne pas avoir de couleur qui recule, ou au contraire semble en avant du reste, de faire en sorte que des touches soient intégrées, n'aient pas l'air posées dessus »⁽¹⁵⁾. Les supports sur lesquels il peint sont parfois des plus sommaires, tel du papier journal.

Mais pour une autre partie de son œuvre, assumant pleinement l'influence de Méheut, il choisit de s'« immerger dans l'ancestral », selon sa propre expression, conscient d'être « le témoin d'un monde en train

¹³ Jourdan, Patrick, *Ibid.*

¹⁴ Burel, Jacques, « De ronce et de froment », in *Jacques Burel, témoin de la vie paysanne en Bretagne*, Musée départemental breton, Coop Breizh, Quimper, 2005, p. 122.

¹⁵ Burel, Jacques, catalogue Musée des Jacobins, *op. cit.*, p. 19.

de passer », en tant qu' « ethnologue involontaire ». Passionné par l'art populaire, il a réuni par ailleurs une importante collection de poteries, broderies, coiffes, cuillers pliantes, garde-pipes... qu'il a léguée au musée des Jacobins à Morlaix.

Sa compagne, Yvette Dubois poursuit une œuvre tout à fait personnelle, marquée par sa perception des rochers, de la pierre. Elle réalise ses premiers collages au début des années 2000, les prenant comme points de départ pour des huiles et œuvres sur papier, souvent de format carré ou oblong, où dominant les tonalités gris-rose et gris-vert. Elle est, par ailleurs, partie à plusieurs reprises d'œuvres de Jacques Burel, en isolant certaines parties pour interpréter à sa manière ces « citations » retravaillées, transposées dans d'autres formats.

Les peintures de Jean Vaugeois sont imprégnées des couleurs de la Bretagne, plus particulièrement de celles de la baie de Saint-Pol-de-Léon, de ses grèves, des algues, des rochers et de ses ciels sans cesse changeants. Ainsi Vaugeois se plaît-il à assembler toutes sortes d'éléments, carton, sable, bois, qui renvoient à l'univers maritime, à ce que les marées font tour à tour apparaître et disparaître.

Moris Gontard base sa démarche sur une observation aiguë de la nature, du minéral aussi bien que du végétal comme le suggèrent ses titres ("Germinations", "Le chant matinal", "Le jour se lèvera bientôt", "Foulque fébrile", "Le génie des marais", "Rivières et marais"), avec une prédilection pour le milieu aquatique ("Au fil de l'eau", "Les bords de l'Erdre", "Foulque fébrile", "Le génie des marais", "Rivières et marais"), qu'il soumet à une interprétation personnelle susceptible de le soustraire à un réalisme trop appuyé et le mener jusqu'à la lisière de l'abstraction.

Son style, fait de griffures, de coulures, de traces, avec occasionnellement le recours au collage, et les heurts d'espaces colorés produit l'impression d'un lyrisme d'une vigoureuse rythmicité.

L'œuvre de Michèle Barange est une évocation personnelle de paysages maritimes, à travers des ordonnancements formels rigoureusement architecturés. Selon Christie Jhelil, sa palette de couleurs « entretient une étroite relation avec le jeu de la lumière ; volontairement réduite, elle se décline subtilement, en de multiples nuances dans les vibrations des franges des couches colorées méthodiquement superposées ou des failles grattées dans la surface pulpeuse. Des morceaux de couleur comme autant de moments de vie. Dans cette facture académique qui ne laisse guère de place à l'expression du hasard, pas de débordement apparent [...]. Narrative, l'œuvre est un carnet de voyage ; chaque toile est une page au croisement des regards de l'artiste sur le monde qui l'entoure. Dans l'intimité de l'épaisseur de la peinture, elle écrit son histoire. Mémoires gravées comme on marque les troncs d'arbres ou les vieilles pierres. Traces presque effacées comme celles qu'emporte la mer sur le sable mouillé. L'espace pictural est intemporel. Le geste est mesuré qui s'attarde dans les recouvrements, comme si l'artiste tirait lentement, sur le silence du temps écoulé, voile après voile. Le geste est incisif qui s'insinue dans la matière, griffe de quelques motifs graphiques les pâtes encore tendres de la couleur, des impressions ressenties, des sensations analysées. La touche suit les mêmes lois de l'opposition : tantôt lissée et calme, tantôt irrégulière, retenue ou vive. De la mesure perceptible donnée au regard sourd une nostalgie au sens noble du terme, pas de celle qui larmoie dans les replis du passé, une nostalgie source

émotionnelle d'emprunt à ce qui est révolu pour revitaliser le présent, se donner, au-delà de la destruction, les moyens de l'avenir. Michèle Barange capte les offrandes de la nature du brin d'herbe qui ondoie à la surface de l'eau à l'éclair lumineux qui effleure un instant si fugace sa toile tout comme elle s'attarde à retrouver l'impression d'une rencontre ou encore le choc de l'actualité socio-politique de notre temps ».

