

## La figuration revisitée

On pourrait situer la démarche de François Dilasser à la jonction de l'abstraction et d'une nouvelle conception de la figuration. Ce n'est qu'en 1966 qu'il décide de se consacrer entièrement à la peinture. Son vif intérêt pour les œuvres de Bazaine et de Tal-Coat ne l'empêche pas de trouver rapidement une voie personnelle. Sur le plan structurel, à partir des années 80, il procède fréquemment par un assemblage de modules, avec des allusions voilées au damier ou au jeu de marelle, incluant parfois écritures imaginaires et graffitis, d'un trait souvent tremblé, hésitant, riche en vibrations, comme au bord de la rupture, de la disparition. Dans le compartimentage en séquences sur lequel est fondée une partie importante de son œuvre se conjuguent les principes de la répétition et de la variation, créateurs de rythmes, mais jamais de manière mécanique. En fait, la temporalité s'introduit dans son travail à la fois par sa façon de traiter la matière picturale en profondeur, et dans le quadrillage formel, qui incite à une sorte de lecture pluridimensionnelle de ce qui peut apparaître comme une succession d'instantanés.

Techniquement, que ce soit sur papier ou sur toile, il recourt volontiers à l'acrylique, aux pigments et aux liants, ayant suivi à cet égard les conseils de Marc-Antoine Louttre, fils de Bissière, un artiste pour qui Dilasser ressent une profonde admiration.

Il travaille par séries, qu'il ne termine que lorsqu'il estime avoir épuisé le sujet ; parmi les thèmes traités : les jardins, les mains, les têtes, les comètes, les arbres, les veilleurs, les Régentes... : « La série est une façon de retarder la conclusion, en accordant une « deuxième chance » à la

forme et à la couleur, dans leur lutte contre la volonté et la main. C'est prolonger l'instant où l'on gomme, efface et recouvre » (1). Dilasser ne cherche pas à restituer une image, mais plutôt l'émotion ressentie lors de la création de l'œuvre : « Tout commence en général par des dessins, des dessins que je peux faire des heures durant à partir de rien, simplement j'essaie de laisser ma main libre. Je ne veux rien. J'essaie de découvrir quelque chose que je ne connais pas. Petit à petit, une idée, ou plutôt une forme se dégage. Je tourne autour de cette forme et quelque chose me parle. La forme se précise, s'impose. Je ne la nomme pas. Je la sens vivante. Je commence à peindre un, deux, dix papiers ou toiles. À partir du moment où la forme se met à vivre, des combinaisons de couleurs surgissent en même temps : cela n'est pas raisonné, cela s'impose. Bien sûr, au cours du travail, d'autres idées ou désirs peuvent naître. J'essaie de rester libre - libre même de prendre une voie que je ne prévoyais pas au départ. Je n'ai qu'un critère : il faut que ça vive, que je sente que ça vive. Je ne pars jamais du réel directement, même si je me rends compte parfois après coup que telle forme correspond à des choses que j'ai enregistrées. C'est toujours une forme qui surgit et ensuite il lui arrive toutes sortes d'avatars » (2). C'est sans doute à cet effet que, à partir des années 90, il multiplie les croquis sur le motif, rassemblés dans ses « Journaux de promenade », qui fourmillent de « séquences de paysages » pour reprendre sa propre expression.

---

<sup>1</sup> Dilasser, François, in René Le Bihan, *Dilasser*, Quimper, Palantines, 1999, p. 13.

<sup>2</sup> Dilasser, François, in, Charles Juliet, *Chez François Dilasser*, Paris, L'Echoppe, 1999.

Les œuvres de Dilasser, se situent au-delà de tout principe de dualité entre forme et matière, car la couleur prend forme, se fait matière, devient quelque chose de palpable, contient en gestation une pluralité de signes, d'empreintes possibles. Le peintre en fait émerger certains, supposer beaucoup d'autres. En raison de leur complexité et de leur densité, les couleurs qu'il dispose semblent porter la marque du temps, se charger d'éléments de mémoire qu'il revient à chacun de faire surgir selon la nature de son imaginaire. Il s'agit là d'un monde où les changements s'opèrent souvent sans heurt, où la nature est comme absorbée, où les éléments vibrent et mûrissent les uns dans les autres. Les gris, les ocres, les bruns couleur terre qui dominent notamment dans ses peintures des années soixante-dix doivent certainement beaucoup à sa contemplation de ses paysages de prédilection, dans le Léon (Kerlouan, les dunes de Keremma, les abers), mais jamais de manière explicite. Une peinture de François Dilasser, c'est un peu comme une cartographie du monde intérieur. S'il peut y avoir quelque allusion à une réalité préexistante, celle-ci est rendue ambiguë, énigmatique. La division académique de l'abstrait et du figuratif est hors de propos dans ce cas. Ses formes-couleurs échappent à toute tentative de définition, de fixation, épousant l'évolution de la lumière d'un moment à un autre de la journée. Ses œuvres incluent à la fois des phénomènes de narration, fragments de réalité, comme en filigrane, et leur nécessaire dépassement, un peu comme les fragiles vestiges de quelque civilisation lointaine, avec leurs indices partiellement enfouis, rendus polymorphes, offerts au

décryptage. « J'ai parfois le sentiment qu'en peignant, je cherche à retrouver ma propre naissance, à retrouver l'origine » <sup>(3)</sup>. Son parcours créateur montre bien comment il est peu à peu parvenu à se rapprocher d'une figure, c'est-à-dire à quitter l'indifférencié où un tracé évoque aussi bien un champ qu'un château, un paysage qu'une architecture. « Dès 1980 apparurent des sortes de parallélogrammes étirés où l'on reconnaissait un haut et un bas, une tête et des pieds, bref des silhouettes et bientôt, des visages et des membres. Sans conteste, ces masses sommaires, brutales suggèrent, depuis une décennie, des personnages, ici statiques, ici mobiles » <sup>(4)</sup>. Dilasser explore chaque thème à l'origine d'une série en faisant appel à des tonalités d'expression diversifiées, tantôt violentes, tantôt grinçantes, voire grotesques, comme pour éviter les pièges du pathos, sans chercher à diriger la perception du spectateur dans un sens unilatéral. Ainsi chacun peut-il deviner « qu'il se trouve face à un récit dont les phrases lui resteront à jamais cachées » <sup>(5)</sup>.

Outre son œuvre peinte et ses gravures, Dilasser a également conçu des vitraux, par exemple, en 1995, pour la chapelle Ty Mamm Doue, près de Quimper.

Dans la peinture de Pierre Morin, le dessin et la couleur se conjuguent pour donner corps, dans leur pleine vitalité, à des séries thématiques où l'apparence (des marcheurs, des ciels, des bords de mer), dans sa simplicité, n'est nullement évacuée, mais révélée dans sa force intérieure.

---

<sup>3</sup> Catalogue de l'exposition, « François Dilasser, peintures 1991-1999 », Musée Hébert, La Tronche/Grenoble, 1999.

<sup>4</sup> Le Bihan, René, *Dilasser, op. cit.*, p. 100.

<sup>5</sup> Le Bihan, René, *Dilasser, op. cit.*, p. 200.

Si Morin part des contraintes de la représentation, c'est toujours pour la transcender, l'ouvrir à des conséquences où le jeu de tensions entre les formes plastiques reste prépondérant. Chaque tableau se trouve ainsi concentré sur un signe global, qu'il appelle aussi une « unité/signe », conférant à l'œuvre une rythmicité et un dynamisme spécifiques, réduits à l'essentiel, ce qui leur donne d'autant plus d'intensité et de prégnance.

Jean Renault, qui se considère lui-même comme un jongleur de la couleur, a centré une partie de son œuvre sur de grands cycles mythologiques ou religieux, comme *Le Cantique des cantiques*, *Le Temps...* Dans un rapport délibérément ambigu avec la figuration, à travers des processus de répétition et de variations à partir de certains motifs, « Jean Renault cherche la ressemblance, mais elle n'a que bien peu de rapports avec l'illusion de ce qui est vu », comme le remarque avec justesse Jean-Luc Chalumeau. « En excellent technicien qu'il sait être, il commence par reproduire « fidèlement » (comme disent les amateurs au premier degré) sur la toile ce fragment de la réalité qu'il a choisi de peindre (« Le Kerou » par exemple, ou bien « la cabane d'Hyppolite »). Mais cette fidélité n'est que celle, mécanique, dont serait capable un simple appareil photographique. C'est ensuite que peut commencer l'essentiel : un long processus d'épuration et de décantation des formes et des couleurs. Car le Kerou ou la cabane doivent devenir visibles à travers ce qui ne leur ressemble pas du tout : des traits, des taches de couleurs, des emboîtements de plans. Peu à peu, Renault s'assure de la chose : en cassant l'apparence, en brisant et reconstruisant les lignes, en se jouant du ton local, il s'éloigne de la plate illusion du réel pour mieux se rapprocher, non pas de la chose elle-même, mais de la

manière dont elle se fait chose à ses yeux » (□).

Vers le milieu des années 90, J. Renault a réalisé un important cycle de variations sur la Crucifixion Du Tintoret, qui en constitue une véritable transfiguration ou paraphrase lui permettant d'apporter une vision toute personnelle en partant d'une thématique de référence, d'un lieu, de caractères historiques et stylistiques adoptés comme fondements de sa réflexion plastique.

ou paraphrase lui permettant d'apporter une vision toute personnelle en partant d'une thématique de référence, d'un lieu, de caractères historiques et stylistiques adoptés comme fondements de sa réflexion plastique.

Loïc Le Groumellec, travaille essentiellement le blanc et le noir. Il utilise généralement des fonds blancs, légèrement grisés, obtenus au moyen d'une laque industrielle brillante qui met d'autant mieux en valeur l'intensité du noir. Le Groumellec peint inlassablement des thèmes qu'il a adoptés comme centres névralgiques de sa peinture : le mégalithe, la croix et la maison. Le dépouillement de ces thèmes et leur caractère monumental représentent une manière de mettre en évidence l'opposition entre la planéité du sol et ce qui s'élève à partir de lui, mais toujours selon des préoccupations picturales. Il élabore en effet sa peinture par delà toute visée esthétique, symbolique ou religieuse. Sa démarche se traduit à travers des formats très variés, sans couleur, l'emploi exclusif du noir et du blanc lui permettant de radicaliser son propos.

---

<sup>6</sup> Chalumeau, Jean-Luc, catalogue Renault, Centre d'Action Culturelle de Saint-Brieuc et de la ville de Lorient - Palais des Congrès, 1988.

