

La dimension de l'imaginaire, d'un au-delà du réel au surréalisme

L'art visionnaire d'Yves Tanguy, qui restera fidèle au mouvement surréaliste impulsé par André Breton jusqu'en 1945, doit certainement beaucoup à ses attaches bretonnes, ancrées dans la région de Locronan. Les formes rocheuses dominant la baie de Douarnenez (cf. *Entre l'herbe et le vent*, une toile de 1934), aussi bien que les mégalithes qui se dressent dans la campagne environnante trouvent incontestablement un écho dans sa peinture, même s'ils donnent lieu à une transposition fantasmagorique. Comme le fait remarquer René Le Bihan dans la monographie qu'il lui a consacrée⁽¹⁾, l'immensité horizontale des rivages et des plages est ponctuée par des formes à la fois organiques et non identifiables, comme flottantes, dont les couleurs sourdes se rapprochent des paysages qui ont marqué son regard, au temps de sa prime jeunesse. À partir de 1923, Tanguy séjourne à Locronan en compagnie de Marcel Duhamel et de Jacques Prévert. Vers 1930, Breton et Paul Éluard visitent avec lui l'île de Sein.

Les domaines du rêve, de l'irrationnel, l'imaginaire prédominent alors dans sa démarche créatrice, et l'on peut également noter son intérêt pour la légende de la ville d'Ys. Dans les années 20, il introduit à plusieurs reprises des allusions à l'univers maritime par le biais du collage : de l'ouate s'échappe des cheminées de son *Navire*, tandis que des marches faites d'allumettes menant à un phare en carton apparaissent dans *Le phare*, de 1926.

¹ Le Bihan, René, Yves Tanguy, Éd. Palantines.

La ville de Nantes vient se placer au cœur d'un mouvement né de la rencontre d'André Breton et de Jacques Vaché en 1924, et qui donnera naissance au *Manifeste du surréalisme*. Autour de Breton, Vaché, Pierre Roy (« artiste né à Nantes comme tout le monde » écrit à son propos Louis Aragon dans la préface de la première exposition personnelle du peintre, à Paris, en 1926), Benjamin Péret, Claude Cahun, Jacques Viot, Jacques Baron et Camille Bryen, naît le mythe de Nantes ville surréaliste, que Max Ernst, qui expérimente ses premiers grattages à Pornic, soutient avec force. On pourrait également citer Yves Laloy, architecte et peintre affilié au mouvement surréaliste par André Breton.

« Si, en Bretagne, la novation artistique est incontestablement attribuée au courant né à Pont-Aven, à sa suite c'est Nantes qui, par son apport à l'abstraction et au surréalisme, s'inscrit dans les foyers picturaux bretons les plus novateurs » ⁽²⁾ À tel point que Bryen juge cette ville « absolument effrayante avec tous ses souvenirs surréalistes » ⁽³⁾.

Plus connu comme écrivain, Yves Elleouët, gendre d'André Breton, rejoint en tant que peintre le groupe surréaliste au milieu des années 50, puis participe un peu plus tard aux expositions de ce mouvement, à Paris et à Milan ; toutefois, comme le souligne Pierre Jaouën à son propos, « ce serait absurde de faire un parallèle entre l'œuvre écrite et l'œuvre peinte, de les considérer comme des miroirs jumeaux, parce que d'un côté on a l'unité de climat, de sentiment, de vision et aussi ce courant frais, qui vient des profondeurs et fait le lien entre les écrivains celtes de tous

² Belbéoch, Henri, Le Bihan, René, *100 peintres en Bretagne*, Quimper, Palantines, 1995, p. 19.

³ Bryen, Camille, entretien avec Michel Butor, « un rêve océanique », France-Culture, 1976.