Philippe Gentils parle d' « abstraction paysagée » à propos de certaines de ses œuvres qui devraient, selon lui, constituer des pièges pour l'œil du spectateur : « Fasciné par la vie et par amour pour toutes ses formes, pour leur rendre hommage j'ai longtemps privilégié et me suis nourris du travail d'observation et d'analyse d'éléments naturels : l'Eau, la Terre, le Corps et de leurs différentes qualités d'énergie. Je privilégie maintenant par nécessité intérieure, le travail de Composition, synthétique et libre au travers de quelques schémas et thèmes récurrents que je parcours d'une façon cyclique et instinctive. Les peintures à bandes, pour exprimer la vie, le mouvement, multiplier les entrées et combinaisons par la division du format en bandes parallèles et régulières, elles-mêmes rythmées en séquences croissantes et décroissantes. Les horizons multiples : évocation de paysages non focalisés par la juxtaposition de bandes horizontales. Le Corps : changement du sens par le basculement du châssis et passage de l'horizontale à la verticale, du paysage à la figure humaine, incarnation, ascension. Les damiers : créés par la superposition et la rencontre des deux réseaux horizontal et vertical, terre habitée, paysages et figures. Damiers et spirales : dessin centré par la superposition sur la grille orthogonale d'une spirale, symbole du temps et d'évolution. Et d'autres compositions, dont le retour à l'unité dans le

prolongement ou en rupture avec ces pratiques, toujours dans le but de suggérer plutôt que d'imposer, à la recherche d'un équilibre dans le fond et la forme entre raison et intuition, figuration et abstraction, brutalité et esthétisme, dessin couleur et matière. Une peinture contemporaine qui ne renonce pas à la tradition et ses principes d'harmonie, complexe mais accessible, le tout avec une pointe d'humour et d'autodérision ».

Sensible au travail à même la matière, que ce soit le plomb, le zinc ou le bois, Yanick Pen'du est à la fois peintre, graveur et sculpteur. La terre et les chevaux comptent parmi ses thèmes favoris, mais ses œuvres, parfois marouflées sur des toiles de bâche, laissent plutôt deviner, entre rêve et réalité, des personnages fantomatiques ou animaux mythiques, pris dans des figures géométriques, notamment circulaires, qui rendent toute interprétation énigmatique.

Maryse Jacq travaille sur des textures, des matières qui font apparaître, comme en filigrane, l'empreinte de l'eau, de la terre, de la boue : « Je suis fortement imprégnée des lieux où je vis, les paysages, le travail des éléments sur ce paysage, ornières des chemins, érosion du granit, méandres du fleuve, landes calcinées, traces du vent sur le sable des dunes » ⁽¹⁶⁾.

Dominique Haab Camon procède, généralement au moyen de couleurs sourdes, à une sorte de transfiguration de la figure ou du paysage, dans laquelle la matière serait comme sublimée.

L'œuvre picturale de Christian Halna du Fretay tend elle aussi vers l'abstraction, tout en contenant en filigrane des allusions à sa vision de l'univers féminin, qui se fond insidieusement dans le décor, avec une part

¹⁶ Jacq Maryse, in *Le regard des autres*, 2007, p. 86.

de sensualité, de mystère et de séduction. Tout en mettant l'accent sur les rapports entre la peinture et la lumière, il cherche à se « confronter aux formes, à la composition, aux valeurs, aux couleurs, faire vivre l'âme même de la peinture ; c'est tout cela qui m'anime dans ma démarche de peintre. J'ai besoin d'entretenir une relation amoureuse avec ce qui accompagne mon inspiration, ce flux de rêve et de mystère, cette mutation du banal en poésie ».

Pour Chantal Gouesbet, la contemplation de l'océan, des grèves est inséparable de la recherche d'une sensualité de la matière et des courbures qu'elle conjugue avec raffinement dans son œuvre.

