

## Du collage aux multimédias

Deux membres du Groupe du Nouveau Réalisme sont originaires de Bretagne, Raymond Hains et Jacques Villeglé. Hains était considéré comme un Breton fou en Italie ; il disait lui-même « trimbaler dans sa valise tout un magasin de souvenirs bretons » et se proclamait « artiste armoricain », inscrivant, selon Liliane Riou, « la matière de Bretagne comme l'instigatrice d'odyssées inaliénables, traitées parfois sur le mode de la plus salubre autodérision » (1). Pierre Restany, à l'origine de la dénomination des Nouveaux Réalistes, qualifie Hains d' « abstrait druide dévideur des fils d'Ariane, brillant brocardeur de Brocéliande ».

Même si, tout comme Hains, son activité de plasticien s'est relativement peu exercée en Bretagne, Villeglé se considère comme « breton, compatriote de Jarry, Corbière, les sarcastiques ».

« Ce que Hains et Villeglé m'ont donné à voir » déclare Restany (2), « c'est le monde comme un tableau. Comme un tableau dont le pouvoir poétique ne se limitait pas à telle ou telle analogie stylistique. Ce tableau pouvait être cubiste, il prenait parfois des airs matisiens ou avait des envolées tachistes sans compter certains jeux de mots dus au hasard des lacérations. C'est par cette approche d'une esthétique ready-made ou d'une sociologie de l'image urbaine que s'est d'abord effectuée ma rencontre avec les «affichistes». Il s'agissait d'une démarche appropriative

---

<sup>1</sup> Riou, Liliane, « Entre collage et décollage, deux Bretons novateurs », Hopala ! n°18, p. 62.

<sup>2</sup> Restany, Pierre, les Nouveaux Réalistes, Galerie d'art contemporain de Nice, 1982.

d'un secteur spécifique de la réalité urbaine : l'affiche » (3).

S'intéressant notamment aux principes de décomposition de la typographie, Villeglé met au point, dès 1950, des procédés de déformation et d'éclatement de la lettre d'imprimerie, superpose textes imprimés et manuscrits, de nature militante l'un comme l'autre, par exemple dans *Camarades*, 24 décembre 1956 : « L'affiche, ce journal du monde de la rue, le ravisseur ne se l'approprie que lorsque, lacérée, elle échappe au Commerce » (4). « L'importance d'un visage déchiré, de la lettre lacérée, manuscrite ou typographique, d'un mot détaché de son contexte, peut être celle de la femme nue ou du carré dans la peinture figurative ou abstraite » (5).

Avançant la notion de "Lacéré anonyme", Villeglé adopte une attitude plus sélective que Hains, dans la mesure où il effectue des choix à partir des matériaux rassemblés, déambulant dans les rues « afin de provoquer la rencontre fortuite » : « L'ensemble des lacérateurs, ravisseurs, voyeurs et collectionneurs sera donc distingué par la dénomination générique "Lacéré Anonyme", et serait-ce à dresser le constat d'une activité dont l'auteur semble insaisissable que se bornerait mon but, ou plutôt, en reconstituant l'œuvre esthétique d'un inconscient collectif, à personnaliser le "Lacéré Anonyme" ? » (6)

---

<sup>3</sup> Dufrene, François, «La prise en compte réaliste d'une situation nouvelle », un entretien avec Pierre Restany, catalogue de l'exposition « 1960 Les Nouveaux Réalistes », Paris, musée d'Art moderne de la ville de Paris, 1986, pp. 18-19.

<sup>4</sup> Villeglé, Jacques, « Des réalités collectives », catalogue d'exposition, Dufrene, Hains, Rotella, Villeglé, Vostell, p. 7.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> De la Villeglé, Jacques, *Villeglé Lacéré Anonyme*, Paris, Musée national

Il est significatif que Villeglé ait utilisé dans ce cas le terme de collection, qui représente assurément une des dimensions déterminante du collage, associée à l'idée d'accumulation.

Norbert Nüsse découvre la Bretagne en 1970. Ses représentations des villages du Léon, en particulier de carrefours et de places, n'ont rien de commun avec les clichés habituellement associés à de tels lieux.