horizons ; de l'autre côté, on a une série d'images dans lesquelles on sent l'influence des courants d'après-guerre, d'où la variété des styles, d'où l'alternance entre figuration et abstraction » (4). Elleouët réalise des peintures sur ciment en 1958 et se tourne vers l'abstraction. Au cours des années 50, Pierre Jaouën et lui réalisent ensemble des stèles et « des fresques symboliques où le concept espace-temps s'intègre à des signes cosmiques » (5) ; ils peignent sur de la chaux avec des poudres de couleur les images d'un monde légendaire. Elleouët renoue avec la figuration dans le courant des années 60, s'arrêtant de peindre en 1968, après avoir illustré des récits légendaires bretons et des textes d'Edgar Poe. Pour le critique d'art Charles Estienne, « l'aventure picturale d'Elleouët se déroule entre deux pôles apparemment étrangers l'un à l'autre : celui de la quasi-immobilité - les fresques - et celui de la plus vive mobilité - les gouaches et les peintures proprement dites. Plus encore sans doute que d'un art de peindre, il s'y agit d'une poétique - d'une poétique du symbole figuré, d'une tentative de défrichage des formes et des couleurs du monde, le monde apparemment extérieur - plus exactement, charnellement extérieur - prenant son sens à partir du fil saisi dans l'écheveau de tel ou tel phantasme du monde intérieur. Il faut alors et il suffit que le peintre-poète donne à ce fil le minimum rigoureusement indispensable de sens plastique, de réalité plastique ; naissent alors des

⁴ Jaouën, Pierre, « Y. Elleouët, un peintre qui a de quoi », catalogue de l'Hôtel de ville de Tréguier, « Yves Elleouët peintre-écrivain, sous la direction d'Henri Le Bellec, texte repris dans l'ouvrage sur Elleouët, publié par les Éditions Coop Breizh en 2009, p. 148.

⁵ Benayoun, Robert, catalogue Mostra Internazionale del Surrealismo, Galleria Schwartz, Milan.

œuvres, poèmes figurés, où des êtres, des personnages et choses de la mer et de la terre, de l'ombre et du jour, prennent le corps dont ils ont besoin pour vivre, et apparaît comme vision » (6).

Henri Leray et Michel Noury fondent, vers le milieu des années 30, à Nantes, le « Groupement Régional Indépendant », afin d'entremêler les innovations que l'on pouvait trouver dans les mouvements internationaux et les apports de la tradition bretonne. Vers 1950, le groupe « Occident » prolongea certains aspects de cette démarche. Parmi les artistes originaires de Nantes, on citera également les peintres James Guitet et Martin Barré. Dans le sens d'une abstraction très épurée, Guitet exécute des textures finement travaillées qui se rapprochent d'espaces monochromes résultant d'un alliage entre matières épaisses et aplats colorés.

« Il n'y a pas d'art sans mythe » déclarait volontiers Charles Estienne. La Bretagne étant, par essence, une terre de légendes où la dimension de l'imaginaire et de l'irréel n'a jamais cessé d'affleurer, celle-ci n'a pas manqué de s'imposer dans l'œuvre de certains peintres, tel Le Brestois Yvan Ropars qui explore notamment le rapport à la mort.

Les sujets mystiques et allégoriques dominent dans l'œuvre de Jean-Georges Cornélius, élève de Gustave Moreau, alsacien d'origine et installé dans les Côtes d'Armor, près de Paimpol, depuis les années 30. Exalté, énergique, son style semble porté par une sorte d'élan expressionniste. Il illustra notamment des poèmes de Baudelaire et d'Oscar Wilde.

⁶ Estienne, Charles, 1960, *Yves Elleouët*, Éd. Coop Breizh, *op. cit.*, p. 48.

Maîtrisant les techniques de la gravure, du burin à l'eau-forte, de la pointe sèche, Bernard Louédin, également peintre, puise volontiers ses thèmes d'inspiration dans le domaine du fantastique et de l'onirique, des personnages féminins féeriques venant s'inscrire dans des espaces peuplés de landes, d'arbres et de fleurs.

Une dimension spirituelle d'une particulière intensité se dégage des œuvres de Jean Mingam. C'est dans le sens d'une stylisation et d'une épuration des formes, rejoignant dans certains cas une sorte de primitivisme médiéval, qu'il s'est peu à peu orienté, jusqu'à la lisière de l'abstraction. Prédominant chez lui des thèmes d'inspiration religieuse, qu'il explore avec divers moyens : la sculpture (notamment un calvaire de granit pour la paroisse de Lanvéoc, ou encore un immense Christ en bois pour l'église Saint-Joseph du Plessis à Lanester), la peinture, le vitrail (par exemple, pour l'église du Guivinec et celle du Folgoat à Landévennec), la poterie, la ferronnerie. Se tenant délibérément en marge des circuits culturels traditionnels, Mingam cherchait plutôt à nouer des relations avec les institutions religieuses, afin de mettre son art au service du sacré. Le poète Xavier Grall, qui parlait de lui comme d'un « fou de Dieu », lui a consacré plusieurs textes, évoquant la puissante charge émotionnelle qui se dégageait des œuvres de cette personnalité hors du commun.

