

L'éclatement de l'espace : installations et interventions *in situ*

Une des préoccupations majeures de Gilbert Mao est la gestion de l'espace notamment public, de ses possibilités de détournement et de contournement pour le spectateur. Il joue sur une combinatoire (binômes, trinômes...) de modules superposés, emboîtés, disposés en vis-à-vis ou accolés, dans les corridors, travées, impasses et passages du lieu investi. Hétérogènes, ils sont constitués de panneaux de ciment, tôles d'aluminium, avec percements, rainures, vis... Sur certains panneaux de ciment, Gilbert Mao applique des couches successives - des pigments et du vernis au tampon -, le tout étant fixé au moyen d'une couche de vernis de carrossier qui donne à la fois brillance et transparence, dotant les objets d'une sorte d'immatérialité. Les installations ainsi conçues tiennent à la fois de la sculpture, de l'architecture et de la peinture, mais également du dessin : « G. Mao refuse le plus souvent à ses dessins la possibilité d'une existence autonome. Lorsqu'ils ne sont pas disposés en triptyques, en lignes continues, leur disposition dans l'espace du lieu d'exposition (en fonction du format, des jeux de reflets...) fait l'objet d'une attention toute particulière afin de refuser à l'œuvre la possibilité d'intégrer une somme d'éléments extérieurs ; d'être un tout au sein duquel nous aurions notre place [...]. Si recherche d'unité il y a, c'est vers la prise en compte d'un espace global qu'il faut se tourner » (1).

On peut noter, en ce sens, une parenté avec la démarche d'Olivier Lemesle qui explore les questions de la surface, du fond, de ce qui vient

¹ Meslet, Jean-Luc, catalogue Gilbert Mao, Quartier d'artistes, Le Quartier Quimper, 1991.

encadrer une image, prenant « pour objet ce qui l'entoure dont il interroge des parcelles pour n'en transcrire que la substance » ⁽²⁾. « Il conserve économie des moyens (souvent le support du papier d'emballage), et modestie en suspectant chaque trait de pinceau d'imperfection, revendiquant l'erreur. Il n'efface pas, il recouvre le trait malhabile d'une bande de papier, corrige ainsi la ligne ou l'empâtement, reprenant inlassablement le mouvement d'un pied ou l'angle d'un meuble... » ⁽³⁾.

Installé à Plomeur, Patrick Talouarn travaille généralement *in situ*, par rapport au lieu d'exposition où il est invité à exposer ses œuvres que l'on pourrait rattacher au courant dit « minimaliste » : « C'est avec l'idée de transformation, d'instabilité que naissent mes toiles et papiers, posés à même le sol ». Talouarn joue sur leur disposition dans l'espace, selon qu'elles sont présentées suspendues ou placées sur le sol, souvent associées à des éléments en volume (bois, métal, ardoises...), avec les changements de lumière que cela suppose.

Claude Briand-Picard travaille sur les matières et les effets de transparence. Son regard se porte en priorité sur les évidences volontiers trompeuses du langage plastique, les artifices de la couleur, notamment dans le quotidien et l'univers social et médiatique qui nous entoure ; il invite le spectateur à un regard interrogatif, même si ce qui est donné à voir est, en apparence du moins, très simple. À propos de la *La couleur*

² Robert-Guédon, Danièle, *Panoramas*, FRAC, p. 280.

³ *Ibid.*

importée, ready-made color, conçue avec Antoine Perrot ⁽⁴⁾, il écrit : « Le projet plastique naît de cette attention aux couleurs signalétiques, artificielles de notre environnement domestique, urbain, commercial et se développe à partir de l'appropriation des ces couleurs « toutes faites ». Leur déplacement dans le champ de l'art défait les significations premières élaborées par les conceptions du design et propose une lecture picturale de celles-ci. Le choix du matériau industriel dicte non seulement une proposition colorée mais construit aussi la forme de l'œuvre. La souplesse des barrières de signalisation, des avertisseurs, des tuyaux de canalisations, des hoola-hoops, des sacs en plastique que j'utilise détermine à chaque exposition une forme différente suivant le mode d'accrochage ou de présentation choisie. Par exemple, des barrières ou grilles de signalisation accrochées au mur, suspendues, se déroulent et s'enroulent en volutes tel un flux volumineux coloré orange. Des avertisseurs accumulés dans un espace créent une peinture « all over » dont les limites sont le lieu même. L'envahissement et la saturation de l'espace/plan donnent une autre lecture de l'objet qui devient un tableau au sol » ⁽⁵⁾.

La démarche de Gislaine Trividic se situe à l'intersection des domaines de l'architecture, de l'installation et fait appel à plusieurs modalités de réalisation : « Je plie des plaques de terre. Ça ne sert à rien. Le spectateur vient pour voir. Le lieu, et ce que j'y installe. Il regarde, imagine, se laisse porter ailleurs. Certains ne reviendront pas. D'autres resteront. On ne

⁴ Briand-Picard, Claude et Perrot, Antoine, *La couleur importée, ready-made color*, Paris, Éd. Positions, 2002.

⁵ Briand-Picard, Claude, in *L'école des filles*, Huelgoat, Éd. Françoise Livinec, 2009, p. 19.

peut jamais savoir. Mon terrain de jeu se bâtit sur une réflexion autour de l'espace architectural. J'évoque des gestes du constructeur, ces choses élémentaires qui s'adressent à chacun. Un mur. Des toits. Des ossatures. Des ruines, restes de construction. Cet univers se matérialise par un travail de sculptures et d'installations réalisées *in situ*. Par ailleurs, j'investis d'autres supports d'expression comme le dessin, l'écriture et la photographie, qui font écho à mes sculptures. Ils s'en inspirent, les nourrissent, élargissent ma proposition en l'ouvrant sur d'autres interprétations ».