Privilégiant généralement une vision panoramique ou circulaire qui donne à ses œuvres graphiques une sorte d'aspect cosmique, il recourt à la technique du collage, juxtaposant des matériaux des plus disparates, voire dérisoires : détritrus, paquets de cigarettes, papiers de bonbons, sables, vieux journaux, publicités, photographies prises au polaroid de façades de maisons. Il procède ainsi à une stratification d'éléments qui constituent autant de traces de la mémoire d'un lieu, jusque dans ce que celui-ci peut comporter de plus quotidien.

Selon Jacques Vallet, « Guy Colin se sert toujours d'épaves, de traces, de fragments, de petits riens pour mettre en forme ses pensées, ses sensations, ses souvenirs. Dire l'actualité des vestiges. Rechercher, à travers la modestie et la beauté de l'art, une identité. Trouver, dans les bribes du passé, la vraie vie ». Pour évoquer ces traces de mémoire, il utilise des croquis ramenés de ses voyages où figurent des ruines, des inscriptions érodées, des objets abandonnés, des morceaux de colonnes, de statues... et fait appel à des techniques mixtes.

Jean-Yves André rend à la fois hommage aux traditions populaires et extra-européennes dans des peintures, gravures et totems auxquels

il associe le terme de « poésie graphique » d'influence « exotico-celtique » pour désigner un tel métissage de signes et d'écritures partiellement imaginaires.

Jean-Claude Charbonel réalise des totems qu'il qualifie d'« armorigènes », au milieu des années 1990 : « Procédant d'un automatisme à plusieurs « vitesses », la peinture de Charbonel se porte à la rencontre de créatures venues du fond des âges, évoquées par vaporisation, bombage et empreintes d'objets usuels. Êtres dont les silhouettes s'inscrivent au fronton des mégalithes communs à toutes les civilisations où s'est créé l'imaginaire (mais essentiellement liés à une Celtie à la fois mythique et très actuelle) : non fantômes qui s'enfuient, mais entités qui nous reconnaissent à travers une sorte de Fraternité totémique » <sup>(7)</sup>. Des collectes d'épaves sur les plages ou de pièces de machines abandonnées, des assemblages d'éléments trouvés en plomb, liège ou plastique sont également très présents dans son vocabulaire plastique : « Subsistent dans ma peinture les empreintes d'objets trouvés – que j'assemble dans les boîtes-objets ou les sculptures qu'ils suscitent. La pratique de l'automatisme conduit à peindre comme on rêve. Chaque œuvre qui en résulte est un fragment du paysage intérieur » <sup>(8)</sup>.

C'est également sur les grèves qu'Isaure de Gélis, pour ses sculptures, « glane les laisses de mer ballottées, raguées, érodées puis rejetées par les flots. Chargés d'histoires des travailleurs de la mer, imprégnés de secrets,

---

<sup>7</sup> Jaguer, Édouard, Dictionnaire du surréalisme et de ses environs, P.U.F, Paris, 1982.

<sup>8</sup> Charbonel, Jean-Claude, in Le regard des autres, biennale armoricaine d'art vivant contemporain, Saint-Brieuc, 2003, p. 32.

de mystère... pour toute cette vie, cette force, ces émotions qui subsistent en eux, les bois d'épave, malmenés et blessés, les fers, rouillés et torturés ont indéniablement ma préférence » <sup>(9)</sup>.

Daniel Le Saux vit et travaille à Rezé, disant créer « autour d'un patrimoine marin débridé » : « À force de bosser sur le milieu marin, on commence à ramasser des os de poissons ». Hydrobiologiste de profession (il a fait des recherches sur les macrodéchets du littoral), Le Saux s'est mis à arpenter les grèves pour collecter des crânes, des vertèbres puis, plus globalement, tout ce qui pouvait s'échouer sur les bords de mer : bouées, gants de caoutchouc, chaussures en plastique, bidons et autres débris en rapport avec les activités de la pêche et de la plaisance. C'est avec de tels matériaux hétéroclites, métamorphosés, traités avec une palette de couleurs vives, qu'il confectionne ses assemblages et mises en boîte, à la manière de scénettes mettant en scène la relation entre l'homme et le milieu marin, son quotidien, non sans humour, dans un esprit incontestablement inventif : « Mon travail consiste à créer des collections. C'est une approche scientifique qui a dérivé sur une utilisation artistique à partir d'une collection sélective... Je ne veux pas être esclave des déchets que je ramasse. Je revendique une entière liberté de choix et de traitement » <sup>(10)</sup>.