Également ami de Xavier Grall qui parlait de sa « rage de peindre », Marcel Gonzalez choisit comme lieu d'adoption Pont-Aven et les bords de l'Aven, se qualifiant lui-même de « réaliste visionnaire ».

Cette sorte d'ambivalence entre le concret et l'imaginaire, Bernard Le Quellec l'exprime à la fois dans ses toiles, peintes au moyen d'huiles épaisses, et dans les vastes fresques à la tempéra conçues pour des lieux

publics (lycée de Restmeur, église de Saint-Tugdual, voûte de l'église de Pabu...). Son esthétique se rapproche de celle de Nicolas de Staël tout en ayant tiré des enseignements des principes structurels du cubisme.

L'œuvre d'Aube Elleouët, fille d'André Breton, démontre elle aussi que, par le biais du collage, l'inspiration surréaliste peut continuer à connaître de fertiles rebondissements, au-delà de la période historique qui lui est le plus souvent attachée.

Dans son œuvre picturale très diversifiée, qui conjugue les apports du surréalisme et du fantastique, Pierre Cadiou de Condé se réfère aussi bien à la mythologie qu'à l'histoire, au monde contemporain qu'à son univers intérieur, dans des tonalités d'expression qui vont de la sérénité au caractère le plus angoissant et démoniaque. Georges Simenon déclare à son propos en 1961 : « On assiste dans l'œuvre de Cadiou, à la naissance des êtres en même temps qu'à leur survie et parfois une touffe d'herbes piquetée de pâquerettes, un rocher, quelques cailloux dans un coin du tableau ont une vie aussi troublante que le personnage central. Je me souviens d'une toile, une composition, dont le peintre n'était pas satisfait et qu'il avait découpée en quatre ou six morceaux. Il s'est fait que chacun de ces fragments était un tableau complet ».

Au cours de sa dernière période créatrice, Ernest Guérin était à la fois proche du fantastique et de l'abstraction. Après s'être longtemps intéressé au cycle arthurien et à certains de ses aspects qu'il avait cru pouvoir déceler au sein du christianisme, il a cherché à traduire des sentiments d'angoisse et de frayeur en inscrivant des personnages de plus en plus petits ou de frêles silhouettes à peine esquissées dans des environnements naturels, ciels et vents, tourmentés et menaçants, jusqu'à

ce qu'ils apparaissent presque totalement engloutis.

Liée au surréalisme, l'œuvre de Jean-Marie Martin est en partie figurative (mais en accordant toujours une large place au surnaturel, à l'irréel, à l'irrationnel) en partie abstraite. J.-M. Martin s'est profondément imprégné, durant de nombreuses années, de la mythologie et de la symbolique du Graal, du cycle arthurien et des chants du *Barzaz Breizh*, tout en poursuivant une démarche plus traditionnelle liée au portrait et au paysage. À partir des années 80, sa tendance vers l'abstraction se confirme avec des sculptures-objets (trônes, panneaux cloutés et peints), des étendards puis, vers 1990, une série de compositions en noir et blanc, « Cordages ».

Entre symbolisme et abstraction, les œuvres (peintures aussi bien que fresques murales) de Jean-Joseph Lanoë, qui incluent parfois des matières végétales, minérales, voire industrielles, se chargent d'une dimension onirique qui joue sur plusieurs niveaux de perception, réservant toujours une place déterminante aux pulsions de son imaginaire visuel, son travail racontant, selon ses propres termes, « entre autres la terre, l'écorce terrestre dans ce qu'elle apparaît : géométrie, matière et forme ». Les œuvres de Lanoë apparaissent parfois comme des paysages vus d'avion, ou des vestiges jalonnés de traces humaines ; il faut noter l'importance du voyage dans sa démarche, avec l'inscription de figures géométriques (cercle, carré) dont la portée symbolique s'offre à l'interprétation du spectateur.