Kathy Diascorn conçoit ses installations picturales comme s'il s'agissait d'improvisations musicales. Elle se sert notamment de sachets ordinaires qu'elle recouvre de bleu ou de goudron, en rajoutant éventuellement de manière continue tout au long de l'exposition. C'est donc un travail en expansion « work in progress » non figé, jamais fini. L'hétérogène est ainsi pleinement assumé en tant que tel, sujet à de multiples formes d'assemblage, dans un esprit ludique. « Les peintures sur sachet sont réalisées en séries ou suites en atelier, puis déplacées à l'extérieur. Dehors, je cherche, j'improvise dans des sites toujours changeants, routes, chemins, architectures, campagnes, et des éléments en mouvement, vents, soleil, mers, nuages, gens, foules, animaux... ». Les interventions dans les espaces choisis sont donc éphémères et l'installation est là pour nouer, relier, imbriquer, confronter les éléments qui la composent. En 2009, elle a conçu l'installation « Paysages croisés », entrelacs de peintures, images photocopiées, photographies et éléments végétaux (branchages) et minéraux (galets) retravaillés, transformés. Les

images sont le plus souvent tirées d'un quotidien social et son regard se porte sur les choses les plus simples. K. Diascorn met en évidence l'opposition entre l'horizontalité du paysage, soulignée par la juxtaposition de vues fortement panoramiques, et la verticalité des branchages, des visiteurs qui déambulent. En cette même année, elle a réalisé le livre *Ne pas océaniser* avec le poète Alain Le Saux.

Dans la série des « verres au sol », Gilbert Dupuis dépose tout d'abord une plaque de verre sur de l'herbe. Il se produit alors une condensation sous la plaque ; ensuite, l'herbe étouffée sèche et, plus tard, une végétation différente, moins développée, renaît en se mêlant à la précédente, fossilisée. Pour les « peintures sous serre », il élabore une sorte de grille plastique plus ou moins rigide (clôture, rideau...), prévoit ensuite un temps d'attente, afin que l'herbe pousse à travers, que s'y imbriquent feuilles, brindilles, graminées... « Après plusieurs mois, la pièce est relevée (récoltée) par découpage (fauchage) des pousses sous la grille. La pelure du sol est mise à sécher, débarrassée de différentes scories mais aussi, par la même occasion, modifiée, arrangée, dérangée, peignée, ébouriffée, et mise sous presse. Au dos de cet état, un voile (voire deux) de forçage ou autre textile est encollé pour maintenir l'herbe dans la grille et donner une coloration translucide sous-jacente... et enfin un verre comprime l'accumulation des couches : une serre de contact »⁶.

Hervé Beurel travaille à partir de monuments mégalithiques afin de mettre en évidence la notion d'interstice (entre deux blocs de pierre, de

⁶ Catalogue de La Roche Jagu, *op. cit.*

chaque côté d'une pierre...), le rapport entre le creux et le plein. Il « s'empare de vides et de surfaces, d'indices et de matériaux dans le paysage et les transforme à la surface de l'image pour libérer un peu de visibilité à l'intérieur de l'espace de représentation. Depuis 1989, l'alliance de deux procédés (pictural et photographique) lui permet de conserver l'ambiguïté nécessaire pour que les objets en viennent à redoubler la surface photographique et renouvellent ainsi les questions essentielles liées au problème d'un vocabulaire visuel minimum » (7).

Pour Romain Rambaud, « les sculptures sont le constat d'un monde environnant comme une collision d'objet. Mon travail se réalise en effet par le prélèvement d'éléments variés du paysage urbain ou naturel pour en transformer la perception et pour trouver un point d'équilibre entre la réalité et son modèle de fiction. Un processus qui implique la mise en représentation. Cette représentation est appréhendée comme une nécessité et une façade. Nécessité dans la volonté de poser un regard critique sur ce monde et de se l'approprier par la représentation, et façade par le fait que les pièces tridimensionnelles sont perçues comme des substituts des choses qu'elles sont censées représenter ».

Non sans relation avec le mouvement du Land Art, l'association Act'Art, fondée par Bruno Guihéneuf, Vincent Brodin et Michel Leclercq interroge les rapports avec la nature bretonne et ses liens symboliques avec l'humain, produisant des interventions parfois éphémères à partir de toutes sortes de matériaux, naturels ou industriels. Depuis 1989, se considérant comme expérimentateur de matériaux,

⁷ Durez, Anne-Madeleine, *Panoramas*, 1981-1996, la collection du FRAC Bretagne, Rennes, 1997, p. 62.

Guihéneuf souhaite faire dialoguer la pierre avec le bois ou les plumes, l'acier avec le verre et l'eau, l'herbe avec le sel dans des créations qui vont du petit et du délicat au monumental *in situ*. Ainsi cherche-t-il, à travers ses sculptures, à brouiller les cartes entre primitif et contemporain, nature et culture : « Dans ses sculptures et installations où il mêle matériaux naturels et industriels, Brodin s'efforce « de transcrire des similitudes formelles chargées de contradictions physiques, organiques et philosophiques : intérieurité/extériorité, ascension/attraction, sensualité/violence, légèreté/pesanteur, équilibre/instabilité, etc. »⁽⁸⁾.