C'est à partir de 1998 que Jean-Yves Pennec, après avoir pratiqué des collages plus traditionnels, commence à récupérer des cageots dans les marchés. Il les démonte, puis les découpe, souvent en des carrés de taille

---

<sup>9</sup> De Gélis, Isaure, in *Le regard des autres*, 2005, *op. cit.*, p. 26.

<sup>10</sup> Le Saux, Daniel, *ArMen* n°80, octobre 1996, p. 62.

variable, avant d'en assembler les éléments obtenus en jouant de leurs dimensions, de leurs formes et de leurs couleurs. Tout en respectant les qualités de l'objet, ce qui permet de le reconnaître, et en explorant de manière quasi systématique les possibilités plastiques qu'il offre, Pennec aboutit à des compositions d'une grande diversité de structures, de coloris et de formats, tantôt abstraites, tantôt incluant des fragments d'images réelles, ou bien encore des bribes de mots qui donnent à son propos des résonances et associations sémantiques parfois ambiguës, riches d'une multiplicité de sens. La caisse en bois de peuplier s'est imposée à l'artiste comme le matériau exclusif de ses recherches artistiques, à la manière d'un outil ou d'un instrument qui lui permet d'interroger les témoignages les plus usuels et, en apparence, banals de notre société marchande afin d'en déduire de véritables processus d'écriture. Initialement sans relation avec le monde de l'art, ces objets trouvés s'ouvrent ainsi à des conséquences transcendant leur fonction initiale en devenant des moyens d'expression qui prennent un tour conjointement ludique et créatif. Plus que la valorisation d'un emballage qui, somme toute, risquerait de n'avoir qu'un intérêt anecdotique, ce sont ses modalités de transfiguration qui sont précisément en jeu. Pour la construction de chaque pièce, il n'utilise d'ailleurs le plus souvent qu'une seule marque de cageot.

Alain Le Hérisse pratique volontiers le principe du recyclage, c'est-à-dire qu'il donne une deuxième vie à des objets de tous les jours, tels des couvercles de boîtes de conserve notamment, ou bien encore les transfigurant notamment dans des compressions : « Je me suis intéressé depuis quelques années à ce détournement de la matière, simple et

quotidienne, pour proposer, dans les compressions par exemple, une autre lecture de l'information, dense et compacte, en volume, en essayant d'obtenir des effets de couleur, en partant de la charte graphique et des illustrations de la presse, des catalogues, des programmes, etc. »

Au fil de ses promenades sur les grèves et rivages, Cécile Borne, également chorégraphe et danseuse, rassemble les matériaux susceptibles de nourrir son imaginaire et de leur donner ainsi une nouvelle forme de vie : « Ma collecte : des tissus échoués, chiffons abandonnés par la mer dans le sable, fragments de mémoire, vêtements élimés venus du large, vestiges d'un monde flottant. Par le jeu des métamorphoses, je redonne corps à des matières désaffectées, issues du rebut du monde, épuisées, grignotées. Je découps, recolle, assemble les fragments. J'interroge les lignes, les tâches, les accidents. Je tente de reconstituer les bribes d'une histoire décousue ».

François Lechartier part d'objets publicitaires (affiches, plaques émaillées, cartons...) et se les approprie de manière ludique en changeant les couleurs, transformant les slogans « tout en gardant l'aspect traditionnel de la peinture avec sa matière propre de la toile tendue sur châssis ». Ainsi cherche-t-il à « supprimer l'aspect lisse et imprimé de la plaque ou de l'affiche pour créer un contraste entre le côté « tirage en grande série » et le côté unique de l'œuvre » <sup>(11)</sup>.

Hervé Méheust opère des métamorphoses à partir de matériaux trouvés. À propos de *Colonnes* (2007), il écrit : « Dans une rue, jetés sur un trottoir, des emballages attendent le rebut. Une fois les rouleaux récupérés, la transformation commence par un recouvrement en blanc et noir. Ce fort

---

<sup>11</sup> Lechartier, François, in *Le regard des autres, op. cit.*, p. 86.

contraste détourne l'objet de sa fonction. Ces contraires installent ailleurs les tuyaux qui, posés verticalement, sont déjà des colonnes. En lieu et place des chapiteaux, des mousses habillent des fils de fer qui dessinent des branches et autres anses. Épaisseurs et verticales se différencient du mouvement échevelé qui termine les fûts. Comme échevelés, arbres sans racine, ou sculptures sans socle, de bas en haut, ces volumes viennent habiter l'espace » (12).

