

L'abstraction, du lyrisme à l'épure

Signalons tout d'abord l'importance emblématique du critique d'art brestois Charles Estienne, pour le développement de l'abstraction, avec l'émergence d'un groupe d'artistes désigné sous le nom de « Groupe des Abers ». Au début des années 50, celui-ci fait découvrir la Bretagne à plusieurs peintres de diverses tendances esthétiques, bien que pouvant globalement se rattacher au courant de l'abstraction lyrique, notamment Serge Poliakoff, Marcelle Loubchansky qui travaille notamment sur le sable et des jeux de matières ⁽¹⁾, Jean Degottex, Roger-Edgar Gillet, les invitant à exposer à Argenton ; autant de peintres qui ont intensément vécu, à travers lui, l'impression ressentie au contact des paysages et de la lumière de la côte nord du Finistère, et dont ils ont cherché à témoigner, chacun à sa manière, bien au-delà des apparences. Selon lui, les artistes qui le rejoignent « sont des gens qui marchent sur la grève comme les premiers hommes et qui retrouvent dans leurs œuvres l'esprit des Picts et des Scots et des Celtes des mégalithes » ⁽²⁾.

Installé à Portsall, Degottex a réalisé une suite d'œuvres portant le titre de *Vague*. Estienne fait alors remarquer qu'il « dessine à l'encre les grèves, les rochers, le goémon, les dunes. Il trempe son pinceau dans la pluie, le vent, le sable et fait naître la vague ». « Quel que soit le temps, il travaille tous les jours « sur le motif », utilisant des moyens élémentaires : papier, aquarelle, encre de Chine, support maintenu à l'horizontale par des galets. Des centaines de feuilles seront nécessaires dans des conditions qui exigent une grande rapidité d'exécution. Les traces éventuelles de pluie et de sable sont acceptées à part entière. Les titres indiquent « l'inspiration », au sens primordial connotant le souffle : *Tréompan, La vague, le Bec, Saint-Samson, Sables...* » ⁽³⁾.

¹ On pourrait aussi évoquer, à ce propos, les expériences d'André Masson avec le sable, à la suite d'un séjour à Plestin.

² Estienne, Charles, préface au catalogue Jauën-Elleouët, galerie La Cour d'Ingres, Paris, 1959.

³ Simon, Geneviève, *Panoramas*, FRAC, p. 124.

C'est en 1952 que René Duvillier rencontre Charles Estienne, qui tentait de réconcilier abstraction gestuelle et automatisme surréaliste. Celui-ci l'intègre au groupe "Peintres de la nouvelle École de Paris" qu'il monte à la Galerie de Babylone. Duvillier fait la connaissance de Degottex, Hartung, Lapicque, Poliakoff. En 1954, invité en Bretagne, il découvre l'océan : « J'ai trouvé le mouvement et le geste, ce fut un choc épouvantable » explique le peintre. « La mer était pour moi une épopée, elle me donnait le geste, mouvement sans cesse en devenir ». Duvillier peint alors une série de toiles polychromes (noir, violet, bleu) sur la mer ainsi que la série des *Chevaux de mer*, encres de couleur sur papier. Il travaille désormais sur des séries. En 1955, Charles Estienne, avec André Breton et Benjamin Péret, présente sa première exposition personnelle à Paris à la Galerie l'Etoile scellée. En 1966, à la suite de contacts avec des scientifiques (CERN, École de chimie, Faculté de Genève), Duvillier découvre une étonnante similitude entre certaines de ses œuvres et des photos de phénomènes physiques et cosmiques.

La découverte du groupe des Abers sera décisive pour Xavier Krebs, qui orientera dès lors sa démarche picturale dans le sens de l'abstraction. Il devient aussi le premier artiste à introduire cette tendance dans le domaine de la céramique, qu'il a longtemps pratiqué. Ce cheminement décisif, Krebs le décrit ainsi : « Pour moi, ce n'était pas clair au début des années 50 – à partir des abstractions « oiseaux-poissons » de mes céramiques de Kéraluc, qui étaient en avance sur ma peinture. Il a fallu que, des essais pénibles issus de la figuration, se déchire le voile qui me masquait le devenir de cette activité. Les rencontres que je fis à cette époque – connaissance du Japon par « l'art sacré » du père Régamey (1954), abstraction lyrique, Hantaï et le groupe de l'Avenue Kléber, rencontre de Jean Degottex – me fournirent l'occasion de la fracture : abandon de la céramique, toiles sombres qui m'inquiétaient moi-même mais qui étaient vraies. Elles donnèrent passage, en quelque sorte à la lumière des grandes toiles que je fis plus tard où se dressaient parfois des « stèles » noires ou blanches comme des « amers ». Puis ce fut, inspirées par l'empreinte du temps sur les pierres, la gravure même des pierres et leur empreinte à

l'encre de Chine sur du papier de mûrier (Estampages Han, « briques et tuiles » de Victor Segalen). (4)»

En 1928, Jean Le Moal réalise ses premières toiles sur le motif aux alentours du village natal de son père, Lampaul-Plouarzel. « L'étrange sérénité du Mystère exprimé dans une forme rigoureuse et plastique », tels sont les termes qu'il choisit pour évoquer sa démarche, en 1936. Dans les années 40, après avoir basé de nombreux croquis et peintures sur la représentation de quais et de bateaux, arbres et murets de pierre, barques, quais et villages, puis mâts et phares, il s'engage dans la voie de l'abstraction. À partir de 1952, après une période d'exploration des possibilités de ce nouveau langage, il joue sur les rapports entre axes vertical, horizontal et oblique, ainsi que sur des courbes sectionnant l'espace, tout en cherchant à préserver une impression d'unité. Cela s'accompagne, dans sa peinture, d'une économie des moyens picturaux de plus en plus rigoureusement assumée, afin de mettre en relief les insensibles transformations de la lumière qui ne cessent d'affecter les paysages marins, ce qui le conduit à déclarer : « De plus en plus, j'éprouve le besoin de dessiner par la touche et par l'intérieur de la forme ». Cette préoccupation de la lumière, il la développera, au cours des années 70 et 80, au contact du vitrail qui deviendra alors pour lui un moyen d'expression privilégié (cf. ses vitraux pour la cathédrale de Nantes, en 1988). « Ces sources vives, le contact permanent avec la nature, et non pas la représentation de la nature, qui chez tant de peintres figuratifs trahissait, en définitive, un divorce radical d'avec la nature, une incompréhension de son âme profonde et même de ses formes essentielles, le contact à la fois sensoriel et affectif, tel que pouvait l'avoir Corot, inspire tout autant qu'un Bazaine ou un Estève, Le Moal, ce Breton qui associe à tant de lucidité et de calme précision une imagination celtique et une perception frémissante du monde. Une certaine parenté avec Bonnard, dans la sensibilité vibrante,

⁴ Krebs, Xavier, catalogue de la rétrospective Krebs, L'école des filles, Éditions Françoise Livinec, Huelgoat, 2009.

mais aussi la volonté de dépasser l'Impressionnisme, de surmonter ce qui pourrait n'être que jeu, de fixer dans une architecture des masses colorées le papillotement impressionniste, d'enfermer des formes volontiers fuyantes dans des contours stricts, d'une géométrie ductile, mais ferme », écrit Maurice Brion en 1956.

À l'âge de 19 ans, André Bouler entre dans la Compagnie de Jésus, mais décide assez rapidement de se consacrer à la peinture. Il fréquente Léon Zack, Alfred Manessier, Jean Bazaine, le Père Couturier, l'abbé Maurice Morel, ami de Rouault et de Picasso ; ceux-ci le dirigent vers l'atelier de Fernand Léger, qui lui inculque le sens de la force plastique. Quand il retrouvera la "vibration colorée" qui caractérise sa peinture désormais non-figurative, il n'en gardera pas moins le souci d'une structuration parfois secrète, mais toujours solidement installée. Il a réalisé de nombreux vitraux, notamment pour des églises et des chapelles de Brest, Saint-Brieuc, Concarneau, Quimperlé, Goulven, Saint-Derrien...

Jean Bazaine compte parmi les peintres pour qui l'imprégnation de la Bretagne a été particulièrement forte, s'étendant sur plusieurs décennies de sa production artistique. Bazaine découvre Saint-Guénolé en 1936. En 1937, il réalise avec Jean Le Moal une peinture murale dans le cadre de l'Exposition internationale de Paris et crée un premier vitrail pour une chapelle privée. Avec André Lejard, il organise en 1941, malgré les condamnations officielles de l'« art dégénéré », l'exposition " Vingt jeunes peintres de tradition française" (à laquelle participent notamment Bertholle, Gischia, Lopicque, Le Moal, Manessier, Pignon, Singier), première manifestation à Paris de la peinture d'avant-garde sous l'Occupation. Durant ces années Bazaine, se lie avec les poètes Guillevic, Seghers, Follain, et plus particulièrement avec André Frénaud et Jean Tardieu. En 1948 sont publiées ses *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*, réflexions fondamentales sur la démarche de la nouvelle peinture. Dans un entretien avec Jean Guichard-Meili, « D'une fenêtre sur la mer, à Saint-Guénolé », qui ouvre le port-folio *Finistère*, constitué d'un ensemble de 21 dessins à la plume, il déclare : « Le lieu, son espace, sa lumière m'ont conquis, et j'ai presque aussitôt commencé à dessiner d'après nature [...] ».

Dans le dessin, je pense d'abord à la lumière, qui est fonction de l'espace et aussi de la couleur. À chaque retour à Saint-Guérolé, je me retrouve neuf, face à ce paysage. Aussi émerveillé et en même temps aussi perplexe, maladroit devant ce déchaînement sans limites, cet espace sans « pittoresque » [...]. Saint-Guérolé, c'est le domaine du cri : rochers dressés, jappements des mouettes, présence élémentaire, primitive, de la mer. Et je me trouve dans un paysage ouvert [...]. Sur cette côte, tout change constamment : le temps, la lumière et, par conséquent, l'espace. C'est une remise en question perpétuelle, et, qu'est une vie de peintre, sinon cette incessante remise en question ? [...] On pourrait parfois croire, à première vue, que telles ou telles pages se ressemblent, le « motif » étant toujours le même. Mais je n'ai pas assez parlé de ce vent incessant qui bouleverse sans relâche le ciel et la mer et recrée à tout instant le paysage. Ce n'est pas la stabilité minérale du midi [...]. En Bretagne, tout est donné à l'état originel, courants, rochers, et ce vent 'biblique' dont je vous ai parlé. Au large, il n'y a ni lignes ni couleurs, seulement des interférences. Des forces intérieures, des élans qui font éclater, annulent les contours »⁽⁵⁾. En exergue de *Finistère*, J. Bazaine a choisi d'introduire cette citation des *Lettrines* de Julien Gracq : « Pour ceux qu'elle aura choisis, c'est peu de visiter la Bretagne ; il faut la quitter en souhaitant d'y vivre, l'oreille contre ce profond coquillage en rumeur, et son appel est celui d'un cloître au mur défoncé vers le large : la mer, le vent, le ciel, la terre nue et rien : c'est ici une province de l'âme. »

Dans le courant de l'abstraction lyrique, dans le sens du tachisme, on pourrait citer Camille Bryen, rattaché la nouvelle École de Paris, ou encore, mais dans une orientation délibérément plus géométrique et formaliste, Jean Gorin.