Fasciné par l'art de Dürer, la gravure a longtemps constitué un moyen d'expression privilégié pour Yves Doaré : « Le métal agit comme un révélateur. En autodidacte de la gravure, très vite je me suis laissé guider

par le cuivre et la lente émergence des formes aléatoires qu'il suggérait. En laissant s'organiser ces figures désirantes, c'est comme si l'outil enregistrerait les traces d'une sorte de mémoire géologique. Je pouvais ainsi confier au cuivre ce qu'il m'était impossible de dire ou d'écrire : l'état d'un paysage intérieur foisonnant, travaillé par des forces et des tensions venues de quelque lointaine racine puisant aux origines. La pointe courait dans la matière rouge à la recherche de l'unité perdue ; la main jouissait de poursuivre et de saisir dans le détail les formes naissantes, vierges ou déchues, et de les faire cohabiter dans une nouvelle création. D'épreuve en épreuve, la substance gravée se développait jusqu'à devenir envahissante. J'en attendais tout, et surtout qu'elle se cristallise enfin en une présence unique et finie, repliée, dense et tendue, sorte de dénouement ultime d'un affrontement prolongé » (7). Doaré décrit son imaginaire tout à la fois comme barbare et raffiné. Affectionnant une lente et patiente minutie (qu'il admire par dessus tout chez les artistes de la grande tradition flamande ou chez Le Tintoret), c'est dans une sorte de marche à contre-courant qu'il dit s'être engagé, « une résistance à la contagion d'un monde de vitesse et de dispersion » (8). Une des caractéristiques de son œuvre gravé est de livrer plusieurs états d'une même planche, de manière à faire ressentir les métamorphoses qui s'opèrent d'une étape à l'autre de son cheminement créateur, témoignage d'un véritable « work in progress ». Ainsi Alexis Gloaguen décrit-il le cycle de gravures « L'Édifice de feu » : « Lors du premier état, nous

⁷ Doaré, Yves, « Visions du cuivre, esprit du bois » *in* catalogue « Gravures, peintures », Musée de Soissons, Abbaye de Saint-Léger, 2001, p. 20.

⁸ *Ibid.*, p. 26.

assistons à l'éclosion d'une pyramide dont la pointe seule est achevée et se dégage de la membrane qui l'enveloppait. Par mouvements précis de muscles et de nerfs, cette architecture accouche d'elle-même, niant la différence entre les règnes pour n'affirmer que la puissance de la vie. Au cinquième état, les éléments placentaires qui l'entouraient sont intégrés. Ils ont assez gagné en précision pour s'être imposés et s'être tatoués sur la peau de l'ensemble, collaborant à ce qui est devenu forêt d'organes. Et l'image achevée brûle d'un feu sombre » ⁽⁹⁾. Une autre gravure « Ecce homo », présente la particularité de pouvoir se regarder dans deux sens différents, comme pour laisser le regard se questionner sur la portée spirituelle de ce qui est donné à voir : « Selon qu'on la voit dans un premier sens ou qu'on la retourne, l'homme qu'elle représente soutient le monde ou chute vers des abysses mortels. Atlas ou Icare : la symbolique s'inverse » [...]. Comme dans les anamorphoses, ce qui suscite l'interrogation sous un certain angle devient l'évidence même qui charpente un second point de vue. C'est un univers à double entrée, retournant ses directions comme un gant » ⁽¹⁰⁾. Doaré se reconnaît une filiation avec un petit groupe de graveurs réunis par ce que l'on appelait « l'Art visionnaire », dans les années 1970-80. Parmi ses principes de création, l'un d'eux consiste, selon ses propres termes, à construire « d'abord un réseau, une sorte de filet, le piège où vient se prendre le filet. Je fais bouger ces formes, je déplace les objets comme dans un kaléidoscope et retiens ce qui frappe, séduit, prend un sens ⁽¹¹⁾

⁹ Gloaguen, Alexis, « Le pari du chaos », Le Quartz, Brest, 1993, p.6.

¹⁰ Gloaguen, Alexis, *Ibid.*, p. 14.

¹¹ Yves Doaré, *in* « Le pari du chaos » d'Alexis Gloaguen, *op.cit.*, p. 4.

Après la gravure sur cuivre, c'est vers le bois qu'il se tourne, d'une part pour ne pas s'enfermer dans des procédés déjà expérimentés et toujours assumer la part nécessaire de risque que suppose toute œuvre d'art, et d'autre part parce que le bois s'imposait désormais à lui dans sa simplicité. « La pratique du bois de fil a quelque chose d'archaïque qui interdit le détail et oblige la gouge et le maillet à dégager le principe dans la figure gravée. Si le propos est le même que sur le cuivre, il s'exprime d'une façon plus simple et plus claire, car le bois garde la mémoire des effigies primitives et il a le pouvoir de révéler la figure, comme dans l'icône, en se libérant de la matière » (12).