Élisabeth Querbes détourne des objets de consommation, accessoires de sport ou de jeu comme les skateboards : « Plasticienne, après m'être intéressée aux chaussures, je me suis tournée vers ces panneaux mobiles, autres socles du corps, souvent ornés de graphismes aux vives couleurs. J'ai récupéré des planches, brutes ou déjà peintes : je les ai parfois « customisées », puis les ai montées sur des trucks. J'ai également utilisé des branches, associant probablement ce thème aux idées de jungle ou de retour à la nature. J'aime l'idée d'objet glissant, insaisissable, entre peinture et sculpture, passant d'un plan à l'autre, de l'utile au ludique, du ludique à l'esthétique (objet dare-dare), du matériel à l'imaginaire » (13).

Olivier Lopicque fabrique en bas-relief des personnages à partir de plomb étamé récupéré sur des bouteilles de verre. Il a commencé à collecter de telles capsules depuis 1978, les préférant « naturellement sales et abîmées, oxydées au maximum par le vin, l'humidité ou je ne sais quoi. Celles qui ont bien vieilli au contact du vin me servent à faire des palissades en simili tôle. [...] J'aime la tôle ondulée, les palissades

---

<sup>12</sup> Méheust, Hervé, in *Le regard des autres*, 2007, p. 118.

<sup>13</sup> Querbes, Élisabeth, in *Le regard des autres*, 2007, p. 130.



rouillées, les poteaux » (14). Il déchire ou découpe les capsules au format désiré, ne les retouche jamais, se contentant éventuellement de les patiner, avec les coloris dont il a besoin. Ainsi dispose-t-il d'une centaine de couleurs pour traduire des scènes de la vie quotidienne, instantanés saisis sur le vif. O. Lopicque tient aussi compte des inscriptions gravées sur les capsules, et qui entrent en contrepoint avec les images et les personnages. Les œuvres ainsi obtenues sont enchâssées dans une ou plusieurs feuilles de plexiglas et une plaque de verre, afin de donner à l'ensemble des éléments amalgamés un effet de profondeur.

Fabienne Houzé Ricard procède à une accumulation de signes et d'éléments de représentation, juxtaposés pêle-mêle dans *Le Cabinet de curiosités*, qui comprend dix grandes toiles formant le « journal » d'une année, « défouloir des émotions suscitées par le monde tel qu'il va et que je le ressens. La technique elle-même m'oblige à être rapide, incisive : une fine couche d'acrylique, grattée au tournevis avant le séchage, soit quelques minutes par scène » (15).

Le rôle de l'empreinte est prédominant dans l'œuvre de Mireille Semré, incluant le fait que le geste se transforme en figure, dans une tension entre apparition et disparition : « Le langage traditionnel de la représentation est ainsi détourné et, par sa présence physique et réelle, l'artiste fait apparaître sur la toile la forme intrinsèque de son contact et de sa perte de contact. La toile présente avec force ce qui fut là et montre de manière inhérente le contact de ce qui n'est plus là. Le contact aura

---

<sup>14</sup> Lopicque, Olivier, *ArMen* n° 105, avril 1999, p. 44.

<sup>15</sup> Houzé Ricard, Fabienne, in *Le regard des autres*, 2007, p. 80.

engendré, dans le travail de Mireille Semré, la trace, et la trace, le tracé. Le tracé est celui du contour d'une forme, plus conforme au vocabulaire du dessin et de la peinture. La forme ne sera donc plus celle de l'espace du contact et d'un espace évidé, mais celui de la représentation et de la figuration »<sup>(16)</sup>.

À la fois peintre et sculpteur, Morgan se sert de différents matériaux, bois ou tissu, et utilise notamment l'acrylique et des craies grasses pour décliner des thématiques qu'il qualifie successivement de « Nocturnale », « mise à distance », « désensablage », « hauts plateaux ». Dans ses diverses séries d'œuvres, la prédominance de la symétrie et de formes géométriques élémentaires, notamment le carré, est comme déjouée par l'irruption de l'accidentel... « C'est d'ouverture dont il est question dans mon travail, visible, concret, sous l'apparente sévérité, l'apparent rejet – ainsi, l'emploi de l'ocre rouge, austère, rugueux, servant de protection en quelque sorte, dans des pièces qui recèlent toujours une sorte d'ouverture matérialisée, ouverture sur l'au-delà des dites pièces. Aujourd'hui, je progresse dans le même sens, mais en prise directe avec le monde du virtuel, du réseau – travail qui me permet une sorte de révolution puisque, de « mise à distance », j'en suis arrivé à la notion de « connext » - connection / extérieur -, connection qui, parce qu'elle est récente (dans nos vies) et déclenche l'enthousiasme, nous masque, je crois, le déficit d'une composante relationnelle essentielle et en conséquence nous oriente vers un retrait, que je retrouve donc ».