Michel Leclercq a longtemps travaillé sur le bois, dans des formats très variés, depuis des installations monumentales à des objets tenant dans la main, pour les démonter, « les ré-assembler dans de nouvelles organisations : dialogue entre la structure du végétal et mes structures mentales, réparer, cicatriser l'agression première... Ceci m'amène à associer des matières diverses qui confrontent leur vie à la mienne dans des équilibres fragiles et parfois contradictoires qui tissent de nouvelles complexités. Je joue des rencontres de matériaux en interrogeant leurs organisations, poids, transparences, équilibres. Le lourd et le fragile sont souvent mis à l'épreuve ; ces tensions interrogent mes relations au vivant, aux équilibres dynamiques qui le régulent » ⁽⁹⁾.

Aux frontières de l'abstraction et de la figuration, Irène Le Goaster travaille, sous forme de sculptures, sur les graines éclatées, fendues, afin d'évoquer les mondes végétal, minéral, voire animal, des forêts des origines.

⁸ Brodin, Vincent, in *Le regard des autres*, 2005, *op. cit.*, p. 18.

⁹ Leclercq, Michel, in *Le regard des autres*, 2005, *op. cit.*, p. 58.

Pascale Planche dessine dans l'espace les formes de ses installations. « En intérieur, l'utilisation de matériaux collectés à l'extérieur sert de lien sensible entre les deux espaces. L'intervention dans le paysage est un jeu avec ce que propose la nature. L'écoute et la prise en compte de ses particularités saisonnières, locales, de ses couleurs sont déterminantes. Le lieu de la réalisation est toujours choisi dans un site exceptionnel où l'harmonie des volumes caractérise le paysage. Le déplacement et la marche dans l'espace font partie de l'œuvre. L'implantation d'une installation modifie momentanément le paysage, devenu ainsi œuvre d'art. Il s'agit de prolonger la construction du paysage, combinaison patiente de nature et de culture. [...] Dans mon travail avec les pigments, papiers et encres, la toile ou le métal deviennent des sortes de fenêtres ouvertes sur un espace mental proche de l'inconscient, où naissent les paysages intérieurs, expressions primitives et automatiques. C'est également l'espace d'une relecture plus consciente de la notion d'environnement physique, d'espace extérieur plus proche du paysage».

À propos de l'installation « Équinoxe » conçue pour la chapelle des Rosais à Plélan le Grand, elle écrit que, « du sol ou de la terre où elle est ancrée, celle-ci se développe et s'élève dans le volume intérieur de la chapelle en une suspension végétale. En entrant dans la chapelle, le visiteur pénètre dans l'œuvre qu'il découvre. Comme souvent dans son travail, Pascale Planche joue de l'ambivalence. Construisant des structures légères, elle sculpte l'air de volumes où le vide est structuré par de simples branches ou matériaux naturels pour l'essentiel. L'installation joue avec la confrontation de la nature extérieure et de la culture intérieure, l'exubérance et le recueillement, le sacré et le profane voire ici

l'érotisme, se jouant aussi de l'affectation des lieux, ainsi offerts aux habitants et visiteurs de passage ».

Avec la complicité de Serge Le Faucheur, Fanch Michelet-Nicolas crée, à la toute fin des années 90, Spered Kelt, un mouvement pluridisciplinaire destiné à redonner toute sa vitalité à un art celtique contemporain, ou bien encore à un art contemporain d'inspiration celtique. Jean-Loup Le Cuff fut un des premiers artistes à les rejoindre. A la fois peintre et poète, Fanch Michelet-Nicolas oriente successivement sa démarche autour de thèmes comme les oiseaux solaires, la terre est sortie de la terre, présence de la mer, les métamorphoses, les arbres de vie, les fleurs imaginaires, les créatures, la naissance, les mondes solaires, îles et bateaux, eau première, paysages recomposés, la forêt...

Jean-Loup Le Cuff déclare pour sa part : « Mon travail de création est celui d'un « exhumeur » de mémoire, d'un archéologue mental qui fait coïncider sa propre enfance avec celle d'une certaine humanité. Celle-là même, magique et spiritualiste, que notre modernité dédaigne et refoule »⁽¹⁰⁾. Sa démarche se veut « enracinée dans notre mémoire bretonne et celtique, avec la conscience du sacré et du spirituel en toutes choses, même les plus profanes et anodines ». Une de ses réalisations les plus ambitieuses est son exposition « Sur les chemins d'Avallac'h... », un circuit initiatique sur 4.000 m² présenté au centre d'art La passerelle, à Brest, en 1994, où il a cherché, selon ses propres termes, à revisiter à sa manière l'art spiritualiste de ses ancêtres.

¹⁰ Le Cuff, Jean-Loup, *Arts plastiques en Bretagne, op. cit.*, p. 45.

Christophe Berzellec tire une grande partie de son inspiration de l'univers de la forêt qui joue un rôle considérable dans les cultures septentrionales de l'occident : « Parcourant les lambeaux de forêt armoricains, j'ai observé, écouté, humé... Au cours de ces errances sylvestres, j'ai découverts ces traces de vers dendrophages d'abord sur les troncs et branches d'arbres morts, puis sur la partie tendre des écorces, le liber, là où circule la fève [...]. Ramassant quelques fragments d'écorce, j'ai commencé à les peindre et depuis, je n'ai cessé d'agiter le pinceau. Je considère ces écorces comme une mémoire d'arbre, comme un équilibre entre ma raison façonnée par mes études et mon intuition, héritée des tréfonds de ma mémoire ancestrale et de mes liens avec la nature ; un pont entre la nature en moi et la nature hors de moi » ⁽¹¹⁾.