Dans ses peintures comme dans ses gravures, souvent basées sur des sujets proches, et fortement imprégnées d'un sens profond du sacré, on observe une accumulation d'images, à l'intérieur d'un espace où figure le corps ou le paysage, parfois démantelé, écartelé, pris dans un tourbillon d'énergies. Doaré dit aimer « le recyclage et le détournement des images de toutes sortes » (13). Ce qui distingue toutefois fortement sa peinture vient de ce que, dans ce cas, Doaré crée son espace par l'entremise de la couleur, traitée souvent avec une grande intensité.

Pour réaliser ses cycles de variations plastiques sur des thèmes comme les oiseaux, les vaches, les rochers ou les roses, Vonnick Caroff malaxe longuement des pigments naturels dans des matériaux divers : huile, caséine, acrylique, gouache, colle vinylique avec de l'encre, des fusains, de façon à doter ses peintures d'une lumière singulière ; selon le résultat visé, elle choisit avec une attention toute particulière la nature et

¹² Catalogue Musée de Soissons, *Ibid*, p. 26.

¹³ Doaré, Yves, Catalogue Musée de Soissons, *Ibid.*, p. 12.

l'épaisseur des papiers, le fait qu'ils soient marouflés ou non, se servant aussi de toiles enduites ou brutes ; elle intègre parfois la dimension du collage, introduisant, par exemple des fragments de partitions : « Je ne cesse d'osciller entre mon désir de fonds richement et longuement préparés et le besoin de papiers nus où affleurerait juste un battement de plume » (14). On observe en effet un fort contraste entre la nature méditative de tels fonds et les envolées de formes et de mouvements qui s'en détachent, comme à la suite d'un tempo qui se précipiterait soudain, laissant filtrer des indices de représentation en état d'apesanteur. V. Caroff a illustré plusieurs livres de Jean-Pierre Abraham, qui a écrit à propos de son exposition « Vives-eaux », en 1990 : « Soyez sûr qu'ici aussi tout est utile, qu'une forte nécessité lie les formes et les couleurs, régit les assemblages d'une image à l'autre (à travers vous), et même la modulation que créent vos propres pas. Soyez sûr que pour bâtir cet espace, quelqu'un a déployé une attention, une ferveur, une modestie, une innocence extrême au risque de s'y perdre. Alors qu'on automatise les phares en mer, c'est bon de savoir qu'il existe de tels guetteurs, de tels veilleurs aux lisières du monde, de tels passeurs surtout qui font le vide en eux pour assurer le simple transfert de la beauté. En ce sens, Vonnick Caroff est une sorte de très fin moulin à lumières ».

Béatrice Bescond se laisse librement inspirer par les mythologies de l'occident. Ses toiles consistent en des intrications très complexes de signes, de calligraphies entremêlées qui leur donnent un aspect labyrinthique ; une observation attentive finit par distinguer des figures d'anges, des images de gargouilles et d'êtres fantastiques.

¹⁴ Caroff, Vonnick, catalogue Aller simple/place entière.

Les objets créés par Ronan Herrou pourraient se situer, pour reprendre sa propre expression, « entre le cauchemar et le féérique, la fertilité et la décomposition »

Philippe Hervé parle de « déambulations mélancoliques dans un univers lié à l'enfance et à son évolution », à propos de ses toiles et gravures, qui représentent comme un « journal intime » de ses souvenirs.

Danielle Le Bricquir base son œuvre picturale sur une interprétation personnelle de grands mythes celtiques, dans un esprit de fiction onirique libérée de tout souci de réalisme. C'est ainsi que sa représentation des animaux se charge par exemple de résonances symboliques. Le cerf blanc devient notamment, pour elle, une sorte de messager de l'autre monde. Le voyageur qui le rencontre apprend qu'il est passé dans l'univers de l'invisible. Elle dit apprécier une telle métaphore propre à souligner le caractère poétique de sa peinture, « laquelle rend visible ce qui ne l'est pas ».