Le domaine des multimédias offre par ailleurs aux artistes la possibilité

---

<sup>16</sup> Guérin, Nadine, in *Le regard des autres*, 2003, p. 130.

de conjuguer plusieurs moyens d'expression et d'élargir ainsi les modes de transmission de leurs œuvres. Depuis 1986, le travail de Marcel Dinahet est en rapport avec le milieu marin et sous-marin, le littoral. Ses premières sculptures étaient réalisées avec des éléments de la mer - conglomérats de coquillages - ou qui leur sont assimilés : minéraux, argile... Souvent reliées entre elles par un filin, elles étaient placées sous l'eau, à environ sept mètres de profondeur. L'artiste filmait ensuite avec une caméra vidéo cet espace qui possède un temps et une activité spécifiques, testant l'action du milieu aquatique sur ces objets amenés à disparaître à plus ou moins long terme. Selon les projets, leurs liens avec un espace en particulier (une plage, un chantier naval), un trajet (Saint-Malo/Portsmouth), un itinéraire (les ports, les Finistères), les images recueillies font l'objet d'un montage, sous la forme de séquences d'images en mouvement ou de suites photographiques d'arrêts sur image, l'artiste définissant à chaque fois un certain type de dispositif ou d'installation.

Philippe Cam travaille sur les rapports entre le fictif et le réel (le faux-bois remplaçant le vrai, le plexiglas venant se substituer à la toile tendue). Il procède simultanément à l'analyse des lieux et conditions d'installation des œuvres; d'une certaine manière, il s'agit aussi de reposer les termes du trompe-l'œil, à travers l'utilisation de vues photographiques erronées de musée, de la fabrication de maquettes aux buts mal définis, de projets de galeries fictives.

Stéphane Le Mercier dit « exhiber l'œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique » et du clonage : tables empilées, inventaires, objets banals, sans qualité, plus ou moins dérisoires, de peu de prix,

objets récupérés en vichy rouge, façon nappe.

Franck Chambrun réalise des grands formats à l'échelle du lieu où il est invité à se produire, proposant par exemple une retranscription brute de lieux vus à travers le web, un voyage virtuel à travers les villes.

La notion de jeu est essentielle dans la démarche de Riwan Tromeur, qui pratique un large éventail de techniques, selon chaque stratégie qu'il se définit, ce qui peut l'amener à inclure la photographie ou à s'orienter vers l'installation *in situ*, la sculpture ou le film. Il procède souvent par assemblages, tirant parti des objets les plus quotidiens, voire dérisoires, soumis au principe de la répétitivité, avec la rythmicité qui en vient ainsi à se créer. En fait, si Tromeur part de n'importe quel matériau, épreuves photographiques ou typographiques, schémas provenant des domaines ferroviaire, médical, postal..., c'est pour montrer les connexions et agencements insoupçonnés susceptibles de jaillir de leur accumulation et de leurs confrontations, à même de provoquer, dès lors, une nouvelle forme de mouvement et d'énergie. Tromeur désoriente la finalités des signes et signaux qu'il inscrit dans ses œuvres, déjoue leurs fonctions ou ce que l'on croit savoir à leur propos, le flux, le changement et le devenir s'imposant comme des préoccupations qui reviennent à la manière d'un Leit motiv dans son travail, canalisant l'impression d'hétérogénéité qui pourrait en émaner à première vue, en raison de la multiplicité des moyens utilisés. Il désigne une partie de celui-ci sous le qualificatif de « Collections », une autre de « documentations », non sans quelque ironie. Ce qu'il récupère, par exemple toutes sortes de tickets (de cinéma, de transport...), il le « transmute en rythmiques musicales ou en circulations énergétiques », pour reprendre ses propres termes. Il y a bien sûr un

aspect fortement subversif dans de tels détournements des objets de notre société de consommation, mais sans qu'il prétende pour autant à un quelconque message moralisateur ou politique déterminé. D'un sens à l'origine unilatéralement dirigé, il fait en sorte que de tels éléments s'ouvrent vers une multiplicité d'orientations potentielles pour celui qui regarde.