Isabelle Grelet décline le thème de la maison à partir du milieu des années 90 sur des toiles souples tendues sur une baguette de bambou qui apparaissent ainsi un peu comme des tentures murales ou tapisseries : « Elles font partie du mur qui les porte. Est-on dedans ou dehors ? » <sup>(7)</sup>. En 1997, elle réalise une série de 365 petites maisons, une par jour, de 10cm/10cm, qui représentent pour elle comme des instantanés de chaque journée, « un suivi de chantier portatif, le journal d'une élaboration personnelle dont le temps serait l'architecte. »

Insistant sur la rigoureuse pratique du dessin, Henri Yvergniaux a consacré une partie de son activité créatrice au portrait : « Regarder les gens dans la transparence de leurs yeux est devenu mon obsession. Je sais que j'en mourrai ». Louis Guilloux écrivait déjà à son propos, en 1968 : « La profusion, la diversité de ce qui vous apparaîtra pourra au premier regard vous laisser un peu étourdi, mais tout de suite, un ordre s'établira, vous reconnaîtrez le portraitiste, le coloriste, l'architecte, le poète, de nombreuses routes s'ouvriront à vos yeux qui toutes représentent un effort dans une recherche permanente, dans une passion partout affirmée de la couleur et de l'équilibre de la lumière. À partir d'une inspiration pour ainsi dire toujours viscérale, il vous dira lui-même, tandis que vous vous promènerez à travers l'atelier, que c'est après sa deuxième exposition à Paris en 1965 qu'il a découvert Ouessant et que c'est à partir de là que sa vision du monde s'est radicalement modifiée et qu'il a inventé sa technique ». Depuis plusieurs années, Yvergniaux associe les apports du dessin et du collage pour donner un dynamisme

---

<sup>7</sup> Greket, Isabelle, Catalogue de la Roche Jagu.

optimal aux sujets traités, que ce soit dans ses Portraits ou dans des œuvres monumentales destinées à des édifices publics.

Si certaines peintures d'André Léocat sont liées au paysage, celui-ci tient à n'en livrer qu'une épure susceptible, dans sa simplicité, de révéler la tension émanant de lignes de force et de formes élémentaires, avec de discrètes allusions à Malevitch, Rothko ou Tal-Coat : « Nous sommes tous des charognards qui s'arrachent les derniers lambeaux du modernisme »<sup>8</sup> affirme-t-il. Par rapport à l'intensité bleue d'un ciel dénudé, les meules, les maisons, les croix sont à la fois le prétexte à des constructions géométriques très rigoureuses qui structurent l'œuvre et le rappel énigmatique de ce qui appartient à notre quotidien, par-delà toute connotation anecdotique.

À propos de sa période des « rades » et des « champs », du début des années 90, Didier Arnaudet écrit : « Son enjeu se constitue autour d'une expérience de l'insaisissable. Tout se passe ici sur cette frontière incertaine où figuration et abstraction ne s'opposent ni se recouvrent, mais s'inscrivent dans un rapport d'alternance et de réciprocité. Des éléments du réel ou de l'imaginaire ne subsiste plus que le questionnement incisif des signes, des structures ou des couleurs. L'appropriation de la force décisive de moments, de traces de l'histoire de l'art n'est revendiquée ni comme alibi ni comme caution mais, au contraire, conduit à une interrogation sur l'instabilité du savoir et des glissements incoercibles du monde »<sup>(9)</sup>.

---

<sup>8</sup> Léocat, André, catalogue Le Quartier, Centre d'Art Contemporain, Quimper, 1994, p. 50.

<sup>9</sup> Arnaudet, Didier, Catalogue, *Ibid.*, p. 20.



Une partie de son œuvre picturale récente est fondée sur l'opposition entre le noir et le blanc et reflète les dualités essentielles qui jalonnent notre existence, la lumière et l'obscurité, le jour et la nuit... La superposition de plusieurs couches de noir peu couvrant, au moyen de pigment et de colle crée des bordures un peu floues qui laissent filtrer une certaine transparence. Léocat joue sur le rapport extrêmement contrasté entre un fond relativement brut et pauvre et un noir mat, comme pour insinuer une situation de paradoxe entre un élément de nature atmosphérique et une forme-plan bidimensionnelle, une interaction entre poids et fluidité, stabilité et précarité. Les formes noires semblent se projeter d'elle-même vers l'extérieur. La réduction du vocabulaire formel le conduit à orienter son travail dans le sens de questions sur les notions de densité, de silence et de vide : « Le vide écarte toute idée de limite ou de contenant. L'air est un vide solide, la peinture tente de saisir son épaisseur » <sup>(10)</sup>. Une autre partie de sa production, de tendance géométrique, est basée sur des confrontations de modules colorés, donnant lieu à des séries de toiles de construction identique s'apparentant à des damiers ou à des grilles et, dans ce cas, on prend pleinement conscience de la manière dont la couleur modifie la perception de l'espace. Léocat poursuit en alternance deux types de démarche qui pourraient paraître, à première vue, contradictoires alors que, se nourrissant l'une de l'autre, elles se révèlent, en fait, tout à fait complémentaires. L'une serait d'essence conceptuelle, comme destinée à organiser le silence, dans une acception méditative, tandis que l'autre s'inscrirait dans les aspects les plus concrets et sensoriels de la matière

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 54.

picturale. Un des aphorismes de Léocat « L'incertitude produit la lenteur et l'impatience » <sup>(11)</sup> met du reste parfaitement en évidence ce double mouvement qui s'opère dans sa démarche créatrice. On pourrait par ailleurs évoquer une troisième catégorie d'œuvres, constituée de ce qu'il qualifie de « morceaux de peinture », à partir de 1990. Dans ce cas, c'est la peinture qui commande l'idée, comme s'il s'agissait pour lui de laisser le chaos suivre son cours. On peut y percevoir une façon de regarder le paysage, bien que ce qui prime soit plutôt l'idée de celui-ci que sa représentation. Avec leurs empâtements très épais, obtenus à la suite de nombreuses superpositions de couches, de telles œuvres sont intermédiaires entre la peinture et l'objet et l'on y retrouve des reliefs qui représentaient les tout débuts de son itinéraire artistique. Leurs formats sont souvent petits, comme pour tenir dans la main et les supports peuvent prendre toutes sortes de formes. Pourtant, l'espace ainsi ouvert ne se réduit alors nullement à la dimension physique mais semble comme en expansion. De nature intimiste, ces peintures traduisent son rapport à la nature et son besoin de régler, autrement que par une analyse formaliste, indéniablement contraignante, les grandes questions de la modernité plastique et de ses codes. Léocat s'oriente alors vers le rendu de l'impression ressentie d'un lieu, dans une réceptivité aussi intense que possible, s'échappant par là même du trop-plein de culture qui caractérise la partie la plus radicalement géométrique de son œuvre.

Techniques mixtes, collage et assemblage coexistent fréquemment dans les œuvres de René Barraud et incluent parfois différents pigments, ou du sable, à l'intérieur de constructions où les préoccupations de la

---

<sup>11</sup> *Ibid.*

couleur et de la lumière apparaissent fortement déterminées par le choix des matériaux utilisés ; les reliefs ainsi créés qui laissent percevoir de manière énigmatique des inscriptions, des traces ou des sillons, entrant en tension avec un ordonnancement géométrique rigoureux, en représentent dès lors comme un filtre ou un révélateur.

En quête d'une expérience singulière de création, le peintre Yves Marion quitte Paris pour s'installer, de 1961 à 1963, sur l'Île de Sein. C'est à cette occasion qu'il rencontre l'écrivain Jean-Pierre Abraham, gardien du phare d'Ar-Men, avec qui il travaille à *Journal d'hiver*, publié à titre posthume en mai 2012. Abraham relate la genèse de ce livre dans *Armen* (1967) : « Ces dessins sont beaux. La pauvreté des moyens employés accroît leur force, peut-être. “Je n'ai plus, m'écrit Marion, que cette encre et ce papier à lettres. Je ne puis m'acheter le moindre matériel.” Mais il a utilisé une plaque de verre pour appliquer son encre sur le papier, et obtenu des rythmes étonnants. Durant de longues heures j'ai regardé cette première série, qu'il a intitulée, un peu cavalièrement il me semble, la Mer à voir. Les dessins sont liés, forment une suite organisée de façon précise, qu'il importe de pouvoir contempler d'un seul coup d'œil. Marion, je pense, eût été satisfait de me voir à quatre pattes dans ma chambre, les dessins alignés sur le plancher, promenant au-dessus d'eux ma lampe, à la manière des explorateurs qui déchiffrent sur les murs d'une grotte des signes mystérieux.» Il s'installe ensuite à Douarnenez où naîtra une longue amitié avec un autre écrivain, Georges Perros, avant de s'établir à Nantes où il résidera une vingtaine d'années, puis à Trentemoult-les-îles, ancien village de cap-horniers au bord de la Loire. À l'origine des tout premiers ateliers ouverts en Bretagne, Marion invite dès 1967 le public à

entrer dans son penty de Plouhinec avec la formule « Entrez libres ». On lui doit des créations et des décorations dans des contextes très variés (hôpital, aéroport, théâtre, bateau...). Ses thématiques de prédilection sont la mer, les côtes et les hameaux de Cornouaille, des scènes de la vie portuaire, des villages de campagne et des clochers, mais également des natures mortes aux bouquets, des piétas... qu'il transcrit avec une rythmique picturale d'une grande vivacité ; ainsi quelques traits ou taches développés de façon stylisée suffisent-ils pour composer une toile et évoquer la nature la plus brute et élémentaire du sujet auquel il choisit de se confronter. Dans un grand nombre de ses oeuvres sont intégrés des mots, noms de lieu, selon une typographie qui les font intervenir un peu comme des enseignes. Perros disait de lui: « Rien de ce qu'il présente n'est indifférent et témoigne d'un savoir-faire hors du commun. Tous ses tableaux ont quelque chose dans la peau et quelqu'un. » Sa conception d'un engagement en tant qu'artiste l'amènera à peindre en rapport avec des événements comme le projet d'une centrale nucléaire à Plogoff en 1980, la marée noire (nauffrage de l'Erika) en 1999. Ses techniques et matériaux de création sont des plus diversifiés (peinture, dessin, mais aussi tapisserie, sculpture, photographie), ce qui le conduit à utiliser de nombreux supports (toile, papier, carton, bois, porcelaine, palettes industrielles...). Il est également l'auteur d'un recueil de poèmes et de chroniques de sa vie à l'Île de Sein, illustré de ses toiles et dessins, publié en août 2006 par les Éditions du Petit Mousse.