En 1996, avec Jean-Pierre Baillet, Michel Thamin et Rodolphe Le Corre, Philippe Leconte forme le groupe *Cairn*. Pour ces plasticiens morbihannais, « il ne s'agit pas de se revendiquer comme Bretons, mais comme artistes de Bretagne ». À propos de certaines œuvres de R. Le Corre qui évoquent, comme en demi-teintes, des éléments de la réalité, Alain Le Beuze parle de « cheminées aux cous élancés, comme flûtes d'orgue s'évanouissant peu à peu dans l'azur »⁽¹⁷⁾.

À Lorient s'est constitué le groupe 6x6 avec Jean-Pierre Baillet, Chantal Gouesbet, Dominique Haab-Camon, Christian Halna du Fretay, Yanick Pen'Du et Francis Rollet, qui travaillent dans différentes tendances de l'abstraction ou s'en rapprochent, car leur démarche est fortement liée à l'observation de la nature.

À propos de son ancrage en Bretagne, Thierry Le Baill souligne le lien étroit entre cette nature puissante, violente, et le travail, le temps et

¹⁷ Le Beuze, Alain, *La mer se devine*, Saint-Lunaire, Éd. Césure, Association Ombre et lumière, 2004.

l'énergie consacrés à la peinture l'amenant « naturellement, après une période passée à la réalisation de paysages fauves rapidement abandonnée, vers une certaine forme d'abstraction ou "figuration de l'intérieur", qui tend aujourd'hui de plus en plus vers une manière d'ascétisme, un dénuement, un appauvrissement, presque une disparition: intervenir le moins possible. L'importance du vide lié au geste, de l'immatériel, du retrait, une respiration aussi, une méditation proche du Zen. Tendre vers l'épure, chercher l'évidence dans la simplicité ». Sa peinture est basée sur l'attente, la réflexion, la contemplation, la descente à l'intérieur de soi à la recherche d'une paix, d'une sérénité, pour soi-même et vis-à-vis des autres. C'est peut-être une telle attitude face à l'acte de création artistique qui l'amène à se sentir proche d'artistes comme Degottex, Sam Francis, Tal Coat, Soulages, Olivier Debré, Rothko, Bram Van Velde.

François Béalu pratique la gravure à partir de la fin des années soixante. Dans ses premières productions, la dimension de l'onirique et du fantastique prédomine. Puis le paysage lui apparaît comme une source de stimulation inépuisable. La région de Plougrescant, dans les Côtes d'Armor, qu'il découvre en 1956, devient pour lui une terre de prédilection et il déclare à ce propos : « Cette matrice sauvage me donnait naissance ». On observe dans son œuvre d'incessants va-et-vient entre le corps, la peau et la pierre (notamment les mégalithes, qu'il contemple à Carnac en 1982-83, ainsi que les alignements néolithiques, de telles thématiques graphiques étant développées dans ses « paysages archéologiques »). Après l'eau-forte et la pointe sèche, l'aquatinte est devenue une technique de gravure pour laquelle son intérêt n'a cessé de

croître. En 1987, il revient à la pointe sèche, mais d'acier cette fois, et sur zinc, notamment parce que, selon les termes mêmes de l'artiste, « cela dégage une barbe qui accroche l'encre et donne un noir plus velouté ». « La résistance qu'offre le métal aux instruments concourt au bonheur de la création et il y a dans la caresse ou la morsure les rapports de la main à la peau ». Chaque technique implique en définitive des apports singuliers, ainsi qu'une gestique qui lui appartient en propre et qu'il explore tour à tour, de même que le dessin, toujours prégnant dans sa démarche. Et c'est bien ce que constate Kenneth White : « La continuité entre le dessin et la gravure de Béalu est évidente : c'est le même graphisme nerveux et mordant, le cuivre de la pointe sèche prenant la relève de la surface glacée du bristol, à cette différence près (et elle est de taille) que le cuivre offre plus de résistance, et que l'effet d'érosion de la gravure en creux n'est pas dénué d'une sorte d'érotisme alchimique » ⁽¹⁸⁾. Comme l'écrit Nathalie Gallissot, « François Béalu combat la plaque de cuivre : morsures, griffures, grattage, polissage, brunissage » ⁽¹⁹⁾. S'impose ainsi quelque chose de particulièrement organique dans la manière dont les formes qu'il décline s'entremêlent, s'ouvrant sur de multiples métamorphoses : « Ainsi débute la série des corps et des rochers. Quelquefois accouplés dans une même enveloppe, une même destinée. L'aquatinte donne la peau de l'un et de l'autre et cette manière ni

¹⁸ White, Kenneth, « Un chemin de vie et de vision », *À la pointe du regard, François Béalu, œuvre gravé – 1963-1994*, catalogue du Musée des Jacobins, Morlaix, 1996, p. 22.