Pierre Tal-Coat (Pierre Jacob), fils de marin-pêcheur, rencontre Auguste Fabre et Henri Bénézit en 1925 et expose dans leur galerie sous le nom de Tal-Coat (« Front de bois » en breton), qu'il conservera toute sa vie, pour éviter l'homonymie avec le poète quimpérois Max Jacob. Il séjourne en Bretagne, à Doëlan, de 1927 à 1929 : « Toute mon enfance a été marquée

⁵ Bazaine, Jean, *Finistère*, Éditions Porte du Sud, 1986.

par la présence de la culture bretonne, par un espace réglé par les pierres levées ». A partir de 1932, il devient membre du groupe « Forces Nouvelles », intervient, en 1941, dans l'exposition des "Vingt jeunes peintres de tradition française" organisée par Bazaine et expose à la Galerie de France en 1943. Rentré à Paris en 1945 où il participe au premier Salon de Mai, il retourne l'année suivante à Aix-en-Provence où il fait la connaissance d'André Masson, du philosophe Henri Maldiney et du poète André du Bouchet qui demeureront des amis intimes. Sa peinture s'éloigne alors de la figuration. À partir de 1961, Tal-Coat s'installe à la Chartreuse de Dormont, en Normandie, jusqu'à l'année de sa mort, en 1985. Au cours des deux dernières décennies de son parcours créateur, Tal-Coat évolue vers une épuration de plus en plus radicale du langage pictural, rejoignant parfois la monochromie, dans des toiles où les rapports de matière, notamment à partir d'empâtements très épais, dans des teintes sourdes, parsemées de balafres, griffures, coups de brosse, signes divers entremêlés, donnent un aspect quasiment tactile à sa peinture, le peintre retravaillant parfois certaines œuvres à distance de plusieurs années., comme pour faire intervenir plusieurs strates de temps. «Pour moi, l'essentiel dans la peinture, c'est le fond. Pas la préparation des fonds, mais cet humus. C'est le soubassement..., la possible naissance de tout déjà. Ce n'est pas l'inertie en dessous. C'est un lieu inhabité encore des choses, qui n'est pas objectivé, qui a sa vie propre. Plutôt comme une plage, laissée par la mer aux flots descendants, ou par un torrent qui laisse à nu des vases... Et ce n'est pas pour rien que je fais le rapprochement entre les vases, et les sables, parce qu'il y a cette tension absolument nue » ⁽⁶⁾.

Fondé en 1978, le groupe Finistère a duré jusqu'en 1981. Il s'agissait pour leurs fondateurs (Michel Pagnoux, Jean-Paul Thaéron et Nicolas Fédorenko, rejoints un peu plus tard par Alain Garo et André Léocat) de créer une dynamique, au nom d'un consensus sur une certaine conception de l'art, sans pour autant imposer de mot d'ordre. Le groupe Finistère organisa ainsi plusieurs expositions et diffusa des publications (la revue *Grisaille*), qui permettent de saisir leurs enjeux, tant sur les plans technique

⁶ Dieuzaide, Michel, *L'atelier de Pierre Tal-Coat*, Paris, Clivages, 1983, n.p.,

que culturel. Selon Jean-Marc Poinso, « la position excentrique du groupe Finistère leur donne la liberté qui permet de régénérer un système formel, de le rendre perméable à de nouvelles informations et de ne pas le développer dans la seule légitimité de l'avant-garde pure et dure » (7).

Sur un ton résolument provocateur, marquant une rupture décisive avec les complaisances dont font preuve les artistes qui perpétuent les clichés folklorisants de la « bretonnité », Michel Pagnoux écrit : « Sans doute n'y a-t-il pas de peinture bretonne. Tout au plus, en consultant l'abondante imagerie dont nous abreuvons ici maints artistes, peut-on voir un relevé assez précis des « traits physiques » et des coutumes de ce pays, chaque lieu étant scruté, déchiffré et peint avec une attention de topographe, mais de topographe avide et stérile. L'avidité tient à ce fait bien simple qu'un large public amoureux de son pays, cherchant simplement à en célébrer les plus connus, réclame et achète ces œuvrettes dont les meilleures ont cette qualité d'être plaisantes. Ces « amateurs » ne portent aucune attention aux redites, au peu d'imagination des auteurs, aux recettes toutes faites, à la roublardise des travaux de série... Ici, on n'a peut-être pas la meilleure cuisine, au moins est-elle la plus bourrative. La stérilité tient au regard posé comme aux moyens employés. Mêmes ports éternellement à marée basse, bouquets, chardons, natures mortes aux fruits de mer, landes, vent, temps gris et mouillé... Ouf ! À voir aujourd'hui tous ces tableautins, on ne croirait jamais qu'ait pu naître, ailleurs il est vrai, et il y a si longtemps... un art moderne qui fit table rase de l'imagerie puérile et sclérosée pour ouvrir à l'imaginaire et à l'invention. Les moyens sont d'une pauvreté à hurler : huiles sur toile plus ou moins empâtées, coups de spatule approximatifs ou aquarelles baveuses, sans contrôle, sans poids, sans âme. Toujours, ce sont les mêmes recettes techniques, faisant fi de l'extraordinaire diversité de moyens mise à jour au cours de ce siècle. Ici, on regarde jusqu'à

⁷ Poinso, Jean-Marc, catalogue Groupe Finistère, Musée de Morlaix, 1980.

l'acrylique avec méfiance, mais on dit qu'un jour, peut-être, on en tentera l'usage »⁽⁸⁾.

Et dans la publication suivante de la revue *Grisaille* : « Ce pays est odieux, étouffé de vent, il est habité de nos coutumières lamentations : les digues cèdent, les marins font leur métier de noyé, les arbres n'ont jamais assez de temps pour fabriquer de durables racines. Il pleut, il vente, il fait temps plat et gris, il fait soleil pâle. Haro sur les extrêmes. Alors tout ceci est pesant ; l'odieux est sans répit à la porte, et les maisons sont d'abord de sommaires refuges aux ouvertures rares, pliées comme les arbres au sens des vents dominants.

Il se trouve pourtant qu'on peut y vivre. Qui plus est, c'est la première revendication, voire l'unique. Il faut dire ici pourquoi l'on a élu ce lieu, cette terre sans soleil(s), et cette désolation des hivers permanents. Il faut dire qu'au-delà du quotidien perçu et vécu, il se trouve trente-six raisons d'y trouver la matière d'un travail, la nourriture première ; plus encore : voici que l'isolement rompu apparaît l'unique source, voici que prennent racine les choix les plus difficiles, à savoir ceux d'un travail malaisé. Oui, dans ce pays dont la force de caractère est telle qu'il semble impossible de faire autre chose que de réunir son énergie pour seulement vivre ou témoigner, il est question d'œuvrer, il est question de fustiger un air du temps bien rude et d'assurer au plus près l'alliance des vocabulaires les plus novateurs et du pays le plus englué dans ses traditions. En un mot, comment peut-on être l'allié objectif des avant-gardes les plus ouvertes tout en puisant ici la matière : dont elles se nourrissent ?

Quitte à être exclusivement schématique, j'ai envie de répondre ceci aux questions que nous nous posons, et dont nous faisons notre préalable :

Volant la formule à Artaud, je caractérise ma démarche par « un certain état de fureur »... Furieux en bloc contre ce pays, contre son gris, contre sa dureté, mon énergie d'être doit en venir à bout, et je veux profiter de quelques merveilles en ayant dominé la difficulté d'y parvenir et de m'y maintenir. Je peste contre les plages superbes mais venteuses, je peste

⁸ Pagnoux, Michel, « Petit discours sur le peu de peinture bretonne », *Grisaille* n°2, Brest, février 1979.

contre des collines douces mais détremées. J'en veux au vent et à la boue. Je suis furieux contre les gens de ce pays quand ils se satisfont du constat que des œuvrettes locales leur proposent, furieux contre leur peu d'ouverture et de goût du risque, furieux contre l'état de sous-développement mental où certains se maintiennent, furieux contre le peu d'aptitude à dénoncer les redites, les roublardises, les habitudes qui permettent, réunies, la peinture la plus pauvre, les images débiles, ou la joliesse de quelques effets »⁽⁹⁾.

Jacques André rejoint la prise de position de Pagnoux dans un article qu'il intitule « Nous en avons assez de la couleur locale », et destine au catalogue de l'exposition du groupe Finistère à Morlaix : « Peindre en Bretagne, c'est désengager le paysage de ses clichés bariolés, c'est désapprendre le déjà vu : le costume de Plougastel ou d'ailleurs, le cimetière de bateaux de Landévennec ou d'ailleurs. Peindre en Bretagne, c'est casser les reins au provincialisme et rompre avec la dite « sensibilité bretonne ». Oui... Nous en avons assez de la couleur locale. Ne dites pas : cette peinture est trop difficile. Car elle est la manifestation la plus actuelle de la peinture en Bretagne, ses errances, ses hésitations, ses libertés sont les nôtres. Ce pays n'est pas facile à vivre. Cette peinture n'est pas facile à regarder : elle revendique, elle assume, elle éblouit »⁽¹⁰⁾.

Dans sa peinture, Michel Pagnoux joue sur la tension entre le stable et l'instable, entre les surfaces, entre celles-ci et la ligne, à partir de formes apparemment simples soumises à des oppositions de couleurs ; interviennent certaines constantes, comme la porte, le rectangle et l'angle droit, dans le sens d'un dépouillement et d'une relative économie des moyens, avec le recours à des proportions comme celles rattachées au nombre d'or ; René Le Bihan parle, à son propos, de « la précarité des équilibres et de l'ambivalence des surfaces » : « Force est de constater en cette démarche le pas le plus important qui ait été tenté depuis longtemps

⁹ Pagnoux, Michel, « lettre à Jean-Paul Thaéron, ou quelques raisons d'appartenir au groupe Finistère » (1979), *Peintures pour le mauvais temps*, p. 4.