Bénédicte Hubert-Darbois s'interroge sur le rapport entre la photographie et la peinture pour explorer les thèmes du corps, du visage, « qu'elle révèle entre grâce et blessure, souffrance et extase » pour reprendre les termes d'Émilienne Kerhoas. Elle joue volontiers sur l'effacement et la mémoire, en laissant affleurer signes et empreintes. La trace, la dilution du contour, le flou entre deux doubles de l'image interviennent par exemple dans l'installation *Traviata Rosa* (2003), étude photographique sur la danse de Christine Rougier et de la compagnie Biwa. Elle se présente sous la forme d'images mises à plat, dialogue entre des photographies et dessins de petit format, mis en espace sur un « plateau » posés sur des tréteaux proposant au spectateur une vue panoramique plus synthétique et moins frontale lui permettant de faire circuler ainsi son regard.

¹¹ *Ibid.*, p. 44.

Anne-Sylvie Hubert, sœur de Bénédicte, travaille sur l'espace lumière de la toile (plan). L'espace vide s'ouvre sur une superposition de transparences à partir de variations de rouge, vibrantes, sensibles aux différentes inflexions de la lumière du jour. La toile, objet biface opère la mise en évidence d'une double luminosité, à l'avant et à l'arrière, à la fois interne et externe. Celle-ci ajoute un espace inédit qui serait celui de l'intériorité même de la peinture, la couleur représentant pour elle sa « carnation », une lumière réfléchiée différemment selon les degrés de brillance et de matité de la matière, son caractère lisse ou rugueux, avec des oppositions de couleurs froides et chaudes. Dans les deux cas (la peinture tout comme la photographie), il s'agit de favoriser l'émergence d'un regard par delà les apparences, au-delà du voir, qui s'oriente vers ce qui échappe nécessairement, de se laisser capter par une image interrogeant le rapport entre le plein et le vide : ce dernier n'est pas celui de l'absence, mais de la présence silencieuse, de l'advenir, le plein celui de la trace, de la mémoire.

Elles ont conçu ensemble l'installation *Transit* qui concrétise à sa manière le passage d'un no man's land marquant l'espace entre deux territoires dont les spécificités se chargent d'ambiguïtés. Il s'y produit quelque chose de provisoire, « un état difficile à définir puisque tout est possible, incertain, en attente d'une situation autre, stable, en quête d'une nouvelle identité. Le transit est ici symbolisé par un lieu de passage, le Cube, investi par la couleur qui accompagne la figure, la contient sans enfermer et ouvre la voie vers un ailleurs... L'espace est une enveloppe. Le corps se déplace dans le construit, le traverse... La couleur d'Anne-Sylvie incise le Cube, dont elle développe de nouvelles frontières sur chacune

des faces, le divise, le reconnaît tout en l'écrivant autrement. « Cette expérience sensorielle, par le regard et l'appréhension qu'elle peut engendrer, nous interroge sur notre « situation » dans le bâti transformé, sur notre positionnement physique et sur notre verticalité face à la figure ». Pour sa part, à partir de deux photos d'identité, Bénédicte re-fabrique une image par superposition de deux prises de vue. « Il en résulte une identité mouvante, faite de couches, soulignant la fragilité et l'impermanence de l'être. On obtient une photographie qui n'existe pas dans la réalité, une fiction ».

À partir de 1987, Gilles Bruni, en collaboration avec Marc Babarit, se consacre à un champ d'expérimentation à ciel ouvert, sous l'appellation d'« installation paysagère » : « Lorsque nous avons décidé de travailler ensemble, nous avons choisi un champ d'expérimentation hors de nos pratiques personnelles, un milieu neutre et commun : l'atelier sans murs. Le site est devenu le cadre, la scène où se joue désormais la théâtralisation de rapports entre nous, avec les autres, les gens du coin, les partenaires, et des espaces de peu, non vus, souvent délaissés ou oubliés, fragments de nature, de campagne plutôt, cadre souvent proche, familier. Le projet artistique envisage dès lors le site et en use avec circonspection. Notre implication dans le lieu vise obstinément une issue technico-plastique adaptée à chaque situation-événement ; il s'agit de matérialiser avec et en un lieu un processus d'appropriation temporaire, possession passagère d'un espace que nous tentons d'appriivoiser. [...] Les réalisations demandent alors de la part du public une attitude active, invitation à agir/réagir non seulement par adhésion implicite, mais par

fréquentation/appropriation. Aussi nos ouvrages intègrent-ils le plus souvent le parcours par un tracé qui traverse la réalisation. Le temps de la réappropriation annonce en même temps celui de la disparition, de l'intégration paysagère et sociale. Il convient ici de considérer la contrat tacite avec le milieu physique et social. Depuis quelques années, nous nous attachons d'ailleurs plus particulièrement à développer la prise en compte plus large des données sociales, spatiales et temporelles : le sauvetage de lieux en perte de sens, la prise en compte du partenariat, implication dans le processus même, la production et l'entretien. La prise en compte de la taille plus importante des sites pose la question de l'échelle, qu'elle soit dans le rapport au paysage ou celle des moyens mis en œuvre, le chantier. La dimension temporelle demande alors un autre rapport au lieu et à la durée, dimension cyclique du temps, saisonnière, et échelles de temps prenant en compte la l'évolution et la modification de la configuration physique ».

Bruni croise son questionnement sur le paysage avec celui de l'écologie du lieu, de ses habitants et de leur histoire. Dans ses réalisations, il intègre publications et photographies.