Au moyen des nouvelles technologies et des techniques numériques, Christian Le Pendeven développe le principe d'une peinture dynamique, soumise à un cycle à renouvellement aléatoire.

Brigitte Mouchel est à la fois écrivain et plasticienne. À propos de ses peintures-collages, elle déclare : « Je découpe des photos dans la presse. Échos du monde, fragments d'actualité, perspectives urbaines, géométries de paysages, avec des présences d'hommes et de femmes, en creux, en filigrane, en silhouettes ; des habitations, gares, entrepôts, ruines, poteaux électriques, quotidien modeste, que je compose avec des bribes de ciels, des horizons décousus, les aléas graphiques de collages de vieux papiers. Grâce à une pratique proche du cut-up, je donne forme à un reflet de la complexité du monde, la manière fragmentée dont il nous arrive, là où l'histoire collective croise, traverse, se heurte, avec les histoires singulières, avec des territoires parcourus en mémoire ou en rêve, à la recherche de lieux habitables [...]. J'élabore ainsi un environnement qui ressemble à la réalité contemporaine. La gravité du banal, autant que celle des événements, est perçue à travers des paysages fictionnels, des récits possibles, parfois tendres et poétiques ». Elle réalise également des livres d'artiste comme des mises en scène de ses textes.

On peut parfois y retrouver des fragments de ses tableaux : « Un livre est

d'une approche intime et solitaire. Je cherche une forme qui permet un cheminement, un rythme, un temps de lecture, des silences, une atmosphère, des émotions... » Brigitte Mouchel conçoit par ailleurs des installations nées du lieu où les œuvres sont destinées à s'inscrire, et « qu'elles vont activer, stigmatiser. Je cherche à rendre compte d'une expérience vécue dans un territoire forcément complexe, en prenant en compte ce qui le constitue : ses habitants, son présent, l'espace, les formes, les lumières, les matières... et ce qui ne s'y voit pas : l'histoire, les souvenirs enfouis, le potentiel symbolique, les imaginaires... »

Conjointement auteur de plusieurs recueils de poèmes, Ghislaine Lejard pratique le collage, qui apparaît pour elle comme un instrument de prédilection lui permettant, selon ses propres termes de « créer, jouer, retrouver son âme d'enfant ». Ainsi sa démarche consiste-t-elle à « déchirer des papiers, chercher des couleurs, regrouper des morceaux, assembler comme pour un puzzle et voir s'élaborer une image qui toujours surprend. S'appropriier des éléments épars, supprimer, garder, comme pour un « cut up » imagé. S'étonner comme l'enfant devant la découverte de ses premiers dessins, et surtout se laisser guider de façon instinctive, intuitive. Curieusement, découvrir au fil des collages des thèmes qui rejoignent mes centres d'intérêt : les villes, les voyages, les livres, l'écriture... » En filigrane se profilent occasionnellement des rencontres littéraires ou artistiques, certains fragments d'œuvres de Max Ernst ou de Miró pouvant par exemple intervenir comme des catalyseurs pour certains collages.

Conjuguant de manière singulière la littérature et les arts visuels, donnant plastiquement corps aux mots en les faisant passer de deux à trois

dimensions, Ilann Vogt choisit très précisément certains livres (de Perrault, Kafka, Proust, Virginia Woolf) avant de les soumettre à des processus de transformation, de décomposition, afin qu'ils se réincarnent sous une forme inédite. Ainsi découpe-t-il par exemple chaque page, ligne par ligne, de manière à obtenir des ficelles de texte qu'il assemble en les tissant. Ilann Vogt se désigne d'ailleurs lui-même comme artiste plasticien et tisserand. Ces dernières années, il a découpé et tissé, avec un soin des plus méticuleux, plus d'une centaine de livres, intégralement. Le résultat se présente sous les aspects et dans les formats les plus divers (écharpes, robes, longs tissus, vieux rebus...), y compris sous forme d'installations.