Jean-Michel Leroux a participé au courant dit « néo-primitiviste », qui cherchait à ressourcer la peinture à travers les signes et les formes issus

des civilisations, aussi bien anciennes que contemporaines, afin d'y puiser sens et nécessité de peindre, jusqu'au chamanisme et à la magie. Dans ses œuvres des années 80, on décèle la marque de son intérêt pour l'expressionnisme américain des années 50, une relation ambiguë avec la figuration, comme chez Willem de Kooning. Leroux s'inscrit pleinement dans cette démarche durant près de vingt ans puis, à partir des années 2000, dégage ses moyens picturaux des références culturelles pour les mettre au service de formes d'expression plus libres. Il met désormais l'accent sur le corps, aussi bien à travers sa mémoire que ce qui le contraint, mais sans en exploiter de quelconques incidences psychologiques, car il s'agit toujours pour lui de peindre la réalité, ou plutôt de l'évoquer, avec les moyens de l'abstrait. Si certaines références (à la Montagne Sainte-Victoire, à un fragment de sculpture de Giacometti) sont encore présentes, encore ne le sont-elles qu'à l'état de signes, dont on ne reconnaît pas nécessairement l'origine de façon explicite. De même, il part quelquefois d'images télévisuelles photographiées soumises à des processus de transformation qui en altèrent toute possibilité d'identification immédiate. Ce qui domine dans toutes les périodes du peintre, c'est la dissociation du trait et de la matière, du dessin et de la peinture, souvent placés en opposition sur le support. C'est devenu là une véritable signature pour lui, ainsi que la « pauvreté » des moyens utilisés : fine toile de coton, mince couche de pigments sur laquelle viennent résonner les noirs griffés du fusain.

Claire Brugon de Chavagnac s'efforce de tisser des liens implicites entre la nature et son vécu d'artiste en notant « la particularité d'une lumière, du vent, des embruns, de morceaux de ciel, d'eau miroitante, à l'aide de

signes colorés sur ses carnets. Travail de mémoire de l'espace encore vibrant de battements d'ailes, d'odeurs de sel, des lignes profondes dans la roche, transcrites ligne à ligne dans le rythme de l'instant vécu ». Elle traite la couleur avec une profonde délicatesse, dans des tableaux de grand format (jusqu'à deux mètres de haut) « pour que l'ampleur du geste soit possible sans artifice et que l'œuvre reste de l'ordre de l'intime, du familier, loin du spectaculaire ou du manifeste ». Claire Brugon de Chavagnac « transcrit ces sensations en rythmes qui se déclinent horizontalement, de ligne à ligne, du haut du tableau vers le bas. Signes colorés posés sur une horizontale, comme pour s'accrocher au temps, comme une lettre écrite à un ami. Recherche d'une écriture simple, témoignage d'un instant dans la fragilité de sa réalité ». Au travail sur toile s'ajoute un travail d'une grande subtilité sur papier. Texture, transparence de la matière, superpositions font échos au travail sur toile avec sobriété et raffinement, codex abstrait pour un nouvel art de la miniature.

Nicolas Fédorenko accorde une grande importance à l'énergie du geste (il dit vouloir « descendre dans le monde avec la pesanteur de l'énergie »), à l'élan vital dont témoigne celui-ci, peignant généralement de grandes surfaces de toile ou de papier, à même le sol. Il vise, selon ses propres termes, « l'impalpable de la peinture ». Cette qualité « n'a rien à voir avec la représentation ou son absence... Le tableau apparaît lorsque la peinture s'efface, lorsque l'exercice de la peinture disparaît... Les peintres sont foules, les tableaux rares » <sup>(12)</sup>. « Ce qui m'intéresse, c'est l'épiphanie de la pensée qui devient chair, la tempête des vivants, la forge

---

<sup>12</sup> Fédorenko, Nicolas, catalogue du Musée des Jacobins, Morlaix, 1989.

qui, en chacun, souffle dur »<sup>(13)</sup>. « La jouissance d'un pays peut être forte mais n'engendre pas la forme. Tout ce qui relève du pittoresque ne me concerne pas ». « La revendication outrancière des origines est une de mes grandes préoccupations. Le métissage dont je suis le résultat n'est pas étranger à cet agacement »<sup>(14)</sup>. Yves Prié écrit à propos de sa démarche : « La dimension des œuvres, les couleurs fortes, heurtées parfois, signifient une affirmation, un parti pris résolu d'accompagner « la musique du monde », selon les mots de Nietzsche. La vie étroite, bardée de certitudes (...) n'a pas de place dans cette peinture. Le rapport qu'elle entretient avec la littérature est significatif de ce goût pour la confrontation, la recherche »<sup>(15)</sup>. Pêle mêle, Fédorenko cite en effet volontiers, parmi ses lectures, Parménide, la polémique entre Luther et Érasme, Shakespeare, Maurice Scève, un poète précieux du 16<sup>ème</sup> siècle. Ces grands personnages, figures historiques ou mythiques, il les « fréquente » jusqu'à la sauvagerie : « Il y a une certaine brutalité qui repousse l'idée d'harmonie. Mais il n'y a pas de volonté d'être pessimiste, ni de provoquer. C'est plutôt une forme de résistance et de révolte » et l'on pourrait ajouter, de cette sorte de jubilation que peut apporter la peinture lorsqu'on la vit par delà les dogmes admis : « Plus c'est la pagaille, mieux c'est. Cette pagaille est orientée, mais je ne me soucie pas de l'expliquer [...]. J'ai mis très longtemps à m'extirper d'un certain formalisme ; pour identifier la famille qui m'hébergeait. » Même s'il refuse d'écrire sur sa démarche et, à plus forte raison, pour se justifier, il

---

<sup>13</sup> Fédorenko, Nicolas, *ArMen* n°112, mai 2000, p. 40.

<sup>14</sup> Fédorenko, Nicolas, *Ibid.*, p. 45.

<sup>15</sup> Prié, Yves, *ArMen* n°112, op. cit., p. 42.

est très sensible à la confrontation entre les écritures plastique et verbale, comme l'atteste sa récente collaboration avec Michel Butor et Michel Le Gentil : « Associer les mots à la peinture ou à la sculpture permet de préciser un certain nombre de choses. Ils ont une dynamique, une pâte sonore »<sup>(16)</sup>. Mettant l'accent sur le ressenti, dans son acception la plus forte et toujours interrogative, il déclare : « Ma préoccupation plastique s'est décalée vers l'homme, pas vers l'anatomie. L'apparence est devenue, non pas la finalité, d'une éventuelle élégance, mais l'outil... Je me suis enfoncé dans ce que peindre veut dire ». « J'ai le sentiment que chaque peinture existe et se différencie des autres car elle détient ce que j'appellerai un « principe ». Ce n'est pas un sujet, encore moins un motif, c'est quelque chose de plus étrange et d'insaisissable. L'impalpable de la peinture est là, et ceci n'a rien à voir avec la représentation ou son absence. [...] Aujourd'hui, je peins sans rien attendre, je peins sans but et sans espoirs, mais avec un entêtement obstiné. La réalité de peindre est entrée simplement dans l'ordinaire de mes activités »<sup>(17)</sup>. Fédorenko a également réalisé des vitraux pour l'église de La Martyre et la Chapelle Saint-Maudez de Lennon.

Yvan Salomone a mis au point une stratégie tout à fait singulière, apportant une réponse personnelle à la technique traditionnelle de l'aquarelle. Les formats de ses œuvres, où dominent les couleurs vives et saturées sont généralement très grands, avec des cadres faits de cornières métalliques ou de bois épais. Il travaille à partir de photographies ou de

---

<sup>16</sup> Fédorenko, Nicolas, *Ibid.*, p. 45.

<sup>17</sup> Fédorenko, Nicolas, catalogue de la galerie Regards, Paris, avril-mai 1989 et du Musée de Morlaix, mai-juin 1989.



vidéogrammes réalisés lors de ses visites dans des zones portuaires, et qui témoignent d'une diversité bigarrée d'activités, d'échanges. Tout cela se traduit par la mise en place d'une organisation formelle complexe reflétant les multiples modalités visuelles qui peuvent émerger d'un paysage industriel, qu'il soit en activité ou à l'abandon, avec toutes les transformations que cela suppose. Paradoxalement, dans les images que Salomone obtient ainsi, à la suite de recadrages, gommages, jeux de décalage entre certains éléments, la présence humaine est comme suspendue, en attente, comme si le lieu se trouvait ainsi décontextualisé, dématérialisé, rendu anonyme. À propos de ces aquarelles (il en réalise une par semaine, toujours de même format), il parle de « zone portuaire mentale progressive », en vue de « la construction intime d'un port personnel ».

Ce sont les multiples aspects visuels du canal de Nantes à Brest, de ses écluses, en particulier autour de Châteaulin jusqu'à Redon que décline Jean-Pierre Blaise, pratiquant la sculpture sur bois, insérant parfois des plaques de cuivre dans des piliers de bois gravé, comme dans la série « Porte d'eau-forte », qui date des années 1990-93 .

Originaire du Vietnam, installé depuis de nombreuses années en Bretagne, Hung Rannou entrecroise la pratique de la peinture et du collage. Ses œuvres présentent souvent une grande densité de signes, confirmée par la surimpression de plusieurs épaisseurs de papier translucide coloré ou diversement marouflé, dans le sens d'un palimpseste où se conjuguent des graphismes hétéroclites (dessins, signes politiques, lettres et bribes de mots, symboles mathématiques, reproduction d'œuvres...), des fragments de journaux, des feuilles

d'arbre... Ces recouvrements partiels invitent à entrer dans l'espace de l'œuvre et à se frayer toutes sortes d'itinéraires ouvrant sur de multiples interprétations possibles. De telles surfaces de peinture ou de papier « sont habitées de quelques motifs simples évoquant des objets premiers, quasi-archétypaux : la maison, la serrure, l'amphore, la feuille et ses nervures, le buste-silhouette, le visage et l'œuf, le chapeau, la canne... Tout y oscille entre l'affirmation d'un sens et la légèreté des sensations. Le dessin de Hung Rannou, comme celui de ses aînés Tal-Coat et, plus près de lui, François Dilasser, se déploie de manière paradoxale, entre l'ostentation et le retrait, entre le doute et l'assurance » <sup>(18)</sup>.