Les bords de mer et les sentiers côtiers constituent le terrain d'expérimentation de Philippe Lerestif; il y inscrit des installations (sculpture, photographie, vidéo, son) : « L'exercice déambulatoire que je pratique dans ce paysage m'amène à me soucier de sa perception. La marche et le déplacement m'incitent à produire des moments de paysage, des images transitoires qui mettent en correspondance des événements (balancement des marées, saisons, catastrophes écologiques, pluie, vent, bruits divers) des espaces (mise en parcelles, zones, limites de territoires,

morcellement du paysage) ou des moments particuliers de perception (à pied ou en voiture, en été ou en hiver). L'ensemble de mon travail n'est souvent présentable qu'en interaction avec le lieu dans lequel il se trouve, c'est-à-dire avec l'espace de sa présentation, celui-ci étant constituant de l'œuvre. Photographies, montages sonores et matériaux disposés montrent les données sensibles d'une réalité impalpable et lointaine, dans tous les cas imageante » ⁽¹²⁾.

Michel Fourquet travaille sur des notions d'architecture, de texture, d'enveloppe, utilisant, outre différents types de papiers, des matériaux comme de petites aiguilles de bois (cure-dents), des polyanes, des tissus, afin d'instaurer un dialogue actif avec l'environnement naturel.

L'association « Étangs d'art » favorise la réalisation d'installations d'œuvres *in situ* sur des plans d'eau du Pays de Brocéliande. Une Biennale d'art a été organisée en ce sens. Outre Philippe Lerestif, qui en est responsable, Régis Failler conçoit des installations à partir de matériaux naturels - lin, chanvre, sisal - pour mettre en place une architecture à la fois épurée et complexe. Dans ce qu'il appelle des « territoires gigognes », Failler occupe l'espace à partir de superpositions de fils et de trames. Ses recherches sur la ligature traditionnelle, sur les différentes manières de nouer, de tisser, de tricoter, de façonner la matière l'ont conduit à explorer les rapports entre volume et espace.

Alain Delaporte et Claire Dubost explorent volontiers l'espace maritime : « En faisant intervenir des éléments étrangers dans le paysage, nous en modifions la perception. Agissant comme des contrepoints, ils nous font prendre conscience de la lumière, des couleurs, des

¹² Lerestif, Philippe, in *Le regard des autres*, 2003, *op. cit.*, p. 92.

transparences, des reflets, de l'étendue, des traces laissées par la mer, ou des verticales apportées par l'homme »⁽¹³⁾.

Dans un premier temps, ils parcourent les côtes bretonnes pour réaliser ce qu'il appellent des « photos-sculptures » : « Plus que la trace de notre travail, elles en sont l'objet. C'est pourquoi nous les numérotions ». Elles sont ensuite photocopiées, afin que, d'une certaine manière, le paysage pénètre dans le lieu d'exposition, transposé par le noir et blanc et restructuré. L'image se trouve ainsi multipliée, éventuellement soumise à des agrandissements, et le choix du support destiné à l'accueillir contribue à creuser l'écart avec le phénomène d'origine. Ensuite, ils procèdent à une transposition plastique, qui traduit un écart plus ou moins grand avec la réalité.

Ils réalisent également des « sculptures-tangue » : « les craquelures, les déchirures, les couches superposées, les strates observées dans le sable et la tangue deviennent le sujet même de certaines sculptures, le plus souvent disposées en lignes noires, bleues ou rouges ».

Gérard Renvez travaille sur la trace, l'empreinte, rassemble des indices, des plans relevés sur des sites (par exemple, le château de la Roche-Jagu), comme l'expression plastique de la mémoire, tandis que Jan Maï conçoit l'installation dans un paysage comme un moyen de s'y introduire subrepticement et d'interroger un lieu.

Pierre-Ivan Didry réalise des sculptures mobiles (qu'il qualifie d'« animiques ») fonctionnant de manière autonome indépendamment de toute mécanique. Ainsi joue-t-il en priorité sur le mouvement, sur les notions d'aléatoire, de chaos, sur les rapports entre le prévisible et

¹³ Catalogue de La Roche Jagu, *op. cit.*

l'imprévisible : « Je travaille sur des pièces inspirées de formes organiques, en suivant la logique de protection ou de fonctionnement d'un organisme vivant où le dedans est aussi important que le dehors (ce que l'on voit). Mon travail est influencé par mon expérience émotionnelle africaine des objets animistes tribaux. [...] Mon ambition est d'orienter mes recherches vers l'installation, qui permet de m'exprimer en occupant un lieu avec son histoire, ses ambiances dans un langage personnel. Pour ces réalisations, mon travail reste volontairement très dépouillé, proche de la structure, du squelette même de l'œuvre ».

Une première étape de la démarche de Jean-Pierre Moreau a consisté à prélever des troncs, des branches, dans la forêt : « Ces éléments de base étaient ensuite entaillés puis cintrés et parfois noircis (carbonisés). Les surfaces tronçonnées étaient parfois recouvertes de couleurs afin de révéler les traces de l'outil. Les formes ainsi obtenues (quelquefois de simples cernes) étaient présentées dans différents lieux d'exposition ⁽¹⁴⁾ ». Ultérieurement, il a conçu des installations en fonction de sites spécifiques, avec des formes simplifiées, devenant par exemple des piquets qui servent à tracer des lignes de forces dans un environnement donné, le bois servant ainsi d'outil. Plus récemment, Moreau cherche à « mettre en perspective » des lieux et des paysages, instaurer des relations entre différents milieux naturels.