Roland Sénéca réalise des gravures « où s'ébattent des spécimens indécis, à mi-chemin entre une nature biologique et une essence purement mentale ». « Le dessin n'a jamais été pour moi la description de la réalité, pas plus que son interprétation. Et tant que je n'ai pas pu entrevoir un possible artefact, j'ai été voué au monstre. Si on ne glorifie pas, on ne peut toucher à l'homme qu'en le déformant. Un esprit de révolte me poussait vers l'expressionnisme, et l'inconscient vers le surréalisme » ⁽¹⁵⁾. Pour qualifier cette sorte de rudesse qui émane de ses œuvres, Sénéca se sert volontiers du qualificatif « hagard », qui signifie pour lui le sauvage, « cette avancée aveugle au cours du processus créateur, où l'on avance

¹⁵ Sénéca, Roland, « économie du dessin, *Les cahiers du Mult* n°

vers quelque chose, sans savoir exactement quoi. Comme dans le tableau de Brueghel, *La parabole des aveugles*, magnifique tableau, ils avancent ainsi, sans voir vers quoi, mais sans tomber non plus dans le trou... » Alors que sa pratique était initialement la peinture, l'impossibilité d'élaborer un sujet par ce moyen le conduit à la gravure. « Mon travail qui s'inscrit dans le temps est le contraire de la spontanéité. Même s'il s'agit tout d'abord d'organiser un système de formes de la manière la plus spontanée pour être au plus près du corps, au ras ». S'il souhaite « être à l'écoute du corps », cette expression signifie pour lui : « déposer de manière aveugle : formes, structures, taches, opacités, transparences, tracés inconscients nés de mouvements élémentaires, calmes ou jaillissants, essayant d'accumuler le plus de richesses possibles ».

Ces accumulations n'étant qu'un premier magma, une « matière à rêver », qui en aucun cas ne peut dans cet état produire du sens. En peinture toutes ces couches n'arrivaient qu'à contradiction. La peinture n'est qu'une peau, l'illusion fondatrice nous fait croire que dessous circule la vie. Par contre, toutes les techniques de l'eau-forte mêlées me permettaient de déposer les strates géologiques d'un paysage inconscient dans l'épaisseur millimétrée du cuivre. Non seulement cela ne se contrariait plus mais cela se confortait et un résultat pouvait apparaître, vierge d'effort sur l'estampe (appelée néanmoins épreuve). Techniquement s'ajoutait le grattage qui permettait d'effacer sur le cuivre les parties mortes au rêve, d'en apposer d'autres dont la confrontation pouvait laisser espérer que d'elle surgirait un être nouveau reconnu comme mon sujet (le problème de la reconnaissance ne peut être

qu'effleuré ici. Je suis un peintre à sujet : mais je ne travaille pas d'après un sujet. Dans le cours du travail je le vois apparaître, j'ai l'impression de le reconnaître). C'est un peu comme si des particules en mouvement, sous l'effet d'un fort désir, s'organisaient un instant pour faire corps, le corps du sujet. Le travail consiste à élaborer un système de formes qui se développe parallèlement à l'ordre du monde. Ne sachant pas qui je suis, je crois que j'ai en moi les éléments qui me permettent de distiller un sujet qui me donne un sens. La gravure à l'eau-forte est tombée d'elle-même, comme un fruit mûr, quand ce qui n'était pas possible en peinture est devenu possible. Mes dernières eaux-fortes n'étaient plus que des gravures à la manière de moi-même - elles avaient perdu leur sens qui était de produire le dessin. Après plus de dix ans, la gravure revient à mon grand étonnement par la gravure sur bois. Apparemment, rien de ce qui est décrit précédemment comme processus fondateur ne la justifie. La gravure devient là l'exécution d'un dessin préconçu. Le bois n'est plus comme le cuivre, cette matière à raviner. Même sa surface, je ne l'utilise pas comme matière. Je ne la prends que pour son noir et ses réserves de blanc. L'élaboration, plus mentale cette fois, passe par le dessin préparatoire. Extrêmement simplifiées, quelques structures d'ordres différents installent les principes vitaux du sujet. Le temps de la gravure succède au temps de la peinture et réciproquement. Les deux ne cohabitent pas car l'attitude au travail diffère, mais aident à se définir l'un l'autre ». Le dessin est au cœur même de sa démarche créatrice, dessiner consistant pour lui « à démarrer un tracé inattendu, pour qu'il s'organise, qu'il développe un principe qui le structure. C'est une attitude

radicalement opposée au fait de dessiner quelque chose, devant soi ou dans sa tête ».

L'axe du fantastique, ou plutôt, du fantasmagorique, est très prégnant chez Christian Anat, aussi bien dans son œuvre peinte que dans ses gravures et dessins, avec un grand souci de la précision et du rythme, qui n'est pas sans rappeler, à distance de ses propres techniques picturales, indéniablement personnelles, la grande tradition hollandaise et italienne des 16^{ème} et 17^{ème} siècles. Dans les dessins notamment, on peut déceler en filigrane des références subtilement voilées et intériorisées à l'élément aquatique, à ses espaces fluides et organiques et aux créatures qui le peuplent., à travers ses lumières très particulières et les rapports conflictuels avec ce qui relève du terrestre.