Valérie Guillet effectue volontiers des allers-retours entre écriture et peinture. "De Piero di Cosimo qui fut sûrement "habité" par des textes antiques (Lucrèce et Ovide), à Joan Mitchell assoiffée de poésie, en passant par COBRA et leur promiscuité avec les livres (notamment les "collections" de mots de Pierre Alechinsky)", elle dit se sentir proche des artistes dont les textes nourrissent en profondeur la pratique artistique. Dans sa démarche créatrice, le papier devient le lieu privilégié de rencontres où se confrontent des tentatives de langage, des surgissements de signes indéchiffrables, aussi bien que des allusions plus ou moins voilées à des animaux. Pour elle, les tableaux ne sont plus seulement une fenêtre ouverte sur le monde, mais font irrésistiblement penser aux parois des grottes paléolithiques où affleure la présence de figures animales. Ainsi cherche-t-elle à mettre en œuvre une surface énigmatique où l'homme, grâce aux balbutiements magiques de son art,

---

<sup>18</sup> Huitorel, Jean-Marc, catalogue Hung Rannou, FRAC Bretagne, Galerie La Navire, Brest, 1994.

communique avec les puissances mystérieuses du monde qui, d'ordinaire, lui échappent.

Henri Girard oriente sa démarche autour de thèmes récurrents qui, selon ses propres termes, dessinent la colonne vertébrale de son travail ; on y observe « la permanence de la trace, du signe, de la mémoire », ainsi qu'un intérêt sans cesse réaffirmé pour tout ce qui touche à l'archéologie (fouilles, strates, sédimentation...). Il parle volontiers de la mise en place de « toute une géographie mentale à partir des thèmes universels de la marelle, du sablier, de l'îlot, de l'enclos, du chemin, du carrefour, passerelles dans l'espace et le temps unissant le fragment au tout ». Il travaille, on pourrait même dire compose, tant son attitude se rapproche de celle du musicien, « par thèmes, séries, variations, déclinaisons, jusqu'à la sensation (illusoire) d'avoir épuisé le sujet. À l'intérieur d'un même thème, voire d'un second poursuivi conjointement, ma façon de procéder n'est pas linéaire, mais constituée de recoupements, d'allers et retours, de reprise du thème, en laissant momentanément un autre au repos, en gestation. C'est cette interaction, ces échanges [Girard a tissé des liens féconds avec des poètes comme Marc Le Gros, Denis Rigal, Paol Keineg ], ces changements d'espace, de matériaux (fréquemment), de temps de réalisation, qui sont le moteur de ma création, qui font qu'elle se développe par une sorte de relance permanente, d'effet tremplin, de remise en appétit en quelque sorte [...]. Au commencement, il y a la déambulation « libre », la quête, dans le mouvement, des « nourritures premières » qui alimentent mes carnets de notes, de la simple sensation in situ, dans le déroulement de la marche, aux « arrêts sur image » où s'élabore déjà la trame d'une construction décantée par paliers successifs,

jusqu'au signe essentiel. Je fais volontiers mienne cette réflexion du peintre Claude Lagoutte : « Que mes mains veuillent bien dire ce que mes jambes ont lu ». Et j'ajoute pour préciser mon mode de fonctionnement : « les deux pieds dans la glèbe et, si possible, la tête dans les étoiles », à la recherche de la pointe diamantaire dont parle Kenneth White. À propos de ce cheminement, voire de cette errance créatrice délibérée, Marc Le Gros écrit : « Il y a certains objets culturels comme le linteau de Moissac ou la Gavrinis celte, la bannière de la princesse Han ou les labyrinthes des codex mexicains. Il y a surtout certaines configurations très particulières, en relation toujours avec la terre, lieux sacrés ou du moins dépositaires de certaines vertus ou pratiques, de certaines façons d'habiter ou de marcher, tels l'enclos paroissial ou l'aire de battage, l'espace de jeu ou le labyrinthe chaulé des choras grecques, tel encore le champ de fouille de l'archéologue dont le fil passera dans la couture matérielle de nombreux dessins » <sup>(19)</sup>.

Originaire du Poitou, Mariène Gâtineau s'est installé dans le Morbihan en 1989. Il considère que « ce qu'on appelle création n'est que le tissage de diversités. À cet égard, le travail de l'artiste s'apparente plus à un métissage, car ses combinaisons sont imprévisibles, voire paradoxales. À mon sens d'ailleurs, c'est lorsqu'il met en forme, en mots ou en sons le paradoxe que l'artiste approche au plus près du Réel. Le chef d'œuvre, c'est l'harmonie née du paradoxe. [...] La démarche qui consiste à manier les concepts pour produire un objet n'a rien à voir avec la démarche artistique. Ça, c'est le processus "industriel" qui, s'il a toujours quelque

---

<sup>19</sup> Le Gros, Marc, texte du catalogue de l'exposition des œuvres d'Henri Girard, Centre d'Action Culturelle de Saint-Brieuc, 1991-92, p. 7.

faveur dans les milieux de la "création officielle", aboutit, s'il ne reçoit pas un équilibrage quelque part, à la mathématisation de l'homme ». Gâtineau dit peindre dans une sorte d'état d'urgence, comme si chaque tableau devait être le dernier. En ce qui concerne son rapport avec le spectateur, selon lui, « la statuaire en bois polychrome que l'on voit dans les églises et les chapelles bretonnes est tout à fait exemplaire. On y sent que l'artiste, anonyme, dit la communauté et dit pour la communauté. Il est à la croisée de l'identité, du signe, du devenir et de l'action. Il ne peut donner que du reçu. Et il ne reçoit que s'il donne. Ceci implique une conception anti-plasticienne de l'Art et en tout cas anti-conceptuelle. Je lui préfère l'attitude poétique et probablement même bardique : le souci et le sens de l'humanité m'y semblent plus forts, car en prise sur le seul Réel qui vaille : la relation au sein d'une communauté, qui n'est pas sans rapport avec les relations intercommunautaires ». Un des thèmes d'inspiration de Gâtineau est celui des poissons, capturés, entreposés, transbordés, manipulés, parés, expédiés, charroyés, vantés, que l'on trouve dans les ports, les criées, les halles, les marchés et chez les poissonniers, avant d'être vendus, cuisinés et mangés. L'autre versant de ce thème renvoie aux gestes de ceux qui travaillent dans ce secteur d'activité : dockers, caristes manutentionnaires, trieuses, fileteuses, emballeuses..., qui témoignent des divers aspects de la culture portuaire, telle qu'elle est pratiquée en Bretagne. Et l'on retrouve l'élément aquatique au cœur même de sa technique picturale : « Il est pour moi inconcevable de travailler sans beaucoup d'eau. Je mets mes feuilles de papier à tremper toute la nuit et la peinture que j'utilise est tellement liquide qu'il s'agit en fait plus d'eau colorée que de peinture au sens

habituel. Pour exprimer la culture des ports, cela m'a paru une évidence, une nécessité. Un devoir ». Ainsi peint-il à l'aquarelle des tableaux de grands formats, avec des couleurs vives, affirmées. Il coupe quelquefois le tableau au cutter, pour mettre en valeur les gestes des gens qui exercent les métiers liés à la pêche. Plutôt que de prétendre transcender le réel, il dit chercher à le pénétrer et à en confronter les multiples composantes : « Cet appel de la réalité culturelle au quotidien, je le ressens intimement. C'est là que naît l'émotion première - celle qui conduira à cette autre émotion, essentielle, de l'acte pictural. » Gâtineau a réalisé des séries de variations sur les thèmes des estuaires, des menhirs, des maisons bretonnes...

Attaché à la figure et au motif, Guy Le Meaux intériorise et se réapproprie des images issues du souvenir, de la sensation, en tenant étroitement compte de leur origine, afin d'en dégager une vision personnelle, sous forme d'assemblages, de peintures, de stèles et de dessins (plus récemment, de pastels) qui peuvent être aussi bien inspirés de portraits équestres de Vélasquez que d'une cartographie mentale issue de sa Bretagne natale. « Guy Le Meaux a produit de nombreux cycles qui évoquent le corps par des travaux précis sur le buste et le portrait et soulignent l'engagement physique de l'acte créatif. C'est là sans doute l'une de ses singularités : il rappelle volontiers que l'artiste apporte non seulement des idées mais aussi un corps, qui traduit le monde autant qu'il se révèle lui-même. [...] Un autre aspect du travail de Guy Le Meaux, c'est l'intérêt qu'il porte à la cartographie, aux cartes anciennes dont il apprécie l'espace relatif et flottant, les marges enluminées et qui témoignent d'une époque où les failles de la connaissance étaient

comblées par l'enchantement de la mythologie. Guy Le Meaux y a vu l'occasion de réhabiliter une conception subjective, émotionnelle de l'espace. [...] Son cycle *Stèles* montre par exemple des cartes dessinées de la péninsule armoricaine, transcription d'une géographie personnelle qui inaugure une forme sans autre unité de mesure que l'intensité de la sensation qui la motive. La partie supérieure des *Stèles* est surmontée par une alternance de lignes colorées, à la manière d'un diagramme chromatique, qui dit la lumière d'un lieu. Elles confèrent à ces compositions une dynamique ascensionnelle et cosmogonique et nous font penser aux représentations astrales et zodiacales des miniatures des *Très riches heures* du duc de Berry. Ainsi, par l'ajout d'une eurythmie colorée l'œuvre s'ouvre à une totalité métaphysique » <sup>(20)</sup>.

Le Meaux déclare en 2009: « Je peins de mémoire des bassins et leurs secrets, des forêts de mâts, des tempêtes de lumières et des souvenirs de terres émergées. J'ai vu la vasière se combler, les quais peu à peu repousser la limite de la mer, j'ai vu les grues s'ériger et dans ces flèches la course lente des nuages dans le ciel. Le port était mon jardin, la rade mon univers, l'île Saint Michel un rêve peuplé de guerriers.

Laissant derrière moi les formes des hommes, toutes chargées de travail humain, que l'industrie a plantées ça et là le long du rivage, et lorsque, allant vers l'Océan je passe la citadelle, le paysage prend un sens tout à coup, la nature avoue une beauté nouvelle.

Pourquoi, tout comme ce port, les simples courbes de la presqu'île à l'horizon me remplissent-elles d'une plénitude d'émotion ? Bien que je n'y pense pas sur l'instant, des souffles impalpables de la mémoire me

---

<sup>20</sup> Le Bras, Yvon, *École de Lorient*, Catalogue de la galerie du Faouëdic, Lorient, 2009-2010

rafraîchissent le visage. Ces lieux sont tout imprégnés de l'intelligence et de l'effort de mes ancêtres, c'est à travers l'histoire que s'accomplit l'union de l'homme et de la nature ; dès lors ma peinture rayonne de signes et de signifiante.

C'est ainsi qu'aujourd'hui, pour saluer le peintre Gérard Gautron qui me montra l'exigence de l'art du paysage, je peins des baies imaginaires, au dessin concave, immenses et lumineuses, miroir dans lequel vient mourir l'oculus ».