Robert Milin sonde l'espace rural à partir de photographies familiales et locales (par exemple dans la série consacrée au village de Saint-Carré) agrandies sur email et transférées sur des surfaces extérieures dans le

¹⁴ Moreau, Jean-Pierre, in *Le regard des autres*, 2005, *op. cit.*, p.72.

village ; ainsi, dans son travail *in situ* s'efforce-t-il de développer une réflexion sur l'histoire de la communauté.

Réduisant dans un premier temps son vocabulaire plastique à la ligne, au plan et au cube, la démarche de Bauduin comporte incontestablement une part d'utopie dans la manière dont il approche le paysage et les lieux qu'il choisit d'explorer, de les soumettre à la question de la mesure, ou plutôt de la dé-mesure, aussi bien en ce qui concerne le temps que l'espace, son travail visant, depuis de longues années à interroger le paysage et introduire la notion de déstabilisation ». À propos de son exposition au Huelgoat, en 2009, il insiste sur l'outil fabuleux qu'ont représenté pour lui « les énormes roches posées (Dé posées), instables et éternelles à la fois. J'ai beaucoup dessiné et intégré au dessin des cartes postales anciennes sur lesquelles j'interviens pour détourner l'image »⁽¹⁵⁾. De sa première action qu'il avait intitulée, en 1975, *Dé poser la forme*, il donne la définition suivante : « Dé poser : faire le vide pour évacuer tout ce qui s'oppose ; effacer toute dualité (à la forme, dans la forme, sur la forme), entre apparence et essence de la surface des choses »⁽¹⁶⁾. L'artiste fait en sorte que le spectateur puisse s'appropriier, à travers ce qu'il donne à voir, formes et paysages, certaines réalités, tels les mégalithes, intervenant à de nombreuses reprises dans sa production. Dans l'article qu'il consacre à la démarche de Bauduin, Jean-Marc Poinot évoque les questions de l'identité et du lieu, telles qu'elles transparaissent dans un autoportrait de 1975 : « Bauduin y est debout

¹⁵ Bauduin, *Bauduin, l'arpenteur du temps*, Éd. Françoise Livinec, Huelgoat, 2010, p. 10.

¹⁶ Bauduin, *Bauduin, l'arpenteur du temps*, *Ibid.*, p. 5.

dans une photographie qui jouxte une carte postale de paysan breton emmenant un cochon à la foire au centre d'un réseau de flèches toutes orientées vers des monuments mégalithiques [...]. Sur la hampe des flèches courent des inscriptions relevant des problématiques de la sculpture : forces statiques, élévation de masse, action ouverture, etc. Aux quatre coins de l'image sont dessinés les alignements de Carnac, la grotte des bœufs à Belle-Ile en mer, le menhir de Pierre-Longue et celui de Kerlors, haut de 12 mètres. Bauduin comme double du paysan breton pointant un regard de sculpteur vers des sites naturels ou des pierres érigées par l'homme [...]. Il y a un peu d'autodérision dans ce portrait, mais les sites bretons sont trop récurrents dans l'œuvre de Bauduin pour qu'on ne saisisse pas la manière dont ils vont informer sa sculpture. Il semble que, de retour en France, l'espace breton se substitue à celui du loft ou de la rue tels qu'il les a utilisés et investis à New York dans une sorte de pied de nez à l'angoisse du provincialisme, si présente dans la capitale mondiale de l'art. Les monuments mégalithiques et, dans les sites littoraux proches, les blockhaus deviennent le point de fixation autour duquel vont venir se placer des parallélépipèdes penchés empruntés au langage minimaliste et érigés en emblèmes de la sculpture. Ces sculptures priapiques vont explorer les ouvertures des dolmens sur des fonds de grilles et de perches de géomètre, mais il arrive que, moins bavard, Bauduin préfère « se faire prendre par le paysage » en juxtaposant des cartes postales anciennes de roches branlantes et de fentes et autres ouvertures de grottes ⁽¹⁷⁾. « Par ces interventions très simples, Bauduin modifie la perception des choses, propose une nouvelle lecture du

¹⁷ Poinot, Jean-Marc, in *Bauduin, l'arpenteur du temps, op.cit.*, pp. 19-20.

paysage. Il en garde la trace par la photographie, le dessin, le dessin de terre ⁽¹⁸⁾ [...]. Dans le livre *Dé Poser le verre*, de 2005, Bauduin reprend des installations plus anciennes où le verre, au fil des heures, devient opaque, diaphane, fait apparaître des géométries éphémères, s'anime de reflets ou devient totalement invisible à l'œil. [...] Le verre est le quotidien, la solitude, le silence auquel Bauduin associe la quête de l'autre, l'effacement, la disparition » ⁽¹⁹⁾. Un autre livre, *Dé Poser la Demeure* (2005) est centré sur le travail qu'il a effectué sur les mégalithes depuis 1988, ainsi que sur des blockhaus abandonnés sur les plages du rivage atlantique, des fontaines sacrées, des stèles gauloises, des phares... : « Il ne s'agit pas de lieux de vie, mais des traces d'un temps passé, d'une histoire dont l'artiste dresse un inventaire personnel, du cheminement de l'homme dans la solitude des pierres » ⁽²⁰⁾.