Hubert Carré combine très subtilement le recours au collage avec la peinture acrylique et des techniques mixtes (encres pastels...), introduisant occasionnellement des parties en relief. Il considère que sa démarche « relève d'un inventaire critique et ironique de la société, celle du spectacle, mais en tant que rapport anti social entre les images juxtaposées ». C'est avec le plus grand soin que, au fil de ses errances urbaines, Carré rassemble des fragments de texte et d'images provenant de journaux, d'affiches, de tracts, de reportages photographiques... afin de métamorphoser les références auxquelles ils sont associées, et qui témoignent trop souvent d'évidences trompeuses que l'artiste se propose dès lors de questionner et de subvertir. Si ses œuvres, qui prennent parfois l'aspect de kaléidoscopes foisonnants, présentent un aspect narratif, il s'agit en fait d'histoires que le spectateur se doit d'interpréter lui-même, de reprendre à son compte, car il ne cherche nullement à délivrer un message unilatéral : « Il faut envisager mon travail comme un

*oxymoron* (c'est-à-dire une figure de style qui réunit deux mots en apparence contradictoires), dans la mesure où il juxtapose des éléments, brouille les relations entre les repères, leur représentation avec leur apparente première signification ».

Philippe Cognée s'est doté d'une technique très singulière pour traiter les images : il photographie ses sujets, ou bien les filme en vidéo puis en extrait quelques images diffusées sur l'écran d'un moniteur. Telles quelles ou déconstruites, ces images donnent lieu à un nouvel assemblage avant d'être projetées sur un support de toile ou de bois. Cognée utilise alors une peinture à l'encaustique faite de cire d'abeille et de pigments de couleur pour reproduire les images choisies. Il dispose cette peinture au pinceau sur la toile, puis recouvre ensuite celle-ci d'un film plastique sur lequel un fer à repasser chauffe la cire pour la liquéfier, étalant et déformant les formes, ce qui a pour effet de créer un enfouissement trouble du sujet dans la matière. Le film plastique, lorsqu'il est décollé, produit à certains endroits des manques dus à l'arrachage de la couche picturale. L'image semble alors piégée sous une surface glacée.

Cognée évoque cet effet de « floutage et amélioration » de l'image comme une manière d'effacer le geste pictural du peintre, sa signature : « Enlever de la netteté au sujet, c'est ouvrir le champ de l'imagination et de la mémoire. C'est aussi, par cet écart à la réalité et en laissant la matière se réorganiser pour l'exprimer, affirmer la force et la puissance de la peinture. Lui donner la parole en quelque sorte et cela, c'est un geste politique. »



La démarche de Hervé Le Nost vise à interroger la sculpture en la confrontant à toutes sortes de moyens d'expression plastique (dessin, photo, vidéo, installation...) susceptibles de l'amener à transgresser les catégories existantes. La réflexion sur la couleur compte parmi ses préoccupations majeures, ainsi que les connotations narratives émanant du thème qu'il choisit d'explorer.

La photographie est devenue un élément déterminant dans sa pratique : « elle détermine la recherche, s'instaure en méthode de repérage des formes et des objets prélevés au quotidien et dans mes déplacements. Elle me donne à voir et à penser mes pièces à l'avance. Les arrêts sur images qu'offre la déambulation, déroulent les plis, et les replis des sources de mon travail. Mon œil reconnaît là ce qu'il voit. [...] L'assemblage, la sculpture, l'installation, je les conçois comme un ensemble de cristallisations, de rencontres entre la couleur, la mémoire, le sens, et la forme issue d'un échange constant entre ma propre fabrique du regard, la photographie et l'histoire de la sculpture. Tout cela résulte du désir d'observer le monde, d'en restituer une lecture. Coller, assembler, juxtaposer, confronter sont les gestes nécessaires à la construction de mes pièces, combinant ainsi avec une certaine rapidité, la vérification de la rencontre de l'intuition et de l'idée. La construction de maquettes, d'assemblages, d'origamis répond à ce principe ». H. Le Nost assume pleinement que ses productions puissent prendre l'aspect d'un gigantesque bricolage, (au sens où Claude Lévi-Strauss utilise ce terme dans *La pensée sauvage*), car celui-ci « place à distance, permet d'établir les limites, les contacts entre une intériorité qui va à la recherche de supports à son expression et une extériorité qui peut l'alimenter en offrant des

registres différents d'objets, de formes et de matériaux possibles ». À partir de là se déploie tout un jeu de construction, de déconstruction et de reconstruction qui s'ouvre à la réflexion et à une approche critique de ce qui est donné à voir.