¹⁰ catalogue Groupe Finistère, Musée de Morlaix, 1980.

pour rendre compte de la réalité visuelle de certains paysages de l'Ouest marin : lorsque le poids respectif des sables, de la mer et du ciel est si ambigu qu'un petit élément construit – barque ou piquet – suffit à rabattre l'équilibre optique »⁽¹¹⁾.

L'œuvre de Geneviève Asse pourrait représenter une forme de réponse positive à cette critique acerbe, mais justifiée à maints égards. Originnaire du Golfe du Morbihan, elle y trouve des qualités visuelles qui imprégneront en profondeur, et à jamais, son regard de peintre : « Dans cette région, il y a une espèce de filtre de la lumière, cette pluie, cette transparence et les nuages qui bougent⁽¹²⁾ ». G. Asse fait partie, dès 1943, du groupe l'Échelle avec Jacques Busse, rencontre Samuel Beckett, André Lansky, Serge Poliakoff, Serge Charchoune, Nicolas de Staël, Bram et Geer van Velde... Asse partage sa vie entre Paris et l'Île-aux-Moines, pratiquant la peinture, le dessin et la gravure. Elle a également réalisé des maquettes de vitraux, et travaillé pour les manufactures des Gobelins. Dans la préface du catalogue d'une rétrospective du Musée de Reims, en 1968, Jean Leymarie écrit : « Geneviève Asse a vu le jour et grandi sur les landes nostalgiques qui bordent le golfe du Morbihan, là où la lumière n'est pas le réceptacle immatériel des choses, mais leur *milieu* primordial et quasiment intangible, la substance organique et mouvante de la réalité. La rencontrant un dimanche de septembre dans son climat naturel, quoi que sur l'autre versant, je la vis attentive aux nuances palpables des blancs qui glissent d'un nuage à l'autre ou vibrent sur les murs délavés des maisons, aux touffes de fleurs violettes qui poussent sur le granit, dans les enclos des calvaires »⁽¹³⁾. Dans un entretien avec Silvia Baron Supervielle, l'artiste revient sur la prégnance des bleus dans son œuvre au cours des trois dernières décennies : « Cette couleur est venue spontanément à moi. Il y a toujours eu du bleu dans ma peinture, mais il a grandi à partir des années soixante-dix. Il est venu me chercher, puis s'est graduellement répandu.

¹¹ Le Bihan, René, catalogue galerie Galea, Caen, 1976.

¹² Asse Geneviève, in *ArMen* n°67, mai 1995, p. 58.

¹³ Leymarie, Jean, in Germain Viatte, Jean-Luc Daval, *Geneviève Asse*, Skira, Genève, 1995, p. 20.

D'abord, ce fut des bleus de toutes sortes, ensuite un bleu différencié qui m'appartient vraiment, je crois. J'avais utilisé des bleus foncés et des bleus très clairs avant d'arriver à ce bleu personnel, qui mélange des gris et d'autres bleus [...]. Je voyage avec mes bleus, où je retrouve la transparence. Il y a des bleus cristallins, et des bleus pour le bleu : outremer, cobalt. Ce sont des gammes que je manie avec joie. Je ne fais qu'un avec cette couleur [...]. Il y a une sorte de paix. Les bleus s'harmonisent avec le geste et la matière. La couleur me conduit ; j'y déploie mon travail à mesure qu'elle se répand. Avec le bleu, je franchis les formats. Je ne gagne pas un ciel, mais une dimension plus vaste ⁽¹⁴⁾». Le bleu, dans ses œuvres, donne à la fois une sensation d'espace, de liberté et de lumière. Une dimension spirituelle intense émane de sa démarche qui demeure toujours intuitive, sans aucune volonté démonstrative, ses œuvres suscitant d'elles-mêmes la contemplation et le silence intérieur. Samuel Beckett dont elle illustra un livre de poèmes disait d'elle qu'« elle « était comme une sorte de funambule qui, au fond, n'avait pas de filet ». Pour G. Asse, le châssis de la toile est comme une fenêtre que l'on ouvre ou referme, un appel pour aller plus loin. Elle cherche à « peindre jusqu'à la pointe de l'œil », jusqu'aux arêtes les plus sensibles. Son travail est largement fondé sur l'exercice de la lumière, notamment les lumières matinales qu'elle affectionne plus particulièrement. Elle ne peint pas épais, mais en dedans, comme à l'intérieur de la toile, comme s'il s'agissait d'inviter le regardant à y pénétrer. À propos de la série des *Atlantiques*, elle note que la distinction entre figuration et abstraction est trop réductrice », et une telle remarque pourrait bien s'appliquer à la plus grande partie de son œuvre.

Cette quête d'un dépouillement tout intériorisé, on le trouve également chez Madeleine Grenier, qui s'est peu à peu éloignée de la figuration pour épurer son langage plastique et donner de plus en plus d'intensité à la lumière et à la blancheur; peindre est, pour elle, « un moyen de fuir le monde », mais tout en restant profondément imprégnée des phénomènes

¹⁴ *Un été avec Geneviève Asse*, entretiens avec Silvia Baron Supervielle, Paris, L'échoppe, Paris, 1996, pp. 73-74.

naturels et des mouvements parfois imperceptibles qui les traversent; la contemplation des ciels, des nuages, des grèves bretonnes nourrissent son imaginaire, dans des œuvres où elle semble chercher à révéler une sorte de qualité impalpable, « à voir comme un aveugle... à guetter le souvenir de la vision » ou encore « à peindre l'invisible vu », pour reprendre des expressions de son père, le philosophe Jean Grenier.

C'est en 1976 qu'Yvon Daniel rencontre Bazaine, événement décisif pour lui, même si son itinéraire ne s'inscrit pas littéralement dans le sillage de celui-ci. Ses œuvres (peintures et pastels) sont largement basées sur la prégnance du geste et le dynamisme des couleurs, entretenant des relations implicites avec les rythmes de la nature. La floraison de signes, traces, hachures qui caractérise son œuvre favorise une multiplicité de parcours pour l'œil. Son intérêt pour la puissance et la sensualité de la couleur l'a par ailleurs conduit à créer des vitraux, ainsi que des bas-reliefs polychromes.

Sans pour autant se réclamer d'un courant déterminé, Yves-Marie Péron, fils de Pierre Péron, se reconnaît toutefois dans les voies picturales suivies par Roger Bissière, Jean Fautrier, Cy Twombly, Joan Mitchell et plus largement, l'abstraction lyrique. Le littoral breton et surtout l'île d'Ouessant sont au centre de ses sources d'inspiration, de contemplation, même si, dans ses œuvres, qu'il qualifie volontiers d'« atmosphériques », les allusions à des références demeurent comme voilées. La lecture des écrits du poète Victor Segalen le conduit à réaliser plusieurs ouvrages bibliophiliques. Le premier, en 1994, est une manière de réponse, sous forme de 18 œuvres graphiques à *Peintures*, dans lequel Segalen fait part de ses observations sur des peintures chinoises. Y.-M. Péron entreprend alors le projet qu'il qualifie de « Peintures réciproques ». La deuxième étape de ce dialogue se traduit par un livre unique, en deux tomes, qui se déploie sur 18 mètres de long, où l'artiste reprend, de façon manuscrite, la quasi-totalité du texte de Segalen, confronté à 90 interventions picturales de petit format. Une troisième réalisation est basée sur les *Noémies des saisons*, avec cinq grands monotypes pour chacun des 20 exemplaires de cette édition.

Daniel Renault travaille sur les notions de série et de variation : « Des préliminaires à l'aboutissement chromatique de chaque toile ou de chaque dessin, je tiens à être noyé dans l'ensemble de la série. Chaque œuvre sera redevable à la précédente et va influencer sur la suivante. Les teintes vont voyager d'une unité à l'autre et à chaque fois faire de nouvelles rencontres » ⁽¹⁵⁾.

Dans ses peintures, Dominique Jézéquel joue pour sa part sur les subtiles nuances de la luminosité des couleurs, selon l'angle de vision, l'emplacement. Il prépare généralement la toile vierge au blanc d'Espagne afin de ménager une assise convenable à une première couche faite de pigment et d'œuf, puis procède par additions et superpositions, ménageant toutes sortes d'effets de transparence. Dans ses toiles récentes, deux couleurs se côtoient, se confrontant comme s'il s'agissait de deux moments en interaction.

S'inscrivant dans le courant de l'abstraction lyrique, Francis Rollet associe l'acrylique, le pastel, l'encre, le fusain et occasionnellement la technique du collage pour jouer sur des effets de transparence et de surimpressions de matières. Son œuvre est bâtie autour de grands cycles, sorte de saga picturale, qu'il décline sur plusieurs années. Ainsi a-t-il conçu la suite des *Préludes*, de 1977 à 1994, soit plus de cent toiles monumentales, d'une brillante polychromie, avec une franche affirmation des couleurs primaires, basées sur une « turbulence de formes dans l'espace du tableau ». Michel Gaudet écrit à leur propos : « Les fonds sont constitués d'une première organisation de l'espace, brossés en larges aplats veinés d'un dessin sporadique, lignes discontinues par mouvements alternatifs. Puis vient la superposition du pastel sur l'acrylique d'où résultent une vibration colorée ou « volume » et une manière fibrillaire » ⁽¹⁶⁾. À partir de 1994, Rollet entreprend la suite *Épigénèse*, se donnant pour finalité « la mise en situation d'une quatrième dimension intrinsèque à la couleur

¹⁵ Renault, Daniel, in *Le regard des autres*, biennale armoricaine d'art vivant contemporain, Saint-Brieuc, 2007, p.132.

¹⁶ Gaudet, Michel, *Francis Rollet : les Préludes*, Riantec, Éd. Atelier, 1994, p. 60.

susceptible d'accroître l'intensité du champ perceptif : « L'œuvre devient une sorte de table de correspondance entre écriture et émotion, et son jaillissement est le produit de cette rencontre. La couleur y construit non seulement le lien entre le perçu et le peint, mais donne à voir une autre dimension qui lui est propre ouvrant le champ au-delà de constats évolutionnistes et des problématiques mécaniques rétiniennes et prismatiques ». Rollet a collaboré avec l'écrivain Michel Butor en 2002 pour l'ouvrage *Zone franche*.

Alain Le Nost qualifie sa démarche d'« essentialiste », au sens où il s'agit plutôt de traduire l'essence même de ce qu'il souhaite représenter, que les contours extérieurs qui n'en représentent que des apparences trompeuses. Son style est généralement vif, fougueux, et il se demande « comment peindre avec l'accent breton ».