Vincent Mauger vit et travaille à Nantes. Selon Frédéric Emprou, « ses agencements plastiques développent des fictions comme l'on déploie des espaces. Les installations de l'artiste ne sont pas des images arrêtées, elles véhiculent. Zones d'autonomie temporaires, ces *sans titres* procèdent par glissements, déplacements, telles des matrices ou des surfaces de projections. Édifice constitué de boulettes de papier, objet en bois à l'armature héliotrope, aplat confectionné à partir de briques, ils constituent autant de topographies manufacturées. Une des

¹⁸ Selon Jean-Marc Poinot, les dessins de terre « consistent en des « sites en modèle réduit où se trouvent figurés dans leurs propres matériaux les objets et les outils mis en œuvre par quelque geste assez rapidement décryptable » (*Ibid.*).

¹⁹ Le Saux, Marie Françoise, *Bauduin, l'arpenteur du temps*, *op.cit.*, pp. 5-7.

²⁰ *Ibid.*, p. 7.

caractéristiques de la pratique de Vincent Mauger réside dans l'équivalence que celui-ci induit entre conception formelle et réalisation technique, usage d'un matériau simple et jeu avec l'espace d'exposition »

À propos du travail de Laura Lamiel, Anne Tronche écrit que celui-ci « s'inscrit dans une généalogie artistique passant aussi bien par les sources de l'art construit que par les recherches menées au nom de l'orthodoxie minimaliste. Cependant, les structures qu'elle imagine pratiquent à tout moment une sorte de dérive stylistique, Un chariot métallique posé à proximité d'un diptyque, une fourrure synthétique empruntée à un volant de voiture entourant une pile de volumes émaillés de moyen format, quelques rouleaux de moquette ayant connu le caniveau disposés à l'horizontale sur une tôle : autant de signes qui, au nom d'un principe de contagion, entendent déjouer la loi des genres et, en tout premier lieu, le purisme qui s'attache à la géométrie . Non pas que Laura Lamiel se défende de composer, elle ne refuse rien mais relativise tout. L'essentiel dans son travail est pensé, cependant la place est gardée pour l'imprévu... Il s'agit moins pour elle d'inventer des Modèles que de rappeler la coappartenance des éléments du monde et d'englober le spectateur dans une variation sans limite dont l'œuvre reste la silencieuse ouverture « ⁽²¹⁾ !

Non sans allusion à des habitacles nomades primitifs, Viviane Rabaud suspend à des charpentes des tresses de chanvre et de sisal, de telle sorte que la dimension labyrinthique s'entrecroise avec une intention ludique. Son travail consiste à « ouvrir des portes, des entre deux, des univers

²¹ Tronche, Anne, « La pensée du chat », Centre d'art Le Crestet, 1999.

intemporels, positifs. Passant de l'inerte à l'organique, basé sur un jeu poétique et utopique faisant cohabiter et rencontrer des forces contraires, je crée des volumes. Dans un processus de création humble, sensible, je donne corps à des matériaux et objets anodins, en les détournant de leur usages habituels. Ayant comme préoccupation principale l'idée de rencontre, de rendre compte, l'envie de « lier » et de « créer du lien ». Je joue la réversibilité, valorisant ces matières anodines et/ou familières, dévoilant leurs transparences, leurs légèretés, leurs teintes, leurs lumières... Réhabilitées. Insolites. Je parle de beauté comme une conception d'ordre poétique, qui naît d'une confrontation de deux choses souvent contraires qui s'affrontent et s'équilibrent par assemblage. Tout s'active quand s'accumulent les contradictions. Mes volumes habitent et prolifèrent dans l'espace qui leurs est offert. Dépendants de celui-ci, mous, ils s'y accrochent, s'y suspendent, s'y déploient, captivant nos sens. Les installations ainsi créées proposent des mondes à investir mentalement, des jeux de corps à corps, des lieux pour l'imaginaire, des utopies, des moments de quiétudes. À contre pied, dénudés et sans artifices, ces mondes de « petits riens » se dévoilent, et vous invitent, parfois, à leur serrer la main ».

Après des séjours en Afrique, Loïc Hervé revient à Rennes, sa ville natale, et ses sculptures portent les traces de ce que lui ont apporté ses voyages; c'est sans doute pourquoi il en qualifie certaines de "Paysages transportés". Les matériaux qu'il utilise sont des plus divers : le marbre, le granit, la corne, la faïence, le cuivre (avec la part d'oxydation que cela suppose) qu'il associe fréquemment au bois ainsi qu'à du plastique ou à des éléments hétéroclites, voire des objets de récupération, comme des

chambres à air ou des robinets. « À propos de la série “Traces/Mémoire” réalisée à Cancale en 1989 pour résister aux forces des marées, Lélia Mordoch écrit : « Parfois, le paysage rencontre la mer. De deux mètres-rubans reliés entre eux par un motif itinérant, il fait une route avec son but et son histoire, d’une maison stylisée aux structures métalliques, il fait sortir un long ruban métallique modulable : la route qui ne mène nulle part, celle qui va où l’on veut, la route de tous les possibles... “paysage extensible” au graphisme superbe. Loïc Hervé confronte volontiers des éléments originellement en apparence tout à fait hétérogènes comme une chambre à air et un morceau de granit ou de cuivre oxydé pour évoquer par exemple des paysages insulaires, comme réduits à quelque énigmatique vestige. Ces emprunts se chargent souvent d’une tonalité onirique, mais aussi d’un humour grinçant : « Ses sculptures, déclinant des paysages maritimes, relèvent de l’ex-voto et du mausolée, dont d’ailleurs l’une des œuvres porte le titre, témoignant ainsi des tragédies maritimes. Les autres, par la mise en scène des icônes religieuses et par leur ironique et troublante désacralisation, dénoncent aussi les dérives de toute forme d’idolâtrie » ⁽²²⁾ L. Hervé parle pour sa part de « cheminement nomade à travers des paysages, mais aussi à travers les images offertes par la vie des hommes » ⁽²³⁾. C’est sans doute ce qui le conduit à détourner des outils de leur fonction, ou à soustraire certains éléments propres à la statuaire religieuse ou à l’architecture classique. Par exemple, dans *Lignes brisées*, installation à la Passerelle, à Brest, en 1999, on pouvait voir une centaine de pioches et de fourches aux manches

²² Le Beuze, Alain, *Hopala !* n°3, février 2008, p. 30.