¹⁹ Gallissot, Nathalie, « Peau, pierre, paysage, François Béalu et le jeu des métamorphoses », *Terres anatomiques*, Musée des Beaux-Arts d'Orléans, Gravelines, Soissons et Quimper, 2008, p. 10.

humaine ni minérale devient doucement sensuelle, vivante ». « Pénétrer ce chaos, tenter de le révéler demandait une matière spécifique où les outils pourraient s'identifier au ciseau du sculpteur, à la lame du scarificateur » ⁽²⁰⁾. Et c'est précisément ce que cette technique lui permet d'obtenir. En fait, c'est à un alliage du minéral et du végétal que l'on assiste dans les gravures de F. Béalu. Le leitmotiv du corps revient également de manière périodique dans son œuvre, comme lorsqu'il explore l'architecture anatomique d'un torse : « Je grave quatre nouvelles anatomies. En même temps que je rehausse au lavis, à l'acrylique blanc et au crayon rouge, des états de cette série. J'écarte l'enveloppe gravée. Je fouille la chair, je précise les lambeaux, les viscères, les artères dans la profusion de l'imprécision. Je ne dissèque pas, je blesse l'intérieur, j'écorche, j'essaie de montrer la fragilité de la chair aux chocs, à la blessure, à l'ouverture. J'achève quatre grands dessins d'« écorchés » ou d'« anatomies disloquées ». En 1999, il qualifie d'« épuisement de la ligne » sa démarche sur les diverses modalités du trait. Au cours des années 90, selon Dominique Roussel, « formes géométriques et griffures très gestuelles sont réunies dans les compositions des dessins et des gravures. Monolithes et herbes sèches côtoient des triangles et des carrés. L'œuvre est plus abstraite, plus proche de l'écriture et de la musique. Béalu entame alors des expériences sérielles qui semblent vouloir épuiser la notion d'infini. Comme l'écriture et la musique, l'artiste insiste sur les innombrables combinaisons de la ligne. *Le Carré infini* et *l'Épuisement de la ligne* finissent par créer un véritable alphabet proche des écritures

²⁰ Béalu, François, « De pierre et de pointe sèche », « Propos de graveurs », *Nouvelles de l'estampe* n°140, mai 1995.

antiques faites d'idéogrammes » ⁽²¹⁾. Ces entrelacs complexes de lignes et de signes soumis à une grande diversité des impulsions rythmiques de la main transparaissent avec force dans les ouvrages en collaboration avec Gilles Clément, entomologiste, agronome et paysagiste, *Éloge de la friche* (1994) et *Sur la marge* (2008) : « Le jardinier construit un paysage pour les corps et les pas à venir, pour l'harmonie entre le corps et la plante. L'artiste grave pour le regard dans l'immobilité. L'un pense mouvement dans l'espace, l'autre, mouvement dans le temps ».

Se qualifiant de « graveur de nature », Erik Saignes pratique principalement l'eau-forte et la pointe-sèche ; sa démarche tend vers une figuration toute stylisée et allusive lorsqu'il cherche à révéler et à mettre en valeur ce qu'il nomme les petits riens de son environnement végétal et aquatique. Dans ce cas, il s'agit pour lui de mettre en exergue la poésie que l'on peut y déceler en filigrane. Un autre aspect de son travail pourrait correspondre à ce qu'il désigne sous l'expression « paysage sans nature », et qui s'oriente dès lors dans le sens de l'abstraction, toute référence explicite à des phénomènes naturels apparaissant de ce fait comme mise entre parenthèses.