Dans des dessins de grands formats, à l'encre de Chine, Delphine Constant décline un univers fantasmagorique où transparaît la violence des relations humaines, avec des personnages féminins et masculins qui voisinent avec des figures animales dans un esprit volontiers burlesque, satirique, et dont les rapports ambigus se prêtent à toutes sortes d'interprétations, comme pour laisser la place à l'inconscient et au rêve.

Une profonde spiritualité émane de la démarche de Pierre Denic, qu'il sonde plastiquement les méandres des mythes propres à la forêt de Brocéliande, en compagnie du poète Gilles Baudry, ou bien qu'il se laisse imprégner par l'art du trait au Japon, qui s'élève jusqu'à une véritable philosophie. Nous avons déjà souligné l'intérêt de plusieurs artistes bretons pour la culture de ce pays au cours des premières décennies du 20^{ème} siècle. Pierre Denic réactualise de manière très personnelle cette sorte d'attraction quasi physique qu'exerce sur lui l'art graphique

extrême-oriental. C'est ce dont témoignent ses «Kakemonos», peintures sur rouleau de soie «suspendues», son approche du Sumi-e, dans des dessins monochromes à l'encre de Chine réalisés d'un seul geste, « qui mènent de la vacuité vers la forme » ; sa pratique de la technique japonaise de l'estampe se traduit par des suites de gravures ou des monotypes, et son recours à l'acrylique ou aux encres de couleur lui permet de jouer sur la transparence et la fulgurance du geste.

Jean-Claude Faujour travaille volontiers à partir de vocabulaires de signes et de symboles qu'il reprend plastiquement à son compte et qui deviennent de ce fait le fondement d'un langage personnel et singulier. Ainsi utilise-t-il dans certaines oeuvres le code maritime international qui permettait aux bateaux de communiquer entre eux. Selon Laëtitia Faujour, « pour lui, c'est l'alphabet du peintre car il est fait de formes et de couleurs. Il illustre alors un prénom, un verbe, autant de mots qu'il s'amuse à transcrire en peintures, en sculptures ou sur papier. Mais, bien que ludique, ce travail n'en est pas moins encore une fois l'illustration de l'intérêt qu'a le peintre pour la communication ». Cette forme de communication peut témoigner de moyens techniques codifiés, comme dans le cas de l'alphabet maritime, ou bien renvoyer à des origines anciennes, mystérieuses, tels les signes qu'il a découverts dans des grottes avant de les soumettre à une interprétation personnelle : « Je peins comme je respire. Je guette à chaque moment l'étincelle, le détail, la bouffée d'air qui me permettra d'avancer. J'attends ce moment comme une délivrance. Elle arrive sous la forme d'un champ triangulaire, sous la couleur jaune vif d'une étendue de colza ou la matière pierreuse d'une parcelle labourée ». Faujour procède dès lors à d'importants cycles

d'oeuvres qui se présentent comme autant de variations sur des thèmes comme les « terres-mères », les « colza stories », les « grands champs de pierre », les « kroaz hent », les « archéologie mentale » ou les « nervures de rêve » : « Ma peinture tourne autour du paysage et de la terre. J'y inscris notre histoire, les marques de notre passage, les empreintes que nous laissons. J'y grave la vie, la mort, les espérances et les désespoirs. J'exorcise mes peurs. Je déambule dans ma peinture comme on fait le tour de son champ, en guettant la petite ligne verte qui marque la naissance du blé.» Les traces et la mémoire sont en effet très prégnants dans sa démarche, comme si plusieurs strates de signes en venaient à s'imbriquer, s'offrant ainsi à l'imaginaire du spectateur : « Je peins comme un archéologue gratte la terre à la découverte de notre histoire. Je fouille ma mémoire, à la recherche d'indices, je pratique une archéologie mentale de sauvegarde, dans la fièvre de l'instant ».