Le Meaux, fait partie d'un groupe, l'École de Lorient, fondé par Patrick Le Corf, auquel appartient également Yves Noblet. Ils se considèrent comme des peintres de paysage, mais par delà les apparences et le réel, afin de poursuivre une conquête de l'espace pictural qui se conjugue librement avec les impressions que nous procurent les éléments naturels dans leur pouvoir énergétique et leur vitalité première. Pour tendre vers l'essentiel, ils pratiquent, chacun à sa manière, une forme de dépouillement et d'épuration du langage plastique tout en laissant jouer et résonner, sans entrave, la vibration et la pulsation des couleurs.

C'est à l'Ecole Municipale des Beaux-arts de Lorient, à la fin des années soixante, que se rencontrent Patrick Le Corf, Guy Le Meaux, et Yves Noblet, l'enseignement de Gérard Gautron se révélant un atout décisif pour eux. « L'Ecole de Lorient, c'est donc une fidélité à un homme, la revendication d'une filiation qui exprime une conception de la peinture et un attachement indéfectible à celle-ci. De cette initiation, ils garderont aussi l'idée de devoir affronter le réel et la nature et c'est d'ailleurs avec constance qu'ils ont considéré le portrait ou le paysage. À ce jour, ces trois peintres n'ont pas dérogé à ces principes. Toutefois, au fil des



années, ils ont su, sans jamais oublier l’empreinte originelle, cultiver leur singularité » <sup>(21)</sup>.

Pour évoquer son travail, Patrick Le Corf cite volontiers deux livres qui permettent de situer et identifier sa démarche. Le premier est *La Presqu’île* de Julien Gracq, qui lui a donné le goût d’une observation aiguë de la nature, notamment celle qu’il découvre dans l’île de Groix. Le second est *Réflexions sur la peinture de paysage* de Pierre-Henri de Valenciennes, traité publié en 1799. « En fait, il se consacre au paysage d’une manière quasi exclusive depuis 1996. Il travaille de mémoire en atelier, ou plus exactement à des études de “ressouvenir” qui figurent des sensations engrangées au contact de la nature. Aujourd’hui ses paysages montrent un ordonnancement solennel, presque classique, qui laisse transparaitre à l’œil averti une longue fréquentation de Nicolas Poussin, de Claude Lorrain et de Paul Cézanne. La charpente de la toile tient en quelques lignes majeures, quelquefois indécises et répétitives dans leur tracé et qui délimitent des nappes de couleurs où la matière d’épaisseur variable produit des effets contradictoires d’opacité, de matité ou inversement de glacis et de transparence, et dont la finalité est de faire de l’œuvre un espace lumineux. La picturalité du sujet l’emporte sur tout autre considération et pas la moindre velléité anecdotique ne vient contester cette prééminence. C’est exclusivement la sensation de la lumière qui guide le travail de ce peintre. La lumière commande : c’est un principe d’abstraction et c’est d’elle, par expansion et diffusion, que procèdent l’espace et les formes. [...]

---

<sup>21</sup> *Ibid.*

La peinture d'Yves Noblet évolue vers la simplicité; une ascèse s'est imposée, qui le conduit à restreindre considérablement sa gamme chromatique. Pour lui, le noir est une couleur. Il est convaincu que la présence, la lumière du noir, restituent l'espace, le sculptent. Par ailleurs, ce dénuement progressif l'a amené à considérer l'importance de la fluidité du geste. [...] C'est donc également par le noir qu'Yves Noblet considère le paysage. Il en use toujours avec à propos et en contrepoint d'un jaune légèrement mâtiné de vert ou d'un brun et d'un ocre terreux. Il privilégie, par une sorte d'urgence et de réduction phénoménologique, un ordonnancement général de la toile limité à quelques lignes et à quelques plans, disposés à la manière de strates sédimentaires superposées, comme s'il s'agissait de saisir le monde dans le vif de l'instant et dans un geste originel. On est immergé dans de grandes ondulations aux limites de la terre et de la mer dans le terraqué des avens, et la synthèse constructive de l'œuvre dégage des qualités d'ampleur. En fait, notre regard est l'objet d'une double sollicitation : par la plénitude de la ligne, il saisit l'ensemble du paysage et par la matière sablée, la picturalité sensuelle et presque tactile des pigments ocre; il éprouve la nature concrète des éléments, la densité du monde. À la manière d'Eugène Guillevic, par l'extrême concision de ses propositions, il établit la souveraineté de la simplicité. La brièveté n'est ici qu'une extrême attention, l'écoute portée au monde silencieux de la nature, comme si le peintre refusait d'opposer le sujet à l'objet de son attention » <sup>(22)</sup>.

Dans les oeuvres sur papier de Marion Le Pennec, des éléments de figuration côtoient, de manière plus ou moins explicite selon les thèmes

---

<sup>22</sup> *Ibid.*

explorés, d'amples gestes graphiques qui semblent liés à la respiration : « L'encre s'est imposée par sa profondeur et sa simplicité. Je l'aime rudimentaire, dense et légère, exigeante et tout en subtilité, d'une si grande présence au cœur de l'éphémère. Quelques ocres, bruns, bistres et gris émergent du lointain : un minimum suffisant à la rencontre du champ des possibles ». Parmi les principes qui lui tiennent à cœur on pourrait citer « épurer pour densifier », « aller à l'essentiel par l'ombre et la lumière » : « La feuille accueille tout d'abord le souffle, le mouvement primordial. Alors, la forme peut naître, qui engendre la pierre, le corps, la montagne, le chemin....La trace, au service de la vie qui court les veines, témoigne de l'impalpable, de ces magnifiques rencontres invisibles de la pierre et du sol, du corps et de l'air, de l'herbe et du nuage. Elle écrit les mouvements du souffle de vie dans et autour de chaque chose, les 10.000 êtres en constante mutation. Peindre a pour source un grand rêve : 'rendre visible l'invisible', manifester la Source et saisir l'éternelle impermanence qui est notre bain. Dans cet élan, il s'agit seulement d'accueillir ce qui s'impose, sans autre vouloir ».

Gwenaëlle Magadur travaille essentiellement sur le geste et sur sa rythmicité en puissance. Selon ses propres termes, il s'agit pour elle de « trouver la ligne, l'effacer, la retrouver. Trouver un rythme, un équilibre dans la composition d'une branche, d'une feuille ». La marche est également un thème qu'elle explore volontiers, aboutissant dès lors à une sorte d'écriture graphique : « Dessiner comme l'on écrit avec un alphabet, composé uniquement de lignes et de points qui s'assemblent pour dessiner des silhouettes ».

Sa fascination pour le mouvement l'a tout naturellement amenée à se

confronter à l'univers musical, afin de mettre en évidence des jeux de couleurs et des gestuelles propres à différents instruments, dans des peintures acryliques, encres, gouaches réalisées durant les concerts, ainsi qu'à l'art de la chorégraphie. Dans ce cas aussi, les dessins sont produits sur place, « dans la dynamique d'un spectacle ou d'une répétition de danse contemporaine. Le trait n'est pas repris, le geste reste calligraphique ».

Une grande partie de l'œuvre de Gérard Le Cloarec tourne autour du portrait, de l'autoportrait et du corps, pris dans un enchevêtrement complexe de signes, de lignes et de plans colorés plus ou moins fragmentés qui en altèrent toute possibilité d'identification immédiate. Le Cloarec a incontestablement assimilé les propriétés de l'image électronique, réalisant des portraits en particules dans un chaos de couleurs pures où étincellent des touches géométriques. Ses différentes séries sont ponctuées par les «Bigoudènes», qui ne représentent pas seulement un hommage à sa terre natale, mais aussi le prétexte à traiter plastiquement, sous forme de variations, les relations entre le visage féminin et ce qui le surmonte. Dans ce qu'il nomme ses «portraits paroxystiques», on reconnaît des personnalités emblématiques du monde de la musique (Yehudi Menuhin était un des premiers de la série), de la littérature, et surtout ses peintres de prédilection (de Courbet, Cézanne, Van Gogh à Francis Bacon, Jacques Monory...); dans ce dernier cas, on observe un subtil jeu de citations qui lui permet d'introduire sa propre réflexion esthétique, un autoportrait venant d'ailleurs parfois s'immiscer dans de tels portraits.

Michel Guinot travaille sur des thématiques liées aux bustes, aux visages,

aux corps, qu'il rend parfois flous en se servant d'un chiffon pour retirer de la matière et laisser ainsi apparaître son sujet en clair-obscur. Dans des toiles de grand format, il présente des poitrines masculines ou androgynes en mouvement, comme pour exprimer de manière plus ou moins voilée « des faits, des actes, des émotions profondes, qui semblent émerger entre deux eaux, celles du conscient et de l'inconscient. »

Alain Dieumegard a notamment réalisé une série de tableaux basés sur des « détails de coques », reprenant à son compte, au pinceau ou au couteau, ces matières vivantes qui sont engendrées par l'érosion de la peinture, les dépôts de la rouille, y compris les immatriculations et autres inscriptions sur les coques des bateaux.

Le travail de Guillaume Guintrand, qui vit et travaille à Kerpert, dans les Côtes d'Armor, est axé autour de l'impact, du fragment, et à leurs diverses représentations plastiques, donnant notamment lieu à des entrelacs de motifs végétaux ou de fibres de champignon. Ainsi déclare-t-il que sa démarche consiste à « regarder dans le jardin, fouiner, glaner des parcelles de nature, des morceaux choisis. J'en collecte des bouts. Revenir dans l'atelier, ingérer ces moments de réel, les laisser prendre leur place, s'assembler. Eux seuls font ce travail, je n'ai qu'à laisser faire. Attendre que ces fragments se rencontrent, s'amoncellent les uns aux autres. Je mélange, je malaxe. Il n'y a que le temps qui compte. Lui seul restitue ce matériel d'images croisées, le fait resurgir au regard du monde. Ensuite, il faut plonger dans ce nouveau jardin, le façonner, le détourner. Retranscrire ces instants sur des surfaces de toile. Assemblages aléatoires de traces végétales. ... Juste des assemblages ».

Bien que sa trop courte carrière se soit effectuée presque exclusivement hors de la Bretagne, il convient de citer Rémi Blanchard, car il admet lui-même avoir puisé son inspiration dans ses souvenirs d'enfance autour de Quimper, de vacances en camping, en caravane, de famille nombreuse (il avait dix frères et sœurs). Dans les années 80, il participa aux tout débuts de la figuration libre aux côtés de François Boisrond, Robert Combas et Hervé Di Rosa et créa sa propre mythologie, notamment à travers l'imagerie des contes et des légendes. Blanchard décrivait sa peinture comme "une écriture imagée", qu'il s'efforçait de "simplifier encore plus". Si cultures savantes et populaires se mélangent allègrement dans son œuvre, c'est l'idée du nomadisme qui caractérise son éthique et son esthétique.