Après une période de tendance géométrique dans les années 80, Alain Aurégan s'oriente vers une abstraction plus lyrique avec parfois, en filigrane, des allusions à la mythologie et à des voyages imaginaires. En 2003, il déclare : « les déchirures que l'on découvre sur mes peintures sont de deux ordres : elles contribuent à l'esprit de l'œuvre, à la construction de l'œuvre, parfois tels des collages. Ces blessures du tableau servent à la matière à la forme. (retrouver citation) »

Peintre, cinéaste, romancier Marc Bernol est, selon Philippe Le Guillou, un "rêveur des signes" : « Ce qui surprend dans la peinture de Marc Bernol, c'est cette quête permanente, inlassable d'un alphabet, d'une langue secrète et sacrée par delà le jeu des figures et des formes ». Ses toiles, clés d'un monde mythique et sacré, dévoilent un homme toujours en quête, un personnage aux multiples talents qui cultive une harmonie intérieure faite de clairs-obscurs et d'expressionnisme abstrait.

Jean-Luc Bourel, qui pratique une forme d'abstraction très organique, souvent basée sur d'insensibles transformations de la matière évoquant des changements atmosphériques, oriente sa peinture dans le sens d'une approche sensible du paysage : « Je suis dans l'éloge du monde, dans la fulgurance ou le chuchotement de ses métamorphoses, dans l'éclat fugitif des sensations. Je demande à la peinture de me provoquer comme pourrait

le faire un paysage inconnu surgi au détour d'un chemin. Même si l'illumination n'est que provisoire, je marche sur le chemin mystérieux de l'inspiration. Bien sûr, dans le travail de la peinture, il n'y pas toujours de l'intensité et il faut demander à la matière les moyens d'y remédier, de retrouver le sentier aventureux qui mène à l'éblouissement avec ses éclaircies, ses passages obscurs, ses passerelles lumineuses. Quand je commence une peinture, j'ai besoin d'un temps indéfini, la matière est fluide et vivante et doit le rester. Je recommence sans cesse comme le pêcheur qui lance sa mouche inlassablement, cela peut durer des heures ou des jours... Rien n'est figé. Je ne cherche pas à clore la peinture ni à lui donner un sens précis, elle doit rester ouverte comme en suspens. Bien après le travail, l'œuvre poursuit ses métamorphoses et semble se continuer par elle-même ».

L'œuvre de Jean-Paul Dupas est généralement fondée sur des fulgurances, des gestes rapides ; le noir et le blanc s'entrecroisent souvent, donnant lieu à un affrontement à deux mains ; les ouvertures (souple, fenêtre) comptent parmi ses thématiques de prédilection.

Marie-Pierre Estève travaille sur l'empreinte, l'encre, le trait, variant volontiers ses techniques et ses thèmes, en fonction de l'actualité ou de l'histoire des lieux, vivant une sorte de nomadisme artistique qui peut l'amener parfois à rompre délibérément avec ce qu'il avait pu accomplir précédemment.

Marie-Noëlle Fourn, qui a commencé à peindre alors que, selon son propre aveu, la philosophie la questionnait sur l'art intègre des écritures anciennes (runes), aime travailler sur le signe, l'écriture, qu'elle enfouit dans des trames ou éléments plastiques étroitement conjugués avec eux : « Je travaille la surface de la toile comme si c'était une peau [...]. Je peins, je décape, cela adoucit, à force. Certains disent que ma peinture est apaisante. Mais je ne suis pas apaisante, je serai même plutôt incisive!»

Dans ses œuvres, Mickaël Gallais multiplie grattages, taches, orientant sa démarche dans le sens de la complexité de ce qui est donné à voir, vers un chaos apparent d'où émergent des paysages de traces, une sorte d'archéologie imaginaire.

L'érosion, la trace, l'usure du temps transparaissent dans les peintures de Jean-Pierre Baillet, donnant parfois l'impression de palimpsestes. « Le fait d'avoir travaillé à des restaurations de maisons ou de meubles a une influence directe sur la peinture, car il s'agit là de refaire un travail exécuté par des hommes à une époque différente avec les mêmes techniques mais surtout de rendre en plus le travail du temps depuis cette époque révolue. Cette notion de temps est capitale pour moi, car ma peinture n'est en fait que la mémoire d'une somme d'opérations réalisées selon un ordre établi. Il existe deux phases de travail : la première, constructive, durant une quinzaine de jours, durée relative au temps de séchage, la seconde, soustractive, qui permet d'accéder à la lumière du tableau par divers procédés d'effacement. Cette phase est très variable en temps car on peut avoir un résultat en trois heures comme en trois semaines. Il arrive aussi un stade d'usure extrême où il n'est plus possible d'obtenir l'intensité recherchée, le support est alors réenduit ». Baillet prépare lui-même ses couleurs, au moyen de mélanges de pigments et de colle de peau, qu'il passe donc couche après couche, avant de soumettre son travail préparatoire à un processus soustractif, notamment à la suite de grattages, jusqu'au moment où il parvient à percevoir la « lumière du dedans » . L'intérêt pour le processus du palimpseste se manifeste à sa manière dans la démarche d'Alain Gauthier, qui fait apparaître des entrelacs de signes, écritures imaginaires.

Yannick Huiban réalise des plâtres peints riches en stratifications, matières accidentées, fissurées. En jouant sur les rapports entre le cadre et ce qui le déborde, il fait éclater l'unicité de l'œuvre, sa stricte géométrie.

Jocelyne Lavollée privilégie la transparence et la lumière ; l'aspect méditatif de son travail inclut également une part gestuelle et rythmique renforcée par la fonction structurante du dessin. L'œuvre représente pour elle une véritable quête philosophique sous-tendue par la volonté d'appriivoiser l'espace et notre environnement visible et invisible. Il s'agit d'aller plus loin en désagrégeant le monde des apparences qui nous entourent, afin de l'interpréter autrement. C'est chercher avec les philosophes, les physiciens, les poètes, à capter la connaissance, dans son acception la plus large, « afin

de percevoir les rapports entre le temps et l'espace, entre la matière, le mouvement et les formes. L'art est une mise en avant du corps et de l'esprit. Le peintre apporte son corps et sa chair. Il faut plonger au plus profond de soi pour faire acte de création »

Lisa Le Goulven joue sur des effets de recouvrement, de grattage, masquage, ainsi que de transparence, au moyen de techniques d'empreintes et de collages, en utilisant notamment différents types de papiers trouvés.

Dans les œuvres de Christine Le Née, l'acrylique apparaît souvent comme liquéfié, rendu fluide, des formes de tendance circulaire créant des impressions de mouvement.

Se reconnaissant pleinement dans l'héritage de Bram Van Velde et la forte intériorité qui émane de sa démarche, Patrick Lequeux, installé à Lignol, dans le Morbihan, écrit : « Se sentir libre devant la toile vierge doit être la principale raison de mon choix pour la non-configuration. Elle permet d'exprimer ce que l'on ne peut dire avec des mots ; plutôt de l'ordre de l'intuitif, du ressenti ; suggérer plutôt qu'affirmer... Pas de titre non plus.

Insuffler du sens, de l'expression à une composition de formes et de signes abstraits aidé en cela par le pouvoir de la couleur est possible. Créer une dynamique entre tous ces critères, c'est mettre du vivant dans la peinture ». Lequeux pratique notamment la peinture à la colle sur papier, qu'il maroufle sur toile et bois et à l'huile sur toile et bois, mais réalise également des sculptures en bois peint, en verre, qui peuvent devenir des éléments de mobilier.

« Issue de la gravure au carborundum » déclare Marc Loiseau, « ma peinture est riche des techniques mixtes, des pigments naturels, de la peinture acrylique sur toile, sur papier gravure. Dernièrement mes peintures-sculptures s'affranchissent du mur pour s'approcher d'un point de vue tridimensionnel. Parti de la gravure au carborundum dont l'invention revient à Goetz dans les années 60, je peins au couteau comme une réminiscence enfouie de ce procédé. Passer à la peinture me permet les grands formats. Au départ, cette technique de gravure m'offre le double avantage d'être proche des techniques picturales et de ne pas utiliser de

produits toxiques comme l'acide, mais un abrasif. La création, ainsi, n'est jamais destruction mais frottement. Le résultat abolit les frontières temporelles, mêlant passé, présent et avenir en un tout harmonieux et positif. Avec la peinture, je quête de nouveau cette liberté temporelle dénuée de ruptures. Lorsque je peins, j'ai l'impression d'être connecté à la mémoire du monde, en un va-et-vient entre inconscient collectif et inconscient personnel. Aussi, je ne tiens pas à titrer mes tableaux ni mes gravures. Je souhaite que chacun soit libre d'identifier ce vers quoi sa sensibilité, sa liberté d'être, le guide. J'envisage mes créations comme une totale ouverture possible sur l'espace et le temps. Porté par la musique, immergé totalement dans cet espace sonore créé lors de toute action créatrice, je tente ainsi de gommer tout mental, d'être au plus proche de l'essence même de mon travail. De nouveau, je quête la possibilité d'offrir un sentiment de liberté. Graphiquement, il se traduirait par un rythme pictural quasi musical, épuré. Puisse mon art être un espace d'échanges, de partages et de réflexions pour contribuer à un monde plus harmonieux, plus respectueux des valeurs de chacun ».

À propos de l'œuvre d'Annick Le Thoër, le poète et critique d'art Jean-Clarence Lambert écrit : « La rétine même, celle de l'espace et celle de l'œil - la rétine est une trame, l'espace est une trame où les couleurs tissent à lés ténus les images, à la fois lointaines et proches, profondeur et surface, elles affleurent, elles nuancent les heures et les ombres, elles incluent les sols, l'herbe, les nuées, peau et abîme, apparitions, pressentiments, longues et répétées les rêveries de la vue où la pensée sensible est incluse : voici le seuil franchi du jardin intérieur, voici le sage miroir (ou bien une fenêtre?) donnant sur la présence-absence du plein jour et du crépuscule - tout ce que permet la magie répétée du pastel, bleu comme l'oiseau du temps, rose comme la rose des vents, gris-vert comme les bruines de l'océan, tout cet ailleurs qui est ici, sous notre regard, ce jamais devenu aujourd'hui, dans l'immensité intime patiemment invoquée à chacune de ses œuvres par Annick Le Thoër ».

Poursuivant un cheminement qui, selon ses propres termes, « va du paysage au dépaysement », Jacques Le Brusq (Rennes, 1938) pratique une

peinture très épurée, comme en témoignent les variations autour de grandes étendues vertes qui dominent dans sa production au cours des années 80.