La gravure (sur bois ou sur lino, taille d'épargne, taille-douce) joue un rôle majeur dans la démarche de Serge Marzin, en raison notamment de l'aspect contemplatif, voire ascétique que suppose ce type de travail en atelier. Selon lui en effet, il s'agit d'une part d'un mode d'expression qu'aucune autre technique ne peut favoriser, permettant de « cultiver un art où la lenteur est une donnée incontournable », dans le sens d'un

²¹ Roussel, Dominique, « Paysages archéologiques », *Terres anatomiques*, *op. cit.*, p. 18.

approfondissement de ce que l'on cherche à faire percevoir. De plus, les techniques à la disposition de l'artiste sont associables et s'ouvrent à une multitude de combinaisons : « La gravure nous offre cette possibilité d'utiliser une ou plusieurs matrices et de les agencer, tout comme des polyptiques, et de façon différente. Cette pratique est spécifique à la gravure ; elle permet de travailler et de réunir dans une seule image des moments plus ou moins éloignés dans le temps ». C'est pourquoi Marzin considère que « graver, c'est se situer volontairement dans l'entre-deux, dans l'intervalle de la matière et du signe, entre incision et écriture, entre le minéral et le vivant, dans un espoir d'unité ».

Peintre, photographe, cinéaste, Bernard-Marie Lauté dit travailler « souvent assez rapidement, puis, de reprises en repentirs, de réflexions en déconstructions, longtemps et lentement. Tant il est vrai que le chemin, pour aventureux qu'il soit, n'est pas toujours bordé des mêmes ornières. Je crois qu'exploration convient mieux pour moi que recherche. Les territoires que j'investis restent toujours assez proches d'un sentiment viscéral de la nature et de la place que j'occupe au milieu de celle-ci, là où je vis et travaille. La Bretagne, une île qui m'est chère en particulier (Ouessant), nourrissent mon regard d'année en année. Mes toiles les plus récentes ont été, le plus souvent, générées longuement. Les premières impatiences refroidies, en maints tâtonnements, trébuchements et autres plaisirs semblables, jusqu'à l'arrivée, l'installation du point d'équilibre où la vie se répand parcimonieusement, où l'espace s'anime enfin, conquérant sa place, le plus naturellement du monde ».

La première phase de la démarche de Robert le Guinio consistait à travailler sur le motif, à exercer sa sensibilité aux couleurs, interpréter le

paysage à partir d'aplats colorés, en mettant l'accent sur la dimension architecturale de la construction plastique, ce qui supposait une simplification progressive des éléments disposés sur la toile. Puis, partant d'une couleur principale, il s'est mis à inventer des paysages, utilisant volontiers le qualificatif de « paysage mental » pour une partie de ses œuvres dérivée de sa contemplation de phénomènes naturels. Après avoir laissé jouer ses souvenirs, évoquant notamment le monde des tailleurs de pierre à Gouarec (Côtes d'Armor), les clochers et les villages, il a peu à peu évolué vers l'abstraction au cours des années 80. C'est ce qui l'a conduit à développer un vocabulaire personnel de formes qui reviennent d'une œuvre à l'autre, à la manière de gestes, ou mieux, d'une écriture, car, pour lui, écriture et dessin sont étroitement liés. Dans sa distribution des masses colorées ou des demi-teintes pour équilibrer l'ensemble, Le Guinio cherchait alors à ce que les différents éléments s'accordent et s'apaisent, ce qui n'exclut nullement des moments de violence, des éclats. Au début des années 90, le pastel à l'huile lui a permis de se libérer des conventions. Le Guinio joue sur une diversité des accords de couleurs, avec les apports complémentaires d'un trait qui vibre : Bernard Perrin parle d'un « ...gris d'ardoise et de schiste, gris des granits, gris des chemins de l'Armorique qui conduisent par des cieux souvent courroucés et par des landes rousses à la façon d'un entrelacs celtique à la rencontre de la mer... ».

C'est la contemplation des affiches déchirées sur les murs des villes qui a confirmé l'intérêt de R. Le Guinio pour la voie de l'abstraction, au cours des années 1990. Dès lors, il a commencé à réaliser des collages, généralement de très petit format, découvrant dans cette pratique, qui l'a