C'est la force des éléments naturels dans leurs rythmes vitaux et organiques que traduit Matthieu Dorval au moyen, notamment, de l'aquarelle. Des paysages du littoral qui servent de tremplin à sa démarche créatrice, il ne livre que l'essentiel, sous la forme de fulgurances dont la couleur dominante, souvent le bleu, est soumise à de subtiles variations, des éclaboussures, gouttes ou taches parsemant la surface de l'œuvre. Dorval joue volontiers sur la tension entre les masses colorées, qui donnent l'impression d'une temporalité comme suspendue, minéralisée, et la vivacité de ses gestes graphiques.

Marion Zylberman concentre une grande partie de sa démarche sur la question du trait, s'efforçant de traduire les variations rythmiques de la pluie, des vagues... Le pourtour irrégulier du papier garde au dessin son côté brut, rapide, comme arraché à l'océan. Son trait donne lieu à une grande diversité de tempi ; nerveux, agité, bouillonnant ou plus large, il

amorce un vaste mouvement, inéluctable, envahissant. Il englobe, parfois, la côte, l'horizon, le ciel, des parties de l'océan, comme si l'eau les avait annexés, prête à les engloutir. Et l'ensemble glisse vers des formes naturellement abstraites, où s'affrontent le noir et le blanc.

« Je n'ai pas d'inspiration. Je travaille la respiration » déclare Jean-Jacques Dournon, qui a choisi d'orienter sa démarche dans le sens d'une saisie aussi profonde que possible de la Nature avec une concentration de l'intensité la plus exigeante, proche de l'esprit d'un poète comme Guillevic. « Il n'y a pas de sujet contemporain. C'est la manière de peindre qui est actuelle. L'enjeu, c'est de voir apparaître qui je suis » ajoute-t-il. « Déployant, face au motif, de longs rouleaux de papiers ou de grandes toiles, il scrute le visible afin d'en dégager les structures et les vibrations, travaillant au sol des jours et des jours, avec des fusains ou de l'acrylique, jusqu'à ce que l'image s'impose » écrit Françoise Monnin à son propos.

Des images ou éléments de représentation sont parfois explicites dans certaines oeuvres de Gérard Pihou, qui met volontiers l'accent sur l'expression, le travail de la matière et la mise en espace, mais apparaissent dans certains cas partiellement obliérées, comme au second plan. Sa démarche qui n'est, en ce sens, nullement systématique, se matérialise souvent, selon ses propres termes, « par un échange de représentations réelles (papiers) et virtuelles (images/écran). Ces distanciations et manipulations successives participent à l'élaboration de la vision, de l'émotion que je veux exprimer. Ce nouveau médium (l'ordinateur) est maintenant un outil incontournable dans ma démarche,

et cela pour toutes les combinaisons qu'il rend accessibles. Le travail à l'acrylique et/ou huile sur toile et/ou papier demeure la finalité. La frontalité du support et différentes spatialités sont souvent au centre de mes préoccupations plastiques. Ce sont (très) souvent des images réversibles ».

Pour reprendre une expression de Françoise Monnin, dans ses toiles et ses oeuvres sur papier, Gwenaél Salaün « célèbre la fertilité du chaos » ; afin de réaliser une sorte d'enregistrement plastique de notre environnement, il définit ainsi sa démarche : « J'échantillonne à travers les différents médias ma sélection d'images, les résidus, les reliquats de notre culture, pour constituer mon fond et réaliser un montage directement sur la toile au pinceau ». Le résultat est souvent violent, radical et sans concession, avec des images renvoyant à des tonalités affectives très diverses, voire divergentes ou discordantes, qui s'interpénètrent, traduites comme dans un état d'urgence et de fébrilité : « Il ne s'agit pas pour moi de faire naître des images, non. C'est un langage indomptable lié au ciel et à la terre, chaque œuvre ramenant le regard à la peinture. L'expérience intuitive, le mécanisme subversif du mensonge se met en branle et fait naître ces représentations factices. L'impossible activité, l'énergie du jeu, prend ici apparence, et suggère une perturbation de la communication et donne sens à l'utopie; l'indépendance du tableau? Alors nous ne savons pas si l'œuvre éclaire quelque chose ou si le barbouillage, l'image brouillée, nous renvoient au bruit blanc. Que reste-t-il à chercher dans la peinture? Notre propre existence s'effaçant peu à peu. Sur le résultat, il



n'y a rien à dire dans l'ombre de l'atelier. Toutes les combinaisons possibles de la réalité excitent mon désir et la peinture provoque le réel ». Salaün ne cherche nullement à rassurer le spectateur, bien au contraire ; sa peinture est plutôt de l'ordre du questionnement et du défi : « Le regard se perd, bifurque, et nous lâche au milieu de nous-mêmes, la fragilité de nos certitudes érodées, entamées, laissant place au doute. J'ai parfois de la répulsion en regardant mon travail. Il me faut le laisser de côté, sinon je détruis. Dès que tu commences à peindre, ça s'écroule. Il faut essayer, réessayer, revoir tes positions, être illogique, obstiné. L'artiste doit tout vouloir en sachant qu'il n'aura rien. Et là, je m'y retrouve. Les images; je les consomme, je les épuise, je dois toujours en voir d'autres et peindre ce qu'il en reste. J'ai besoin de résistance dans mon travail, résistance des fluides, de la matière, de la pensée. Loin du langage, la peinture prend corps. Elle existe! Si la peinture disait quelque chose de mon histoire, qu'en ferais-je ? La peinture coule, en même temps qu'elle coule, elle crée une structure, et c'est là qu'elle est forte ».

Accordant une place primordiale à l'énergie, au mouvement, au geste, mais aussi à la trace et au signe, l'oeuvre plastique de Michel Politzer témoigne d'un puissant lyrisme. Elle est aussi le fait d'un artiste profondément humaniste. Très présente dans sa production en tant que sculpteur, la figure humaine intervient de façon plus ou moins explicite dans son oeuvre picturale, qui défie toute appartenance aux catégories artistiques conventionnellement admises. Tout se passe comme si ces figures, parfois tout juste esquissées ou présentes de manière allusive, étaient prises dans un réseau de forces qui les entraînent dans un tourbillon

de formes et de couleurs : « Le temps m'a joué des tours! Une force m'a entraîné vers des archipels peuplés de formes étranges. De ce voyage, de ces rivages agités, j'ai ramené des outres pleines de graphes, de chants, d'images, de nuées, d'éclairs, des fragments de gestes oubliés, des traces du passage des hommes... échos lointains de mes tempêtes. Des ombres planent sur l'espace abstrait des origines, sur des peintures anciennes en attente qui ne peuvent pas être totalement congédiées. Des retours forment détours, des palimpsestes s'imposent. Je scrute les sillons ; quelques traces, des mots, des signes, des éclats dans lesquels je me reconnais vont disparaître sous le lait du glaci, mais pas tout à fait, Pas de plissement tellurique, plutôt une sédimentation suivie d'une érosion: un temps géologique concentré, ramassé en un instant. Le mouvement a lacéré le noir profond de couleurs chaudes, germination solaire aux contours incertains. J'ai remodelé le drame : je l'offre aux regards des arts-chéologues ».

Pour Yann Queffélec, la relation avec le paysage, plus particulièrement celui des rivages, est devenue de plus en plus essentielle, ressentie comme source vive de sa création plastique. Loin d'une simple tentative de reconstitution de ce qui est donné à voir, il s'agit pour lui de «trouver dans l'existant, les inventions, les originalités infinies... de la nature...» susceptibles d'alimenter son travail : «Je n'ai cessé depuis, de m'attacher au réel, à l'existant... pour marcher sur les limites de son abstraction». Dans ses premières séries de peintures, il a surtout travaillé sur des formats figures : «Sans doute une façon de résister... au paysage ». Après

avoir déclaré en 2006 que seul le paysage valait d'être peint, il s'en expliqua un peu plus tard en ajoutant que toute peinture était un paysage, en cela un lieu connu ou reconnu par le regard et que, pour autant, ce qui se disait de façon non explicite dans ses toiles ne concernait pas le paysage : " Je peins des lieux (connus ou inconnus) qui ont toujours existé, d'où l'homme est absent, sans trace d'une intervention humaine, sans architecture, ni objet manufacturé. Des lieux qui existeront toujours, après nous. Je suis certainement très sceptique sur l'idée de civilisation. Peu de personnes aujourd'hui peuvent regarder chaque jour le soleil se lever et se coucher sur l'horizon... J'ai souvent pensé que je peignais le vent, mais de plus en plus je pense que je peins le temps.» Dès le départ, Yann Queffélec s'impose des contraintes très fortes : «Ce qui m'importait le plus à ce moment dans mes recherches était l'économie des moyens. L'importance du geste... pourquoi faire tel ou tel geste... et pas un autre... Je voulais que tout soit visible. Enfin...presque. Le résultat est fonction de nos choix antérieurs. Je travaille sans repentir. Si le résultat ne me satisfait pas, je dois recommencer; tendre une nouvelle toile blanche. Je le regrette parfois lorsque j'échoue, mais j'aime ce risque ». Nulle trace de matière ou d'épaisseur sur les toiles de Yann Queffélec ; certaines s'apparentent tellement à des photographies que le spectateur s'y laisse parfois prendre : « Il est vrai que mon travail évoque certains aspects de la photographie, quelque chose d'une image lisse, mais plus insaisissable qu'une photographie. Enfant, j'étais un grand collectionneur des images de Paris Match que je découpais et, plus tard, en entrant aux Beaux-arts, mon ambition était celle du cinéma. Aujourd'hui, la photographie est considérée comme un art, il y a peu ce n'était pas le cas. Je pense que la

peinture ne peut laisser à la photographie seule le vaste champ de la figuration».

Dans ses dernières grandes expositions, Yann Queffelec a aussi dévoilé des peintures où le noir remplace les blancs (négatifs) et où la figuration est remise en cause : « Je pense qu'aujourd'hui un peintre peut explorer des styles qui semblent (et j'insiste sur le verbe) différents. Gerhard Richter a ouvert cette voie, cette possibilité et nous pouvons le remercier. Néanmoins mes contraintes restent les mêmes : je ne peux que foncer». L'oeuvre picturale de Queffelec se caractérise par des contrastes extrêmement affirmés entre le noir et le blanc, avec des transitions finement nuancées de multiples qualités de gris. Les oppositions donnent d'autant plus d'intensité à son interprétation du paysage, qui fait suite à une élimination radicale de toute couleur : « Le contre-jour est un thème récurrent dans mon travail... La lumière. L'aveuglement...Regarder jusqu'à ne plus voir ».