À propos de sa série « Monotonie », débutée en 1989, Laurent Brunet, éditeur de la revue d'art « Lisières », parle d'une « installation de peinture », cherchant à ce que le tableau se détache du mur : « L'œil habitué à regarder la peinture sur le fond neutre des cimaises fait l'expérience du vide aux abords du châssis. Ces tableaux-là ont conquis une indépendance qui les apparente à des sculptures. Ils sont posés au sol au moyen d'une paire de triangles pourvus d'une encoche. Cette inhabituelle disposition abaisse notre regard vers le sol. Les dix tableaux de même format sont équidistants et l'ensemble compose une ligne d'une douzaine de mètres. Ce dispositif concourt à offrir la plus grande neutralité possible pour contempler l'ensemble donné à voir en tant que série. Puis, à l'approche de ces surfaces monochromes cernées de noir, de subtiles variations révèlent une composition singulière » ⁽¹⁷⁾.

Valérie de Laubrière manie les pigments naturels, la feuille d'or, le graphite, le sable ou la cendre dont elle fait la matière de son œuvre. Ses panneaux de bois gravé et ses laques évoquent un monde minéral, tantôt sombre et accidenté, tantôt lumineux sous l'effet de l'oxyde de fer.

Travaillant dans le sens de l'abstraction géométrique, Annick Lécuyer joue sur la répétition de formes élémentaires et leur positionnement dans l'espace, dont la perception change fondamentalement, selon leurs couleurs et textures : « Velouté des pastels secs, satiné des peintures, onctuosité des huiles, matité des acryliques, densité et brillance variable des encres de Chine, dessins, pastels, peintures, reliefs, volumes et mobilier, ma pratique est diverse ».

Serge Aubrée fait partie d'un groupe de plasticiens qui ont créé le collectif «Actus(s) Cactus» pour exposer ensemble : «Actus» pour l'acte de peindre

¹⁷ Brunet, Laurent, Les arts plastiques en Bretagne, Actes du colloque annuel organisé par la section Art et architecture de l'Institut culturel de Bretagne à Saint-Brieuc (22 septembre 2007), Éditions Pont-l'Abbé, juin 2009, pp. 91-92.

ou de sculpter et «Cactus» «parce qu'on a des choses à dire 》. Ils se sont regroupés par affinité, par cousinage plus ou moins proche dans la grande famille des expressionnistes. Il s'agit de Aurélie Kerouanton, Claude Péron, Emma De Lafforest, Jean-Jacques Petton, Marc Morvan, et Yvon Daniel. « On vient d'horizons très différents », explique Yvon Daniel. « Le collectif accueille différentes sensibilités, plusieurs générations, mais il y a un esprit. On est libres. Ce n'est pas que du copinage ». Les membres d'Actus(s) Cactus précisent dans leur blog : «Nous avons une volonté commune de nous affranchir du carcan de l'art officiel, de promouvoir une pluralité d'expressions et de partager nos émotions avec le plus grand nombre... Nous sommes attachés à un engagement artistique qui privilégie la forme et le sens. Nous voulons aussi être dans l'action et la poésie beaucoup plus que dans le discours».

Au cours des années 70, Yves Picquet peint de grandes toiles libres souvent recto/verso s'appropriant à sa manière le phénomène du signe. Influencée par la pratique de la sérigraphie, sa technique plastique s'oriente alors vers une peinture sérielle et silencieuse où le blanc et le noir, le pli et le dépli (à la suite de manipulations successives) deviennent une constante et un moyen pour raréfier formes et couleurs. De ce travail ainsi organisé, selon des règles de jeu formelles suivies avec la plus grande rigueur, naissent des séries qui s'engendrent et se déduisent l'une l'autre (*Linceuls*, en 1982, *Déclinaisons*, en 1983...). Toutefois, ces contraintes qu'il se définit sont toujours conjuguées avec une approche sensible du matériau exploré et la matérialité des techniques demeure fondamentale dans sa démarche. Selon Patrice Roturier à propos de l'exposition « Déclinaisons », « d'une certaine manière, Yves Picquet nous donne à voir la radiographie ce son acte pictural et en particulier nous invite à mesurer l'incidence du fond à chaque étape du travail. [...] L'ensemble du dispositif a été conçu de manière sérielle, il s'agit donc d'établir un lexique de figures ayant une racine commune, mais des structures variées. L'encollage des pièces peintes sur la toile de renfort est décisif en ce sens qu'il fixe définitivement la composition. il est également intéressant de noter que cette opération technique influe sur certaines qualités sensibles du travail. Ainsi la colle

réagit différemment selon l'épaisseur du tissu et selon le nombre de recouvrements et crée de ce fait un nouveau type de contraste entre degrés de matité et de brillance. De même la tension du tissu, et le léger retrait associé, engendré par le séchage de la colle, accorde un rôle non négligeable aux bords effrangés qui dialoguent avec les traces nées de l'impression aux creux des interstices entre les planches » (¹⁸)

Les titres mêmes choisis par Picquet pour ses expositions successives, *Pliages et dépliages* (1984/1991), *Déclinaisons* (1992/1994), *les tondos du carré* (1995/1996), *Traversée* (1996/1997), *le chant du signe* (1997/2002) *Arbili...* montrent bien que chacune est le prétexte à l'exploration d'un territoire visuel ou graphique spécifique, soumis à un ensemble de variations minutieusement contrôlées.

Comme l'écrit Françoise Ascal en 1999, « Yves Picquet est à l'affût des signes. Signes qu'il capte ou conduit jusqu'au bord de l'effacement, comme dans ses récents travaux. Leur silence lui convient, leur part d'énigme préserve une illisibilité essentielle, à laquelle il se soumet avec humilité. Chez lui, pas de discours, pas de théorie pour clarifier ce qui ne peut l'être, par essence. Croissance et décroissance naturelle de lignes et traits, de motifs et modules, à partir de règles que le peintre lance comme un jeu de dés, acceptant de s'abandonner, d'explorer ce qui surviendra, sans à priori, pris dans une logique échappant à toute sentimentalité, à toute effusion. Sous les formes ainsi mises à nu, réduites à l'épure, sous l'alphabet muet, un chant se déploie peu à peu, né organiquement de séries s'engendrant l'une l'autre (...) Tours et détours d'une interrogation discrète autant qu'inlassable. Répétition du même, qui n'est jamais le même. La beauté s'y donne à voir, sans tapage. Elle tremble et vacille entre deux traits, entre deux rythmes.

En 1996, sa production évolue vers des formes découpées (bas-reliefs) qui dialoguent avec le blanc du mur, en un jeu de tension entre les pleins et les vides. À partir de 2003, Picquet ressent la nécessité de retourner sur le

¹⁸ Roturier, Patrice, in catalogue *Déclinaisons 1992/1994* pour les expositions au Quartz de Brest, à la Passerelle de St. Briec et à la galerie du Faouëdic à Lorient en 1994.

paysage marin, un petit bout de côte des légendes. Des photos de cailloux sont retravaillées à l'ordinateur, « afin d'en extraire la quintessence de la présence, le rythme des masses et des volumes, la justesse des valeurs. [...] De ces corps presque inquiétants, il extrait, retient, des lignes : masses dont il ne prend que l'ombre, ou un liseré scintillant dans la lumière franche du jour »⁽¹⁹⁾.

Par ailleurs, depuis 1983, il a réalisé un nombre conséquent de livres d'artiste (Éditions Double Cloche), en collaboration avec des poètes comme Bruno Geneste, Émilienne Kerhoas, Gilles Baudry, François Rannou, Erwann Rougé, Marc Le Gros..., des musiciens et des artistes du multi média (Gilbert Louet, Jean-Yves Bosseur, Luc Larmor...).

Lorsque Picquet adresse une proposition plastique à un écrivain, il le fait entrer dans un processus compositionnel qui permet à son partenaire de ne pas réagir seulement en fonction de sa sensibilité, mais de règles susceptibles d'alimenter sa propre écriture. Dans *Et ce n'est rien la pluie* (2006) par exemple, à la suite d'une série rythmée de renvois, des fragments de peinture se répondent, se complètent d'une partie à l'autre de l'ouvrage. Un système complexe de pliage et dépliage des pages permet tour à tour d'associer et de dissocier les sections de toile récupérées et retravaillées, ou bien encore de laisser apparaître le texte d'Alain Freixe, le format du livre ayant été lui-même déterminé par la dimension des peintures.

Dans le cas de *Falaises* (2000), la relation entre auteur et plasticien s'inverse, car c'est un poème d'Émilienne Kerhoas qui va générer le dessin. De même, pour *Le champ de l'ombre* (2004), il revisite des bouts de ses toiles, élaborées parfois plusieurs années auparavant, pour créer des hypothèses d'association avec un autre texte de la poétesse.

La plupart de ses livres sont la conséquence de stratégies qui en font des processus de jeu dotés de particularités très affirmées. Pour le double livre *Un jour déjà lointain* et *Sentier de la sérénité* (2001), il a instauré une règle singulière en proposant à deux poètes, Gilles Baudry et Werner Lambersy,

¹⁹ Delavallade, Olivier, « *Ar bili*, le chant de la ligne »

des éléments plastiques originaux relativement similaires, leur demandant d'organiser les feuilles à leur gré et d'écrire dans les espaces laissés vacants. Dès ses premiers ouvrages, les rapports avec sa démarche picturale sont présents. Picquet repart notamment volontiers de ses toiles souples pour produire des estampes. Le recours à la sérigraphie lui permet d'envisager une approche de la couleur qui ne repose pas sur le principe des mélanges, mais sur la superposition et la relative transparence de plusieurs couches successives, ce qui donne des couleurs autonomes. Il joue alors volontiers sur le couplage de deux techniques, comme la sérigraphie avec la linogravure. Sa peinture elle-même s'est nourrie de son travail de sérigraphe, notamment dans le sens d'un développement de l'esprit sériel qui se confirme assez rapidement dans sa conception créatrice. Les colorants utilisés à l'aide de cette technique sont également devenus un matériau privilégié pour sa peinture, une nécessité strictement technique au départ s'étant peu à peu transformée en un outil particulièrement bien adapté au résultat visé. Le principe de passages successifs et de la décomposition d'images et de signes deviendra une des constantes de sa démarche, de même que le fait de se donner, à l'origine de chaque projet, des règles de jeu spécifiques.