nécessairement amené à composer avec le hasard et à se laisser porter par les rencontres fortuites entre les matériaux collectés, un terrain d'expérimentation particulièrement fertile susceptible de lui ouvrir des perspectives inédites pour de futures œuvres réalisées au moyen d'autres techniques (notamment le pastel à l'huile). Même s'ils lui servent de tremplin pour des compositions plus ambitieuses, supposant des temps d'exécution plus développés, il considère ses collages, non seulement comme des études (il peut en conserver certains plusieurs années avant de les décliner ou de transposer leurs jeux de couleurs selon d'autres modalités de réalisation), mais également comme des œuvres à part entière, qui lui révèlent des trames ou des textures impossibles à obtenir autrement, ou encore des rapports de complémentarité entre surfaces mates et brillantes, sur lesquelles il greffe parfois des écritures ou des signes graphiques. Cette démarche l'a par ailleurs conduit à opérer des coupes à l'intérieur de toiles préexistantes et à travailler sur la notion de fragmentation. Cela ne l'empêche nullement de continuer, simultanément, à pratiquer l'aquarelle, à travailler sur le paysage, comme s'il s'agissait de s'en pénétrer, de l'absorber de l'intérieur.

C'est également avec les moyens de l'aquarelle que Marie-Gilles Le Bars s'efforce de donner légèreté et mouvement, fluidité et transparence aux formes qu'elle décline, qu'elles soient de nature figurative, comme dans ses premières œuvres ou, plus récemment, abstraite : « Je sculpte la lumière au fil de l'eau et des matières ». Dans la série intitulée « Reflets », elle « tente de saisir par le reflet des choses, le glissement du sensible vers l'invisible », la sensualité de son approche picturale étant portée par un élan de spiritualité qui constitue un apport déterminant de sa démarche.

À propos de sa méthode de travail, elle déclare : « Je pose l'eau et les pigments tout en les guidant dans leur jeu sur du papier artisanal, le gesso ou le tissu ». Son œuvre est avant tout « l'expression d'une douceur inspirée par la force des éléments et de la nature qu'elle capte, le carnet de croquis en poche, au fil des chemins arpentés le long des côtes et landes finistériennes ». Marie-Gilles Le Bars poursuit une fertile collaboration avec Gilles Baudry, moine à l'abbaye de Landévennec, un lieu de méditation qu'elle fréquente régulièrement. Baudry a notamment préfacé son livre *Fil de vie*, l'accompagnant de plusieurs de ses propres poèmes.

Dans l'œuvre de Yves Plusquellec, géologue et paléontologue renommé, spécialiste des coraux fossiles de l'ère primaire, l'abstraction se nourrit de sa passion pour la nature sous toutes ses formes, et qu'il vit au quotidien en tant que scientifique. Dans ses encres de Chine, généralement de petit format, se propagent des fourmillements de signes, de tracés et de hachures, variations à partir de figures graphiques relativement simples, soumises à de multiples métamorphoses, telle une écriture imaginaire dans laquelle la vibration affleure toujours de manière très sensible « Mon travail est tranquille » déclare Plusquellec « C'est une succession de séries que je laisse mûrir en moi et que j'essaie ensuite de tracer rapidement. Je souhaite épurer chaque fois davantage. Je procède par touches réduites ou par traits serrés qui s'inscrivent sur la feuille simplement, ligne après ligne, au rythme de ma main ». Ses carnets de voyage témoignent par ailleurs de son sens aigu de l'observation, de sa quête de ne retenir que l'essentiel d'un phénomène naturel, d'un aspect déduit d'un paysage, avec une infinie délicatesse, une sorte de discrète

retenue qui favorise une contemplation tout intériorisée. Ces qualités sont soulignées par la manière dont il joue sur les relations organiques et vivantes entre le plein et le vide, le noir et le blanc, l'ombre et la lumière. Yves Moraud parle avec justesse d'un « ascétisme lyrique » à propos de sa démarche. Travaillant volontiers sur des ensembles de gravures et sur le livre, Plusquellec a notamment collaboré avec Kenneth White, Raymond Hesse... Il a récemment intégré la dimension du collage, mais sans insistance ni ostentation, utilisant parfois des rebuts de papier, fragments d'estampes, éléments photographiés, qui tiennent selon lui du « recyclage ». « Il les découpe ou les déchire, les fixe et les recouvre, les noie d'encre, les marque à la mine noire, les souligne enfin de quelques traits de couleur. C'est moins vers le paysage qu'il nous entraîne que vers une austère interrogation » ⁽²²⁾. Ses œuvres ont en effet un caractère suspensif, comme marquées du sceau de la fragilité et de l'éphémère. « Le travail réfléchi de Plusquellec oscille entre « le clos et l'ouvert », en quoi l'on reconnaît de longue date les fondements du paysage et, par analogie, de l'esprit breton. Peu de fois en ce siècle, l'espace littoral - celui des falaises et des plages - a trouvé une expression aussi fine, une concentration aussi épurée » ⁽²³⁾.