Depuis quelques années, Bernard Canevet privilégie les grands formats, qui lui permettent de déployer des gestes plastiques d'une forte densité. Il peint fréquemment des bustes, des corps, les associant à des thématiques comme « le Fol Espoir », « la Renaissance », « La Résistance », « Icare ». Dans sa peinture, de tendance expressionniste, perce un sentiment de violence, de souffrance et de tension exacerbées : « Une forme, un jour, me touche, une histoire se raconte. Consciemment ou non, elle reste dans un coin de mon cerveau. Des années peuvent s'écouler et puis, soudain, cette forme me taraude, je veux la peindre sur la toile. Je prends le temps qu'il faut, je m'entoure de silence et je m'efforce de la faire exister. Durant ces jours, ces semaines de création, j'y pense sans arrêt, je

me mets hors du monde. Peindre me permet de m'interroger. Mes toiles sont mes carnets de voyage intérieurs. Bien sûr, je n'arrive jamais à destination. Les chemins que j'emprunte sont pleins de doutes, de désarroi. Mes personnages sont les héros tourmentés d'une impossible quête ». Traduits dans toutes sortes de nuances de gris, les corps et les visages sont souvent associés à des algues ou des feuillages qui semblent s'y accrocher ou en émaner. Et lorsqu'il peint des paysages, ce sont presque toujours des tonalités sombres qu'il choisit : « J'espérais trouver dans ce sujet un peu de légèreté, d'insouciance. Très vite, les passions humaines ont imprégné ces espaces nouveaux. Ils font écho à mes "portraits", à ces arrière-mondes crépusculaires des lisières interlopes... » « Un jour », dit encore Bernard Canevet, « je n'aurai peut-être plus envie de peindre. C'est une hypothèse, car dans le fond, je suis un artiste, je ne sais pas vraiment manier les mots. Mes pinceaux, mes couleurs, les formes que j'invente sont mon langage, ma façon de dire mon rapport au monde ».

Selon ses propres termes, les toiles de Florence Lièvre « évoquent des paysages réels autant que des espaces imaginaires. Entre abstraction et figuration elle nous invite à entrer dans son univers très personnel où se rencontrent le proche et le lointain le connu et le secret, la douceur et la force. On y trouve autant la trace de la rudesse des tempêtes que la sérénité des eaux calmes ». Fabriquant elle-même ses peintures à partir des pigments purs, elle travaille essentiellement l'acrylique qui lui permet d'exprimer son goût pour la matière brute, de travailler en épaisseur, de jouer avec l'opacité et la transparence, le mat et le brillant, le rude et le délicat.

Vers le milieu des années 1970, Jean Grisot inscrit sa démarche dans l'esprit du « Land-Art ». De cette époque datent les "paysages de Sols", les "bandes" (suite des bandes). Ainsi quitte-t-il l'espace clos de l'atelier et la délimitation figée de la toile pour entretenir un rapport organique, physique avec le paysage. Au cours de multiples marches dans ses lieux de prédilection (bords de mer aussi bien que bois ou prairies), il fait des relevés, opère des prélèvements, « prend des notes » sur les aspects, formels ou sensibles, qui retiennent tout particulièrement son attention de peintre, et dont les nuances de couleur varient notamment selon les heures du jour. Cela se traduit par des bandes de papier (de 12 cm. de largeur sur des longueurs qui peuvent aller jusqu'à 100 mètres) déroulées sur le sol, puis peintes (il réalise parfois aussi des moulages ou des sculptures). Ultérieurement, ces matériaux de base donneront lieu à un travail de montage, de découpage afin d'en dégager des principes d'organisation susceptibles de révéler ce qu'il en a retenu de plus essentiel. Si la première phase témoigne donc d'une relation spontanée, quasi instantanée avec le phénomène naturel observé, consistant pour lui à rester au plus près de son rythme, la seconde étape suppose une maturation et une réflexion qui impliquent un tout autre tempo de création.

Après avoir quitté la Bretagne pour Paris, il crée en 1992, près de Vence (Alpes maritimes) avec son épouse, un jardin botanique-jardin d'artiste, le "Vallon du Brec" qui sera labellisé par le FRAC. Travailler à même la nature, directement, comme s'il s'agissait d'un atelier à ciel ouvert devient pour lui une nécessité. Plastiquement, il élabore plusieurs "suites" (des jarres, des plages, ou encore des plâtres). En 2013, il revient en Bretagne

pour s'installer près de Pontivy où il conçoit un nouveau jardin d'artiste : « Le fil conducteur pour moi est, depuis le début, "le jardin" sa construction, son architecture, son impact dans le milieu "naturel", et bien entendu l'association des végétaux, par leur nature, leurs couleurs, leurs formes ». Ses dernières réalisations, "suite des paysages", sont des tableaux fortement imprégnés des légendes et de l'histoire des lieux du centre Bretagne.

Annie Pennanec'h reprend volontiers à son compte cet adage de Paul Klee: «L'homme est nature, morceau de nature dans l'aire de la nature». Dans sa pratique picturale, les quatre règnes de l'homme, de l'animal, du végétal et du minéral sont intimement liés : "Ma réflexion se porte sur le rapport du rêve au réel et se nourrit de symboles, de mythes et de littérature. Le travail se décline volontiers en cycles. Les aspirations spontanées sont travaillées longuement dans la matière profonde de la peinture à l'huile, non exempte de gestes énergiques malgré la lenteur que le procédé impose. Ou alors c'est à la peinture acrylique, travaillée avec liants et pigments – là aussi pour la lenteur induite par cette technique appréciée pour ses fulgurances... Je passe aisément d'une technique à l'autre, souvent sur la même toile, aussi bien en grand format qu'en tout petit, avec parfois ajout de matière, colle, sable, plâtre, etc. Le choc initial qui déclenche le processus pictural se perd dans les traitements successifs jusqu'à l'advenue d'une image qui réjouisse profondément, qui émerveille durablement. Le collage et la gravure enrichissent ma pratique en ouvrant de nouvelles voies autonomes, mais influent aussi directement sur la peinture elle-même où s'immiscent des effets de collages, de changements d'échelle ou encore des effets de

gravure. La porosité entre les pratiques conduit à des formes de correspondance qui s'enrichissent mutuellement. »

Depuis 1997, Pierre Thomas développe une démarche qui s'articule autour d'une récolte et d'une mise en œuvre de matières issues de la flore et de la faune. Par le biais de la photographie, il recompose des « paysages » à partir de ces matières afin de leur donner une existence propre, indépendamment de leur origine. C'est une expérience poétique personnelle témoignant de son rapport intime avec la nature qu'il livre, et qu'il soumet conjointement à l'interprétation du spectateur. Ces dernières années, il a ressenti le besoin d'élargir ses investigations en pratiquant la gravure sur zinc, dans la continuité de ses recherches sur les matières liées à la faune et la flore. Ce type de gravure est essentiellement basé sur les traces et les empreintes de celles-ci, révélées par un travail au vernis mou, à l'eau forte et à l'aquatinte. « Chercher et comprendre quelques secrets qui échappent au regard », tel est l'enjeu essentiel de son projet créateur.

Mathieu Le Brun est un peintre de mondes minéraux, chimiques, de la fluorescence, mais aussi du noir et blanc, pratiquant des formats et des supports des plus variés. « Depuis quelques temps, les toiles s'orientent vers du paysage atmosphérique, je laisse un climat s'installer, sans définir complètement si les traits et les teintes vont poursuivre ensemble le même chemin, ce qui n'est pas nouveau, voyez déjà Turner. Grâce à de légers estampages se mêle un peu d'animation, après tout je suis un enfant des années 80, je laisse la toile s'envoûter elle même. Les figures fantômes viennent à la rencontre dans la nativité, je serai en peine de tout expliquer : la libre interprétation est ce qui rend agréable toute



exposition. Je puise beaucoup et un peu partout, chez Pollock, j'aime les coulures franches mais en refusant l'aspect systématique où le procédé prend trop de place, mais j'aimerais comme lui que l'infini du petit projette l'infini du grand. Chez Tanguy où l'aspect un peu trop lisse m'ennuie parfois, je ressens avec force son imaginaire chimique, marin et radical. Plus récemment, Kiefer par ce lien fait entre la peinture et la poésie de Célan, me touche particulièrement. J'admire beaucoup les climats des romans de John Cowper Powys, ils me transportent, mais ce ne sont là que quelques pistes... Emportés les arbres, les champs, la mer, le gris transporte, dans sa tristesse, une certaine grandeur. « La tempête, ses brefs moments avant, où le temps semble s'attendre ou tout est possible ». Des visions ou l'angoisse de la nuit se mue en un calme apaisant et solitaire. Ces climats sont pour moi des états poétiques qui ont un sens. Les marines se confondent, le songe s'interpelle lui même, se laissant flotter dans un souffle. Gris, en quête de marines sombres ».

La peinture de Steven Pennaneac'h, qui est également maître-verrier, accorde une large place au phénomène de la représentation, que ce soit du paysage que de la figure humaine, mais son approche de la figuration demeure toujours interrogative ; de même, son choix des couleurs, souvent délibérément restreint, est étroitement lié à la tonalité expressive de ce qu'il interprète plastiquement. Loin d'en rester à quelque aspect pittoresque de ce qui est donné à voir, il s'agit pour lui d'en révéler des enjeux tant culturels que politiques, même – et peut-être surtout - si cela peut prendre un aspect dérangeant, voire inquiétant. Selon Gérard Lefort, « il y a souvent des êtres humains dans les paysages peints par Steven Pennaneac'h. Ils donnent l'échelle, indiquent, sur une plage, qu'un

rocher est vraiment immense et un galet si petit qu'on pourrait le serrer dans sa main. Ils montrent, promeneurs par monts et par vaux, à travers champs, que ces arbres sont très hauts et ce cabanon, minuscule. Ces humains sont-ils des personnes ou des personnages ? Des figures ou des figurants ? Leurs visages sont le plus souvent indéchiffrables, brouillés. Ils s'avancent masqués. Ils sont des fantômes. On les voit le plus souvent solitaires, penchés, le corps soucieux, on les soupçonne accablés. Par ce qu'ils voient à notre place, ambassadeurs d'un chagrin qui leur a fait perdre la vue. Les traces de l'homme sont des traces de désastre. Les hommes, les femmes, et, cela arrive, un enfant, peints par Steven Pennaneac'h, sont des témoins à charge. L'humour est là quand pour un tableau au titre fausement innocent et neutre, il est question de "campagne". Campagne et pas nature. La campagne peinte par Steven Pennaneac'h est une nature civilisée, habitée et travaillée par les campagnards. Ca ne date pas d'hier. Sinon il n'y aurait pas de chemins, de prés, de barrières, d'animaux domestiqués. Mais ce qui date d'aujourd'hui et fait de la peine, est autrement visible : cimenterie, hangars, silo, porcheries. Des géométries laborieuses, des masses monochromes et anguleuses, dont les arêtes coupantes déchirent les courbes du paysage, les blessent, les font saigner. On pourrait presque effleurer ces plaies jamais cicatrisées, sentir leur mauvaise odeur, leur odeur de sale maladie, leur senteur de labeur industriel, leur pestilence. On sait bien qu'il y a toujours moyen de cadrer autrement, d'éliminer ce qui contrarie le regard, le fait pleurer. Ne secouez pas trop les tableaux de Steven Pennaneac'h, ils sont pleins de larmes. Steven Pennaneac'h ne cadre pas ailleurs, il cadre dedans. En plein dans le mille de ce que, autochtones ou

touristes, on ne voudrait pas voir. "Ce n'est pas la Bretagne", diront certains visiteurs des premiers tableaux de Steven Pennaneac'h. Si, c'est ça la Bretagne, aussi. Et le vert qui domine bien des toiles, fait écho à la pourriture des algues qui assassinent le littoral ». Face à une réalité aussi complexe que contradictoire, Pennaneac'h ne cherche pas à délivrer un message unilatéral ; il rend compte à sa manière d'un état passager du monde, déclarant volontiers que ses images « proviennent de la presse, de photographies prises au cours de promenades, de reproductions de peintures, d'un quotidien inspiré par l'actualité ». Dans son œuvre transparaissent en filigrane de multiples échos de l'histoire de la peinture, mais sans que cela en devienne jamais démonstratif, comme en transparence.