La cohérence visée pour chaque livre ne l'empêche nullement d'oser la coexistence de réalités plastiques en apparence très disparates, comme la photographie et le dessin à la plume dans *Églogues à Emma* (2005), avec des poèmes de Gaston Jung. Parfois, deux techniques s'entrecroisent, comme dans *Passage du héron gris* (2006), avec un texte de Marc Le Gros, où des traces de macules photographiées sont rehaussées à l'aquarelle. Dans *Fleuves* (2006), sur un poème de Gabriel Le Gal, c'est à travers la technique du collage, à partir de films photographiques notamment, que ces deux aspects de sa pratique se retrouvent étroitement associés, échos également de son métier de sérigraphe, son quotidien pendant de nombreuses années, dont il ne conserve là qu'un résidu, susceptible d'échapper aux contraintes fonctionnelles de départ ou de les détourner.

Sa production de livres d'artiste s'opérant en parallèle avec son activité de plasticien, certaines notions, telle celle de série, donnant lieu à divers types

de déclinaison, selon les moyens d'expression choisis. Les phases successives de son activité créatrice se fondent les unes dans les autres, sans heurt, et les livres constituent dès lors des jalons très instructifs pour voir dans quelle mesure d'une suite d'œuvres se dégage une orientation de sa démarche qui offre à la fois de nouvelles perspectives de recherche tout en s'inscrivant dans la continuité de ses préoccupations formelles, toujours dominées par un souci de rigueur et de cohérence assumé sans concession. Plusieurs de ses livres prennent d'ailleurs l'aspect d'un « journal de bord », d'une mémoire de ses activités picturales.

Chaque livre conçu par Picquet produit un rythme à part entière. On peut observer une évolution et un affinement dans la manière dont il « met en scène » tous les éléments qui contribuent à le forger car, de toute évidence, ses choix de plasticien ne se limitent pas aux estampes. Si l'on veut vraiment cerner les caractéristiques de ses livres, il faut nécessairement prendre en considération, une à une, les options qu'il a adoptées, indissociables de sa création plastique : le format, le choix du papier, de la typographie, la mise en page, le rôle de la reliure (L'apport de Jeanne Frère a notamment été très fructueux à ce propos)... De fait, chaque livre relate une aventure singulière, celle d'un entrecroisement de pratiques artistiques qui s'accomplit dans le risque que suppose le partage de tout acte de création.

Le vocabulaire plastique de Bertrand Bracaval est essentiellement basé sur des formes géométriques élémentaires, notamment des triangles, qui viennent s'inscrire dans des formes circulaires ou des polygones. La manière dont il travaille la matière et les couleurs au sein de chaque forme lui permet toutefois d'écarter toute impression de rigidité ou de systématisme, car il met plutôt en évidence les vibrations émanant de chacune, ainsi que des interrelations entre les différentes sections de l'œuvre. Il s'agit là d'un travail sur la notion de variation, à partir des mêmes modèles, des mêmes paysages, pour paraphraser les propos du peintre, mais comme si les projecteurs étaient réglés à chaque fois différemment.

Maya Mémin pratique en priorité la gravure sur papier Japon, travaillant sur sa trame et les variations de la couleur, les vibrations qui en émanent, avec une prédominance de formes carrées. Elle a vécu cinq ans en Asie et rapporté de ce voyage « la particulière sensibilité à la lumière, le goût du papier, de sa matière ». Elle dit aimer dans la gravure, « l'effacement de la couleur par le rouleau, la presse qui écrase l'encre et efface le soi qui déborde... » Les débordements de Maya Mémin ne sont pas de cet ordre mais dans les apparents aplats qui ne demandent qu'à se redresser, telles les maquettes que l'on découpe selon les pointillés pour reconstituer des volumes. Il semble en effet, que les figures privilégiées, et ce, depuis qu'elle utilise comme matrice tout ce qui est à sa portée (zincs usés de toitures, plaques offset d'imprimerie, papier kraft armé de ficelle, etc.), ne servent qu'à envisager la restauration du monde : carrés, rectangles et demi-cercles sont les formes communes à tous ses travaux, éléments de base assemblés avec la même évidence, que ce soit pour tailler un tee-shirt (tee-shirt soit/soie), bâtir des pans de murs (papiers/papiers), ou dessiner une marelle (Césure). Toutes choses appelant la présence humaine, c'est-à-dire l'idée que se fait Maya Mémin de la verticalité. Dès lors, son matériau de prédilection, loin du papier couché, fait fonction d'enveloppe. Nous sommes devant une œuvre charnelle, gonflée d'impulsions. Une série récente intitulée *Linges rendus à la lumière fertile* devient emblématique des préoccupations de l'artiste. Matières, transparences, formes et influences orientales conjuguées parviennent à donner un tout autre statut à des blouses d'hôpital en papier. Des blouses jetables, dites à usage unique, dont s'empare Maya Mémin pour en retenir le terme et lui redonner sa signification première, comme on redore un blason. Uniques au point d'être tenues d'apparat dans lesquelles il devient pensable de se glisser pour esquisser des pas, tout comme la marelle suggère le sautiller et les bannières tendues le jeu de la déambulation. Des bannières que l'on compulse comme des livres et dont le dos serait la bande étroite, plus foncée ou plus claire, rythmant le cercle chromatique. Car si le noir était un hommage à Richard Serra, les couleurs aujourd'hui révèlent son admiration pour Mark Rothko. Mais l'autorité en matière de monochrome

ne saurait être suffisante ; ce serait oublier la manière personnelle qu'a Maya Mémin d'accueillir chance et aubaines. Ainsi l'usage des couleurs typographiques de l'imprimerie Ouest-France lui permet analogies et rapprochements géographiques : le monochrome n'est pas pour elle un concept abstrait, il surgit des souks de Marrakech où les teinturiers étendent leurs tissus, tout comme d'un port d'Orient où claquent des voiles. Papiers nobles ou papiers d'emballage, peu importe, pourvu qu'ils puissent se dérouler sans souci des distances. Non pas mise à plat mais lisibilité du monde offert par le truchement d'une presse et la grâce d'un artiste ⁽²⁰⁾ ».

Dans un texte de 1995, Jean-Marc Huitorel écrit : « L'origine, mais aussi l'originalité de la gravure de Maya Mémin réside moins dans une technique spécifique et les virtuosités parfois vaines que cela suppose que dans la nature même des matrices qu'elle utilise. Après avoir longtemps travaillé à partir des formes en zinc que produisent les couvreurs (gouttières, faitages etc.) d'où elle avait su extraire un univers personnel et puissant, voici qu'elle s'intéresse à ce qui touche d'on ne peut plus près aux constituants de la gravure puisqu'il s'agit du papier lui-même et des moyens modernes de l'impression, la plaque offset en particulier. C'est cette forme aux franges perforées qui sert de point de départ à une importante série de gravures sur papier Japon, des images qu'elle tire jusqu'à épuisement de la couleur. C'est l'emballage en papier tramé dans lequel ont voyagé les belles feuilles de ce même papier dont elle use pour un autre ensemble qui tend davantage vers le monochrome dans un identique souci d'épuisement de la source colorée. À la différence des grandes gravures sombres des années précédentes, c'est aujourd'hui la couleur qui prime. Néanmoins, la saturation qui dominait dans les premières séries a récemment cédé la place à l'idée de déperdition. De la joyeuse acidité de ces drapeaux qui claquaient leurs couleurs (comme on dit "claquer son fric"), Maya Mémin est passée à l'utilisation acharnée du peu qui reste - et moins encore à

²⁰ Robert-Guédon, Danielle, « Le monde lisible », site de l'artiste.

chaque tirage. Alors qu'on aurait pu penser à une fascination grandissante pour la peinture, c'est, tout au contraire, dans l'admirable méfiance vis à vis de l'objet unique et grandiloquent, dans la légère et généreuse discrétion du multiple (et non pas évidemment de l'identique) que s'inscrivent les derniers travaux. [...] Et c'est en effet bien cette beauté indiscutable et volatile qui caractérise les dernières gravures de Maya Mémin, non pas la beauté concentrée dans un unique magnifié mais plutôt celle, circulante et multiple, qui s'inscrit dans ce temps qui épuise les formes et leur confère toute l'émotion qui sied à l'éphémère. »

Depuis ses premiers « papiers de mémoire », Anne-Marie Ollivier-Henry explore également le papier et parle de « refabrication » à son propos, dans la mesure où il est à la fois support et œuvre, avec l'apport de toutes sortes de pigments.

Passionné par le « livre d'artiste », Thierry Le Saëc en a fait, d'une certaine manière, l'épine dorsale de son œuvre plastique. Il en parle comme d'un dialogue qui peut être « fait de connivence, de sensualité, mais aussi être rude, violent et perturbateur. Image et écrit, aucun asservissement de l'un à l'autre ». Ce qui le fascine dans le livre d'artiste, c'est la « recherche de ce troisième corps qui serait le lieu même du livre, plus tout à fait le corps du peintre ni celui du poète ou de l'écrivain, un corps autonome qui revendiquerait sa place et la nécessité de sa présence » ⁽²¹⁾. Et il évoque à cet égard la notion d'« effraction » qui peut se comprendre dans les deux sens, c'est-à-dire aussi bien de sa part que de celle de l'écrivain. En 2002, il fonde les Éditions de la Canopée, multipliant des collaborations avec des poètes (Eugène Guillevic, Pierre Torreilles, Bernard Noël, François Rannou, Maurice Benhamou, Paol Keineg, Charles Juliet...), adoptant pour chaque projet, au moyen de diverses techniques - collage, gravure, images numériques -, des horizons de recherche et d'expérimentation graphiques sans cesse renouvelés. Chaque ouvrage représente pour lui une aventure, notamment les livres uniques qui lui offrent la possibilité d'explorer toutes sortes d'innovations formelles. Chacun fait l'objet d'une

²¹ Le Saëc, Thierry, *Ce que les images ignorent*, Bibliothèque de Rennes métropole, 2006, p. 45.