²³ *Ibid.*, p. 31.

fracturées plantées dans le sol et les murs, stigmatisant une forme de violence et de souffrance. Dans le *Repas des bourreaux* (2001), c'était environ 15.000 fourchettes et cuillers contenant des grains de riz qui étaient disposées dans la salle d'exposition du Grand Cordel à Rennes, afin de dénoncer les dérives de la société de consommation occidentale et ses conséquences qu'elle entraîne pour les pays en voie de développement.

Jane Le Guennec considère son univers plutôt comme celui du silence, du mystère et de l'indicible même si elle dit beaucoup travailler avec les mots et leur aura : « Le premier de mes désirs est de réussir à donner corps à l'étrange », ce qui inclut une relation avec des aspects souvent inquiétants, liés à certaines peurs. La dimension sensorielle de sa démarche est déterminante, notamment les données olfactives (odeurs et parfums) qui représentent une manière largement inconsciente de prolonger la mémoire, bien au-delà de la disparition d'un phénomène vécu, un de ses objectifs essentiels étant « de voir ressurgir le passé dans le présent ». Dans ses installations, Jane Le Guennec s'efforce de donner vie à des histoires, mais en préservant une grande part d'ambiguïté et de questionnement, livrant aux spectateurs toutes sortes d'indices et de suggestions qu'il leur revient d'interpréter.

Pascal Leroux vit et travaille à Nantes où il poursuit un ensemble de recherches et d'expérimentations mixed-médias (dispositif, installation, film, vidéo, son), seul ou au sein du Collectif LaValise. Ainsi propose-t-il un dispositif multiécrans qui questionne à la fois le transport de l'image (au sens réel et figuré), la caméra en tant qu'outil, le corps et le lieu qui l'entourne.

Depuis 1994, Cyrille Mariën expose des Objets-Supports sur lesquels peuvent venir se greffer d'autres pratiques ou expérimentations artistiques. À vocations multiples, ces structures sont ambulantes, démontables, à géométries variables. Elles peuvent être habitées, se déplacer, s'adapter au lieu qui l'accueille ou le contredire. À Dare-dare, il a par exemple présenté "UN", terme générique définissant globalement l'idée d'unicité et de multiplicité. L'artiste entre en relation avec le public ("les activeurs") par le biais d'un "catalyseur" (structure gonflable recevant leurs dédicaces), d'une phrase incitative et d'un site Web. Les traces de ses réactions prenaient plusieurs formes : photos, dessins, textes, e-mails, etc... Toutes les images envoyées par e-mail étaient exposées.

Nicolas Floc'h n'a de cesse, depuis ses premières installations dans les années 1990, d'explorer les pratiques artistiques en fonction des lieux qu'il investit. Ses œuvres se déclinent ainsi sous plusieurs formes (sculptures, films, performances, etc.), structures ouvertes et modulables construites à partir de représentations du quotidien. Questionnant les modes de production, de distribution et de consommation de l'art, ses projets s'inscrivent dans le champ de l'expérimentation, en questionnant les modes de production, de distribution et de consommation de l'art, mettent à l'épreuve les catégories conventionnelles et se situent entre l'espace de l'art et celui de notre environnement usuel.

La démarche de Yann Gautron le conduit aussi bien vers le dessin que l'installation, la performance, et la prise en compte réactive de l'environnement. Il utilise à ce propos le concept de « Trans-spatialité » pour désigner sa pratique graphique ou poétique. Gautron interpose

toujours entre son projet et lui un dispositif qui lui permet de développer des formes, dans un temps où ce qui apparaît sur le support vient plus de l'idée mise en œuvre que de son geste créateur proprement dit ; ce qui l'amène à « créer des processus de dessin avec des pierres volcaniques, avec la pluie, avec l'océan, avec des ruisseaux, avec le temps, avec l'obscurité, avec des éponges naturelles, avec des décantations, ou bien même à partir de la lecture de tâches aléatoires ». Il utilise d'autres dispositifs en rapport avec la poésie et la photographie, comme le collage numérique ou le trans-texte. Pour le dessin, il compose le plus souvent à l'encre de Chine noire.

S'inscrivant dans la voie de la sculpture sonore, Damien Marchal travaille depuis plusieurs années autour des phénomènes acoustiques et de leurs implications. Il utilise le son comme matériau pour élaborer des pièces et des environnements artistiques. Questionnant aujourd'hui, dans des productions personnelles, l'idée du passage à l'acte dans le domaine de la violence, il s'efforce de mettre en œuvre des dispositifs où le son devient l'élément central du projet. Sa démarche se traduit par des performances, des dispositifs interactifs ou des installations, ainsi que dans des recherches et des collaborations avec d'autres artistes, comme le photographe Richard Louvet, la plasticienne Pauline Boyer, le musicien Nicolas Mangin, le chorégraphe et danseur Julien Jeanne.