Marie Thamin réalise des œuvres sur papier, notamment des monotypes, basant sa démarche sur « des éléments simples, objets du quotidien ou silhouettes d'architecture, qui trouvent tranquillement leur place sur des fonds plus ou moins colorés, rayés, parfois quadrillés, et flottent dans l'espace comme des moments d'oubli suspendus ». C'est à une sorte de réduction délibérée et de dépouillement qu'elle procède, afin de révéler « des formes minimales, sans pesanteur, un peu hors du temps, des moments de pause ». Forme et fond ne s'opposent plus de manière tranchée mais conjuguent discrètement leurs qualités de lumière et de matière, comme sous l'effet de la transparence. Marie Thamin recourt volontiers à des couleurs atténuées tout en apparaissant subtilement complexes, passées, « écaillées, s'érodant au fil du temps », pour reprendre des qualificatifs de Gilles Plazy qui écrit à son propos : « Qu'on ne s'étonne pas si d'un tel redoublement du jeu

présence/absence c'est de la mélancolie qui rayonne, nous entraînant à une rêverie d'ondes troubles et fluctuantes. Et cela (de telles demeures inhabitées, inhabitables ), qui paraissait calme, anodin quasiment en son apparence si peu matérielle et son traitement si tendre, affirme une étrangeté quelque peu inquiétante. Ici se fait une ouverture sur les profondeurs de l'intime en lesquelles toute œuvre digne de ce nom prend racine, s'affirme en trompe-l'œil à rebours de toute idée reçue ».

Ronan Descottes réalise des monotypes sur papier, présentés parfois sous forme de livres, en recourant à toutes sortes de techniques, huile, latex..., avec l'utilisation occasionnelle de pochoirs, de décalques ; sa thématique de prédilection tourne autour du visage et du crâne, tout en témoignant de rapports délibérément ambigus entre apparition et disparition d'éléments susceptibles d'être identifiés, comme si l'action de la mémoire avait altéré toute éventualité de reconnaissance explicite et qu'il s'agissait là de nouvelles formes de « vanité »; plutôt que de figuration, on pourrait plutôt parler dans ce cas de « défiguration » ou de décomposition. Rendues informes, traduisant une très forte tension entre les apports du dessin et de la peinture, les têtes deviennent les réceptacles de traces, d'empreintes brouillées ou partiellement effacées, de réseaux de lignes évoquant les méandres du cerveau, le tout soumis à des dispositions paraissant relever du hasard et de l'accidentel, qui reflètent à plusieurs reprises les voyages de l'artiste dans les camps de la mort de l'est de l'Europe : « Il s'agit en quelque sorte de *peindre un processus* révélant l'oscillation entre l'informe et la forme naissante, de tenter d'approcher *l'œuvre à l'œuvre*, de pointer les surgissements au plus proche ». Descottes accorde au titre une fonction importante, chacune

des séries étant nommée à partir d'un titre choisi dans le quotidien sportif *L'Équipe*, ce qui crée, selon lui, « une part d'énigme et contribue par là à enrichir la lecture des œuvres ». L'accrochage des œuvres donne généralement lieu à une scénographie très précisément conçue en fonction du lieu et de la circonstance de l'exposition.

Dans ses huiles sur toile, Jasmine Berder s'efforce elle aussi de contourner « les frontières habituelles de la représentation », amener le spectateur à transformer son regard, le déshabituer des conventions qui pèsent si lourdement sur notre perception du réel et les rapports de celui-ci avec l'imaginaire. « Animée par le refus des rétrécissements, ma peinture va d'évidence aux très grands formats. La représentation à taille réelle invite à pénétrer l'espace peint. Dans une première série de peintures (2001-2008), la coexistence de réels est révélée par la non-représentation des traces de l'intervention humaine. Cette absence d'une partie fait surgir l'émotion face à l'essentiel, souligne le vivant. À partir de 2008, l'invitation à se libérer des limites passe par la superposition de réels. Plus proche du fonctionnement confus du rêve, je tends à libérer d'une représentation unique. La rencontre d'images superpose des émotions et laisse voir en transparence les coexistences. Ma peinture n'affirme ni ne dénonce ; je veux susciter des émotions au réel, inviter à penser librement la vie. »

Les dessins et la peinture de Benoît Andro entrecroisent de multiples sources d'expression dans lesquelles les représentations liées à l'iconographie médiatique d'aujourd'hui, jusque dans ce qu'elle comporte de plus populaire (Andro consacre une grande part de son activité à la bande dessinée), trouvent tout naturellement leur place, non sans une

grinçante ironie souvent : « J'aimerais que ma peinture ne soit pas trop précieuse. En tout cas pas à prendre avec des gants. J'aime les images sauvages (Indiens qui poussent des cris dans les westerns), les émanations peu ragoûtantes du monde moderne. Matériaux passionnants qui font écho en moi. Je les recycle sans magie à un endroit de ma conscience auquel je n'ai pas un accès immédiat. Techniques anciennes (broyer ses pigments à l'aide d'un mortier), nouvelles technologies (photoshop) : tout cela s'entrecroise pour finir par faire une peinture ».

« Au fil des années s'est dégagé un intérêt croissant pour les imageries populaires et notamment celles où le graphisme prend toute sa place. J'y regroupe pêle-mêle : le dessin surréaliste, la vulgarité, la peinture des années 80, le graphisme ordinaire, la bande dessinée, l'univers numérique. À propos de l'univers numérique, il est vrai que je passe de plus en plus de temps devant l'ordinateur à «traiter» les images à l'aide d'une tablette graphique et un peu moins à l'atelier. Je souhaiterais orienter le traitement de ma peinture vers la restitution suggérée des effets de «pixels», des écrans, des couleurs vives et de leurs scintillements ».

À propos de sa démarche, Christine Sutton écrit : « Le travail sur le paysage est en résonance avec mon travail d'installation. Le premier est la traduction des écrans atmosphériques à travers lesquels j'aperçois le monde et le deuxième est la traduction des apparences à travers les filtres de la société ». Cette plasticienne d'origine britannique recourt à des moyens techniques très diversifiés, utilisant tour à tour de la paraffine, de la craie, des pastels, des teintures...; elle consacre beaucoup de temps à l'exploration de matériaux naturels inhabituels, fragiles et difficilement

maîtrisables, tels les boyaux de porc, le collagène, l'alginate..., susceptibles de se détériorer peu à peu, ce qui engendre pour elle une forme de tension créatrice; coudre ces matériaux, les cuire puis les tremper dans des bains contribue à lui révéler de nouvelles pistes de travail, à la surprendre aussi, par delà tout résultat prévisible, en tenant compte des accidents et des impondérables susceptibles d'intervenir à tout moment. Ainsi « la marque du fer sur le collagène se transforme-t-elle en dessins de dentelle ou scarifications sur les boyaux artificiels [...]. Certains résultats me donneront des idées de dessins que je vais ensuite expérimenter sur des supports papier : le papier cigarette, le papier tisane, le papier sulfurisé... ». En tant que support, Christine Sutton se sert aussi fréquemment de plaques de zinc, jouant sur des formats très différents. Elle travaille volontiers sur la peau et le corps, sur les transformations et traces qui les habitent en fonction du temps et des expériences vécues. Certaines de ses œuvres « rappellent par exemple des lambeaux de mues encore fripées et qui gardent l'empreinte du vieillissement. Le noir du graphite donne un aspect métallique et froid qui renvoie le regard de l'autre, comme une glace sans tain, une protection derrière laquelle le corps se transforme à l'abri du regard. Ce noir du graphite ou poudre de charbon est l'héritage de mon pays de naissance, une région de mines de charbon dans le nord de l'Angleterre ».

Daniel Cordeau est licier depuis 1956, métier qui consiste à confectionner des tapisseries avec un métier à tisser et qu'il a exercé pendant 44 ans aux Gobelins. Il se sert le plus souvent d'un métier à tisser « de basse live », acquis en 1966, et qui vient d'Aubusson. Depuis qu'il s'est installé en Bretagne, le fil conducteur de son activité créatrice

est « la petite mer, la ria d'Étel, le ressenti du pays ». Pour ses tapisseries, il dit davantage rechercher le travail du tissu que faire un tableau. Avant la réalisation proprement dite, il exécute d'abord un dessin à l'encre. Puis il échantillonne les couleurs et choisit les matériaux. Il travaille ensuite avec de la laine, du coton, parfois même du crin de cheval, ou encore de la soie ou du tissu.

Gabrielle Decazes recourt à de multiples techniques pour explorer le phénomène du paysage (dessin, sculpture, photographie, installation, vidéo...), ainsi qu'à une grande variété de formats et de matériaux (béton fibré, papiers, poudre de graphite...) : mais il s'agit là de paysages imaginaires, fantasmés, même si leurs aspects organiques semblent s'imposer d'eux-mêmes, jusque dans les plus infimes détails. Son investigation tient à la fois de l'une archéologie et d'une géographie inventées, rêvées, dans lesquelles semblent s'entrelacer le temps humain et le temps géologique. Toujours réalisées avec la plus extrême minutie, les œuvres de G. Decazes révèlent une imbrication de strates qui donne l'impression d'une profondeur et d'une complexité toutes naturelles.