interrogation, d'une tension créatrice, en fonction de la nature du texte auquel il choisit de se confronter, ce qui suppose à chaque fois de mettre en place un protocole unique. Même si son activité plastique ne se limite nullement au livre, ce dernier apparaît comme le lieu privilégié de ses relations à l'espace, au blanc, à des jeux à la fois rigoureux et inventifs de textures et de surfaces colorées, aux diverses qualités de papier. Dans certains cas, comme *L'intouché de l'ombre*, avec Dominique Sampiero, il peut même lui permettre d'« exhiber les coulisses de l'œuvre : les salissures, les déchirures du papier dans l'atelier du peintre et de l'imprimeur. Il s'accorde ainsi à ce texte violent, fait de naufrages, de blessures et de sueur. Le poète écrit sur la peinture, le peintre réagit à l'écriture et l'imprimeur (Yves Prié) se saisit de l'ensemble. Puis, le papier est trempé dans l'eau sale, se couvre de traces d'encre et de doigts, subit sans ménagement le sort des papiers de rebut, magnifiant ainsi paradoxalement le travail de l'atelier... Le livre achevé, relié par Jeanne Frère, rend compte de ce corps à corps. Dans cette transgression, les limites du beau livre sont atteintes »⁽²²⁾. En tant que poète, Le Saëc a été par ailleurs illustré par le peintre Jean-Claude Le Floch, qui a réalisé plusieurs « poèmes gravés », pointes-sèches et aquatintes pour ses ouvrages, ainsi que pour ceux d'Yves Picquet. Dans ses gravures, on peut retrouver un écho de l'horizontalité des paysages du golfe du Morbihan, avec une intrusion finement dosée d'empreintes et de signes. Les différentes techniques de gravure qu'il pratique sont devenues ses instruments de prédilection et, avec un grand savoir-faire, Jean-Claude Le Floch tire ainsi parti des caractéristiques propres à chacune, les explorant jusqu'au travers des accidents susceptibles d'intervenir en cours de réalisation; Il a notamment réalisé une suite de 29 gravures pour le livre *Ouessant* d'Alain Le Beuze qui écrit à son propos : Les œuvres de Jean-Claude Le Floch « dessillent notre regard. Elles sont comme autant de "torches mentales" sur nos côtes de naufrageurs qui nous guident dans l'obscurité du monde et révèlent des présences cachées, des lieux insolites et insoupçonnés et nous font toucher d'incroyables Florides . Il met de la

²² Nicol, Françoise, « Les livres de Thierry Le Saëc, « effets de vibrations à la frontière », *Ce que les images ignorent, op. cit.*, p.21.

couleur sur la nuit et lui invente même une cinquième saison qui conjugue toutes les autres. En gravant, parfois comme enivré par une cécité indomptable, il accomplit alors une sorte de miracle profane, où les silhouettes des grands maîtres qui l'ont accompagné recréent autour du feu une singulière fraternité. Il n'est pas une phalène, encore moins un Icare de bazar, qui aurait brûlé des ailes aux lumières des modes. Il a su prendre son envol et laisser sur le cuivre la trace d'une écriture reconnaissable, loin des marchés de dupes. Et ses doigts brûlés par les couleurs et l'encre étonnent encore par leur inflexion silencieuse adoubant les vélins ou les vers d'un poète composent avec ses voyelles de lumière une amicale partition».

Hervé Aussant consacre une grande partie de sa démarche créatrice à la gravure, explorant les multiples possibilités dont témoignent les techniques de la gravure en ce qui concerne notamment les contrastes entre le noir et le blanc ainsi que la luminosité et les variations de densité susceptibles d'émaner de leurs relations : « Je suis particulièrement sensible à la manière dont « l'état » exprimé par mon trait peut être envisagé du point de vue de son développement, processus temporel qui permet son accomplissement. C'est éminemment actif... La profondeur du sillon détermine la quantité de noir et sa valeur intérieure. C'est un ancrage et il devient appui, fiable. Des lors, tout peut s'accomplir. La métamorphose se conçoit par l'effleurement de la plaque sans troubler le fondement. Aller à l'intérieur sans affecter ce qui tient. De l'extérieur vers l'intérieur. Tout est redonné : le trait... Tout s'extrait de cet endroit. Subtilité du toucher dans la profondeur de son dit, de la caresse à l'effleurement, de la touche à l'aqua-tinta, je signe chaque expérience à fleur de peau ». Avec Catherine Denis, Françoise Bailly, Armelle Gapihan..., il fait partie des artistes du Cabinet d'Estampes de Cantomheuc, un lieu situé dans le Morbihan qui contribue avec le plus grand dynamisme au développement de la gravure contemporaine, s'ouvrant sur les mots, la lettre, le livre, l'estampe, le dessin.

Après avoir sculpté notamment le bois et la pierre durant de nombreuses années, Marie-Hélène Lorcy s'est consacrée principalement à la gravure à

partir de 2005 et a réalisé plusieurs livres d'artistes aux Ateliers Artistiques de Trussac à Vannes avec Jean-Claude Le Floch et Thierry Le Saëc. En 2009, elle écrit à ce propos : « D'un style très épuré, mes gravures évoquent la profondeur et la sensibilité d'une évocation. Elles s'offrent au regard de chacun, se laissent interpréter et s'enrichir de leur propre émotion. Pour moi, le blanc occupe un rôle important dans la feuille. Ce « vide » très actif, porté par le noir, devient une présence remplie de force et de délicatesse. La vivacité du trait révèle un élan, un mouvement intense. Il élève le regard, le conduit sur des chemins parfois inconnus ».

Thomas Godin travaille essentiellement à partir des techniques de l'eau-forte et de la gravure sur zinc ; sa démarche est fortement imprégnée de la contemplation des paysages et des horizons du Léon, mais comme transposés dans un imaginaire onirique, sans référence véritablement explicite ; basées sur de fines nuances de couleur et de luminosité, ce que favorise précisément la pratique de la gravure - avec les surprises et les impondérables que cela suppose parfois pour l'artiste -, ses œuvres invitent à la méditation et au voyage de l'œil dans le temps.

Outre son œuvre picturale, dans laquelle il opère une forme de transgression de la peinture figurative ce qui, selon Jacques Le Goff, « n'a en rien signifié renoncement à la dimension charnelle de l'œuvre », Michel Remaud a réalisé plusieurs livres d'artiste, qui constituent de véritables dialogues avec des poètes « pour que les images nées en soi aillent interroger l'autre, lui faire signe et partager avec lui un peu de cet « arrêt du temps » qu'est la peinture. Et si la peinture est un acte de foi dans le dialogue et l'altérité, le livre d'artiste en est alors incontestablement un emblème des plus vibrants et des plus rares. Objet précieux puisqu'il naît du partage et de la rencontre entre deux êtres, deux arts - un poète et un peintre ou un graveur, un photographe, un sculpteur, un musicien - qui se trouvent, s'accordent et partent ensemble à la découverte de territoires intérieurs encore ignorés d'eux-mêmes pour lui donner naissance. Objet de cristallisation vers l'essentiel : la fusion du signe, de la couleur et du mot pour faire sens ».

Passionné par le rapport entre l'écrit et l'image, André Jolivet a réalisé plus

d'une centaine de livres d'artistes avec ses propres textes ou ceux de Max Jacob, Tristan Corbière, René-Guy Cadou, Victor Ségalen, Bruno Geneste, Gérard Le Gouic, Jean-Louis Aven, etc. Son univers plastique se veut organique et coloré ; les thèmes qu'il aborde se rapportent aussi bien à des éléments naturels que topographiques, avec quelquefois des résonances politiques et des allusions à la société de consommation. Ses livres présentent des formes récurrentes, des signes à l'infini tels que les points ou les cercles qui se retrouvent par ailleurs dans ses toiles. Sur les formes colorées, il applique un trait circulaire, répétitif et automatique qui s'apparente à l'écriture. Ses travaux apparaissent alors comme des peintures mentales, des images intérieures. Plus récemment, ses travaux représentent une réactualisation personnelle du pointillisme à travers laquelle il cherche à renforcer l'idée d'apparition et d'évanescence de fragments de corps.

Catherine Cailliau utilise des papiers déchirés, réalise des monotypes sur verre, insistant sur la sensibilité et la vibration du trait, « dans un travail de l'instant qui cherche à capter ce qui est là, devant : corps, objet, harmonie colorée... » Également musicienne, elle explore volontiers le principe de la variation, comme dans sa série de 24 eaux-fortes avec, occasionnellement, l'intervention de collages : « Le travail exploite en permanence deux plaques identiques : l'une est unie, elle permet des aplats ; l'autre comporte des signes issus de corps en mouvement. Pour permettre l'interaction de ces deux plaques, des formes issues de diverses architectures sont introduites en négatif. Il en résulte des espaces blancs, tels des silences, répétés selon des rythmes différents et de multiples variations donnant à cet ensemble la forme d'une suite musicale ». Cette complicité avec la musique se retrouve dans la suite *5 Sensitive White d'après les visions fugitives de Prokofiev*.

Depuis 2012, Catherine Lavallade oriente elle aussi son travail sur une recherche autour et à partir de la musique. C'est avant tout une rencontre artistique avec le pianiste Melaine Dalibert qui est à l'origine d'une telle investigation. Intuitif et fondé sur la sensation d'affinités profondes entre

la musique et les arts plastiques, cet échange a donné lieu à la réalisation de peintures à l'huile et à l'acrylique ainsi qu'à des dessins au fusain, aux feutres, à l'encre, qui font écho à un répertoire aussi bien classique que contemporain (Chopin, Debussy, John Cage...).

Après une première période figurative, Jean-Yves Bocher se tourne vers un mode d'expression plus libre, fortement stimulé par la philosophie orientale. Pour reprendre ses propres termes, sa peinture s'oriente peu à peu vers « la trace, le signe, pour aboutir finalement à une expression de l'aléatoire. [...] De plus en plus, je travaille dans l'instant, le spontané, ce qui me préoccupe c'est l'aléatoire et l'inattendu. La réalisation d'une toile n'est pas le résultat d'esquisses ou de dessins préalablement réalisés, mais le résultat d'une entreprise qui prend forme sur le champ et qui par l'action, donne naissance à l'œuvre immédiatement avec ses réussites mais aussi ses défauts ».

Souvent marouflé sur bois ou sur toile, le papier est le support privilégié de Jean-Luc Le Balp, qui pratique des techniques mixtes : collages (papiers divers imprimés comme des monotypes), acryliques, encres de taille-douce, crayons de couleur... Dans sa démarche, le dessin et la figuration se sont peu à peu effacés pour donner naissance à une œuvre basée sur une confrontation organique de formes, de matières, de couleurs et de textures plus ou moins accidentées, ce qui lui permet de laisser libre cours à son imaginaire visuel et de le stimuler tout à la fois librement et rigoureusement, comme s'il cherchait à capter au plus près les vibrations du matériau qu'il explore : « Dans ce bric-à-brac plastique, le présent rencontre le passé ; le quotidien se transforme en un poème visuel aux couleurs du temps ». Le Balp expérimente également volontiers les possibilités de la gravure, en particulier l'eau-forte et l'aquatinte sur zinc.