Souvent fragmentée, un peu comme dans la peinture aborigène d'Australie à laquelle elle s'est vivement intéressée, la figure humaine reste au centre du travail d'Alexandra Duprez, tout en s'offrant à de multiples formes d'interaction avec des éléments de natures diverses, liées au monde animal, végétal, minéral. Cela crée d'énigmatiques rencontres d'images renvoyant à des espaces imaginaires, au rêve, qu'il revient au spectateur d'interpréter à sa guise : « Ces rapprochements - oppositions -, ces juxtapositions et ces effacements mettent en scène un nombre limité de « lambeaux d'images », que je re-visite à chaque tableau et que je complète, d'année en année. Jumeaux, chevelures, cabanes, main gauche/main droite, ombres, ondes... Progressivement depuis

quinze ans, il m'est apparu que je prenais à mon compte des choses enfouies, oubliées parfois, de l'histoire des images, et de mon histoire sans doute aussi; la dimension poétique d'un tableau ne m'apparaît, éventuellement, qu'après coup, Dans le chantier des couleurs et des lignes, les associations visuelles et le travail pictural proprement dit retiennent toute mon attention...»

Au fil des années, Maëlle de Coux a élaboré différentes séries d'œuvres graphiques, adoptant pour chacune la technique qui lui paraissait la plus appropriée, avec le recours à divers procédés photographiques, confrontés fréquemment à la peinture, au collage, à la gravure, aux pastels ou au graphite avec « en toile de fond et terrain de jeux, les muséums d'histoire naturelle », selon ses propres termes. Se mêlent alors dans son imaginaire, animaux, plantes et figures humaines en vue d'une « réappropriation fantasmagorique du réel ». Plusieurs leitmotifs interviennent dans sa démarche, tant métaphoriquement que dans sa pratique même, en particulier lorsqu'elle joue sur des effets de surimpression et de transparence : l'oubli, l'effacement, l'action du temps, l'empreinte ; suggérant volontiers des histoires, esquissant des personnages dans lesquelles elle se projette elle-même, Maëlle de Coux traduit la fragilité et l'impermanence des choses et des êtres jusqu'à tirer parti des aléas des intempéries susceptibles d'altérer une œuvre qui devient ainsi en cours de gestation. Par exemple, son *carnet d'éphémérides* représente pour elle un travail sur le temps naturel : « Jour après jour, c'est le temps qu'il fait qui fait. Une double page par mois, depuis 20 mois, laissée dehors sous la pluie reçoit les traces du temps qui passe [...] »

J'utilise un papier très solide sur lequel je dépose des pigments de couleur, des objets, parfois du textile ou de la dentelle. J'abandonne la feuille dehors, pendant un mois. Je laisse l'eau faire la dilution et le souffle déposer son empreinte ». Le papier reste son support de prédilection, en raison de sa légèreté et de sa souplesse, ce qui l'amène à réaliser des livres uniques dans lesquels elle met en relief aussi bien les qualités narratives que l'aspect tactile de l'objet. Depuis une dizaine d'années, elle tient également ce qu'elle nomme des « carnets d'épuisement » qui rassemblent, pêle-mêle, toutes sortes d'images : « Vrac du chaos du monde qui m'entoure, tel que je le reçois, jour après jour. Ils me débarrassent d'un trop plein d'informations. Des images, parfois très violentes de l'actualité, côtoient mes centres d'intérêt d'artiste et d'humain. Notes de lectures, poésies, recettes, réflexion, idées fugaces ... tout s'accumule et se juxtapose sans trop de soucis esthétiques, avec une certaine poésie de l'absurde, laquelle se trouve être mon vrai regard sur le monde des hommes ».

Annie Bocel travaille sur le phénomène de l'empreinte, à partir de la technique de la gravure sur du cuivre, du laiton ou du bois ; en parallèle, ayant appris l'impression de gaufrage et de marquage à chaud au sein de l'entreprise Creanog, elle est devenue graveur de poinçons typographiques au cabinet des poinçons de l'Imprimerie Nationale et contribue à la valorisation de ce patrimoine. Sensible à l'idée de ce qui est perdu, de ce qui disparaît, elle aime voir se révéler des choses et entendre leur histoire. Dans cette recherche de formes oubliées, d'une très grande finesse, où le microcosme et le macrocosme en arrivent à se

conjuguer, l'écriture et la géométrie deviennent essentielles : « Je consacre mon temps à graver des atmosphères dédiées à une forme d'éloge de la nature, à travers ses zones d'ombre et ses silences. En prenant soin de laisser suffisamment de place à l'inconnu. Le rêve fait le reste. Le temps agit en poésie, il y a quelque chose de puissant dans la matière qui s'érode, de sacré dans ce qui est perdu. Les images qui naissent de mon travail sont des cartes qui conduisent vers cet ailleurs ».