Claire Brugon de Chavagnac s'efforce de tisser des liens implicites entre la nature et son vécu d'artiste en notant « la particularité d'une lumière, du vent, des embruns, de morceaux de ciel, d'eau miroitante, à l'aide de signes colorés sur ses carnets. Travail de mémoire de l'espace encore

²² Le Bihan, René, « au-delà des mots », catalogue de l'exposition « livre-objet », Association Artitude, Mairie de Saint-Marc, Brest, 1993.

²³ Le Bihan, René, in *Histoire culturelle et littéraire de la Bretagne*, Genève, Tome III, 1987.

vibrant de battements d'ailes, d'odeurs de sel, des lignes profondes dans la roche, transcrites ligne à ligne dans le rythme de l'instant vécu ». Elle traite la couleur avec une profonde délicatesse, dans des tableaux de deux mètres de haut « pour que l'ampleur du geste soit possible sans artifice et que l'œuvre reste de l'ordre de l'intime, du familier, loin du spectaculaire ou du manifeste ». Claire Brugon de Chavagnac « transcrit ces sensations en rythmes qui se déclinent horizontalement, de ligne à ligne, du haut du tableau vers le bas. Signes colorés posés sur une horizontale, comme pour s'accrocher au temps, comme une lettre écrite à un ami. Recherche d'une écriture simple, témoignage d'un instant dans la fragilité de sa réalité ».

Nathalie Fréour consacre une partie de son oeuvre au rapport très fertile qu'elle entretient avec les poètes (François Cheng, René-Guy Cadou, Hélène Cadou, Gilles Baudry...). Les moyens techniques auquel elle recourt sont très divers : pastels gras, huile, acrylique ; il en est de même pour les papiers (Arches, Richard-de-Bas, de soie ou Japon, quelquefois combinés), qu'elle choisit avec le plus grand soin dans la mesure où ils sont susceptibles d'infléchir son travail, basé sur la recherche d'une profondeur où s'allient tout à la fois densité et transparence. N. Fréour démontre de manière toute personnelle que figuration et abstraction ne sont nullement antinomiques, mais capables de coupler leurs apports si l'on sait rester à l'écoute de son imaginaire. Souvent méditatives et sereines, par delà tout effet dramatique, ses oeuvres semblent parfois tenir d'un journal de voyage qui laisse transparaître l'intimité de ses impressions, de ses émotions au contact d'un paysage, d'un phénomène naturel, d'une lumière, à partir d'allusions et d'indices qui demeurent

comme légèrement voilés, discrets, voire secrets. Mais cet aspect tout intuitif de sa démarche ne l'empêche nullement d'accorder à la construction formelle de l'oeuvre un rôle déterminant.

Brigitte Dautrême joue elle aussi sur cette transgression des catégories qui ont conduit à une séparation souvent affirmée de manière par trop théorique entre des domaines qui relèveraient, l'un du figuratif et l'autre de l'abstrait, préférant se situer au point de jonction entre les deux : « Au départ de ma démarche il y a le croquis rapide de paysages (espaces, ciels, landes...) pris sur le vif. Puis je les traduis dans mon atelier par de grands aplats de formes, couches de peinture superposées où la figuration n'est plus reconnaissable mais reste essentielle. L'abstraction n'est, au fond, que l'éloignement d'un élément figuratif pour laisser au spectateur une interprétation personnelle, qu'une frontière entre le figuratif et l'abstrait. Évoquer et ne suggérer que l'essence même, c'est ma recherche ».

Nicole Guézou puise son inspiration dans différentes cultures, anciennes aussi bien qu'actuelles, et les thématiques qu'elle explore dérivent fréquemment d'une observation aussi affinée que possible de la nature, avec une prédilection pour les arbres et les écorces ; à l'intersection de la figuration et de l'abstraction, le résultat auquel elle parvient laisse une large place à l'imaginaire. N. Guézou pratique plusieurs types de gravure, en particulier la taille-douce et la taille d'épargne : cette dernière diffère de la taille-douce dans la mesure où les parties creuses de la surface ne sont pas destinées à être encrées, contrairement à ce qui est laissé en relief. Elle joue volontiers sur les variations plus ou moins accidentelles susceptibles de surgir au moment du tirage des gravures, ce qui donne un aspect très organique à ses oeuvres.