Catherine Boitier explore de manière très rigoureuse le domaine de la couleur : « Une couleur n'existe que par rapport à une autre ; elle n'existe que par rapport à la perception qu'une autre couleur lui donne dans un ensemble ; la proportion et la proximité des couleurs permettent l'harmonie. Ma peinture mélange l'équilibre et la proportion d'un ensemble de couleurs ; ma peinture réunit une part de construction et une part

d'inconnu ; elle se construit au présent, lorsque je la réalise. Chaque couleur vient recouvrir une autre couleur ; c'est le principe de l'addition. Chaque geste vient découvrir les couches successives de couleurs ; c'est le principe de la soustraction. Racler la surface de la peinture crée la vibration ; mon regard accompagne la révélation de ces couleurs. Couches et couleurs sont ainsi unifiées par le jeu de l'outil, de la main et de l'œil ; des surfaces se composent alors, dans lesquelles la jonction de l'espace et du temps est permise grâce à l'interaction des couleurs ».

L'exploration des lignes et des couleurs à laquelle procède Angèle Dehec semble intimement liée à sa perception de ces phénomènes naturels élémentaires que sont le ciel et l'océan. Intensément intériorisée, sa vision de la nature communique au spectateur un sentiment de plénitude méditative, comme si le temps en venait à se suspendre : « Chaque jour, une lumière, une couleur, un détail dans le paysage, vont capter mon attention et engendrer des pauses, de véritables arrêts sur images, loin de toute contrainte et propices à la création. Ces observations sont devenues pour moi un réflexe naturel et vital ». À travers les relations qu'elles entretiennent les unes avec les autres, les couleurs deviennent lumières. Et les bordures noires plus ou moins larges dont elle cerne généralement ses tableaux donnent d'autant plus de force et de tension aux éléments (lignes, trames et textures de différentes épaisseurs, lisses ou accidentées) qu'elle décline avec un profond souci d'épuration et d'économie des moyens.

Béatrice Roux cherche à traduire les variations d'intensité et de densité de la lumière à partir de modalités plastiques très diverses, avec la présence du corps comme dénominateur commun : « Mon travail pictural et sculptural s'est toujours articulé autour du corps, à travers des installations, des performances, avec des médiums différents (peinture, craie, acrylique sur support toile/papier, terre grillage fillasse, corps...). Depuis cinq ans, je poursuis mes recherches dans la même direction, mais autour de corps multiples. C'est un travail de captation de la lumière toujours changeante qui révèle la couleur sur toutes les masses (végétales, animales, minérales,

...). Le procédé : tel un viseur d'appareil photo, respecte toujours le même cadrage (10,5 x 14,8 cm), décliné à plusieurs échelles (A3, A4). Le support : le papier avec des techniques mixtes (acrylique, huile, pigments naturels, crayon, fusain, aquarelle...). Les lieux où j'habite influent fortement ma production : la lumière en Bretagne est très particulière, changeante, contrastée, brumeuse ; les odeurs et les sons aussi sont singuliers. Ici, il reste des étendues sauvages où la présence des éléments naturels apparaissent plus intensément, comme celle de la mer qui englobe notre regard et accapare parfois toutes nos sensations ».

Au cours des années 90, Pol Guezennec travaille sur le rapport entre fond et forme, entre le vide et le plein, la réversibilité possible entre de tels éléments, comme on peut la trouver dans la peinture chinoise. À propos de ses premières pièces, *Space Invaders* et *Chalutages*, il déclare : « J'utilisais un fond qui pouvait être de différentes couleurs et créait une relation chromatique entre la forme et le fond, mais je sentais que parfois c'était la couleur qui m'emportait, sans pour autant donner un résultat suffisamment dense à mes yeux. Après deux ans de travail autour de ces données, j'ai décidé de mettre en place un fond toujours noir. Ce choix engageait une tension, un rapport binaire entre la surface colorée et le fond, qui n'était plus tout à fait une couleur. Puis, voulant préciser mon propos, j'ai opéré un mouvement que l'on pourrait considérer comme classique, dans la façon d'occuper l'espace du tableau. Peu à peu, les formes qui étaient coupées par les bords ont disparu, les archipels de formes se sont réduits, et finalement je suis allé vers la définition d'une forme ou d'un groupe de formes occupant à peu près le centre, qui en tout cas vivaient à l'intérieur et ne questionnaient plus l'extérieur du tableau. Mais toutes les grandes peintures, locomotives du travail, obéissaient à cette sorte de non projet commençant toujours sur le fond noir. [...] Je voulais aussi tout ce temps faire des peintures fortes, qui puissent tenir seules sur un mur de 12 m; et pensant y être un peu arrivé, il leur fallait comme autre chose, alors le balancier est reparti dans l'autre sens, et j'ai commencé à coller les unes aux autres ces peintures conçues dans une

individualité farouche. J'ignore s'il s'agit d'une progression, mais le travail avance comme cela, par contrastes, par oppositions, par renversements peut-être, au sens musical d'une redistribution des rapports. Le fond noir est arrivé aussi pour brutaliser le champ coloré, pour le forcer à radicaliser son rôle et clarifier l'ensemble dans la mesure où il ne pouvait plus y avoir d'effet d'ombre; par exemple, l'imprécision d'une forme était d'autant plus affirmée qu' on ne pouvait la mettre au compte d'une ambiance chromatique nocturne, jouant sur le mystère. Le maximum de saturation et d'intensité lumineuse étant atteint autour de 90, 91, la radicalité maximale dans la définition des formes, je peux aujourd'hui revenir vers des rapports colorés moins violents, plus subtils, les choses plus subtiles étant éclairées par les choses plus radicales : il s'agit bien d'un ensemble ». À propos de la série HQM (« homme qui marche ») : « Chaque dessin est un épisode, une petite histoire, c'est le lieu du bruissement du monde, de l'inessentiel. Venant de cette forme que j'essaie de traiter comme essentielle dans les grandes peintures, il représente un pivot et peut se promener dans d'autres registres de formes, attraper des choses, comme cela pour le plaisir, un peu dérisoires, anecdotiques. Il y a toujours eu dans mon travail cette confrontation entre l'essentiel et l'anecdotique ». Il a également expérimenté un travail de collage, basé sur de petites images déchirées et collés sur un fond blanc : « J'ai commencé ce travail en 89, dans une direction similaire, mais un peu moins précise, avec d'autres ouvertures. L'aspect "collection de timbres" m'intéressait aussi. j'aimais bien les petites images. J'ai commencé à les coller dans une organisation orthogonale inspirée aussi de la peinture chinoise où le blanc est le vide liant les différentes figures dans l'espace. On peut ainsi penser que ce liant est remplacé par la pénombre dans la peinture de la deuxième partie de la Renaissance C'est paradoxal. car en même temps, ici, le blanc jouait le rôle dévolu à la couleur dans mes peintures - celui de l'espace -, et les images toutes faites, aux bords effrangés comme les surfaces de Rothko, remplaçaient les formes noires qui dans les peintures ont le rôle du vide en même temps que de formes.

Il y avait aussi une volonté de répondre à la vogue des « néo-ready

made » en adoptant un profil très bas, et par ce qu'elle évacuait le plus : narration, sensibilité, invention. Les collages étaient comme des sortes d'assemblages de ready-made dérisoires (les adolescents qui ne peuvent s'acheter de moto, ont des posters de motos). Si on désigne, si on déplace, ce peut être aussi un petit bout d'image toute faite. Le marketing est une des idéologies qui modèlent le plus notre environnement, et dans cette perspective, il n'y a pas de vraie différence de nature entre une Mercedes et un bout d'image. [...] D'une part, je ne m'identifie pas aux mouvements ou aux "questions actuelles" dont la prégnance me semble proportionnelle au pouvoir de diffusion d'information. Mais, je tente bien sûr de m'en poser. Je crois que la culture doit passer par l'individu pour être restituée sous un angle original. D'autre part, j'essaie de faire une œuvre, donc, je dois me définir par rapport à un axe vertical, depuis le néolithique, et puis un axe horizontal, c'est-à-dire le présent, et tout ce qu'il y a autour. [...] Les questions d'abstraction, de figuration, de monochrome, me paraissent dépassées, je ne peux m'y inscrire, tout en aimant les œuvres. Il me semble que tout cela est historique, c'est désormais dans le bagage de chacun, et donc l'espace que je peins hérite de cela, mais il faut trouver un territoire différent, il faut sans cesse que la peinture trouve son lieu, et en ce qui me concerne, je préfère que ce lieu ne soit pas trop réflexif, mais soit mis à l'épreuve de la réalité, réfléchisse le monde dont l'image est toujours à réinventer. D'où toujours cette utilisation du contraste, de la tension, de l'épreuve des contraires, qui est une dimension critique. [...] Dans mon travail, je cherche un espace qui ne soit pas l'expression d'un pouvoir. Donc, il y a plurisémié, probablement contradiction interne, binaire, ternaire et, parfois, encore plus de pôles, car c'est ce qu'il y a de bien avec la peinture. Avec le langage, il faut dire oui, ou non, ou alors il faut parler longtemps, dans la peinture, on peut dire oui, et non, et d'autres termes encore, et c'est vraiment un espace comme cela que j'essaie de définir. Forcément, cet espace n'est pas projeté en avant comme une forme nouvelle, un concept nouveau, ou quelque chose comme ça. Il s'agit bien de définir visuellement un espace de pensée. Il s'agit certainement d'un rapport au monde, à la connaissance, auquel la peinture donne corps »

(²³).

Didier Mencoboni pratique des supports (toiles, soies, papier, bois) et médiums des plus différenciés. Sa démarche repose largement sur la quête d'un ordre sériel tout à la fois rigoureux et ouvert : « J'ai toujours été « travaillé » par la notion d'infini et par le désir d'un projet plus ambitieux que la réalisation d'un tableau. ». C'est ce qui le conduit à décliner des suites de tableaux comme celle qu'il réalise à partir de 1990, sous la dénomination ...*Etc...*, ou encore *les piles, les étagères, les projections, les soies...* Actuellement cet ensemble « romanesque » comme il le qualifie lui-même, en devenir, comporte plus de 1999 tableaux, une de ses préoccupations étant l'articulation de telles pièces dans l'espace : « J'arrive aujourd'hui à une œuvre qui n'a pas de forme précise et elle en devient un matériau que je peux réinvestir. ».

Valérianik Herkimer démarre son activité artistique par la pratique des arts martiaux. Initiée dès l'âge de neuf ans à l'exercice du sabre et du karaté, elle associe très tôt le pinceau à sa quête intérieure. Depuis 2011, elle puise en elle-même et prend le temps de trouver sa signature. L'univers pictural est épuré, parsemé de symboles et tente d'exprimer la vacuité. V. Herkimer travaille volontiers sur les rapports d'opposition entre le noir et le blanc à partir de formes géométriques élémentaires (cercles, carrés, triangles) et de traces linéaires, tout en s'efforçant, par une absence de rigidité dans le tracé, de mettre en relief leurs vibrations réciproques.

Les œuvres de Marie Girard donnent l'impression d'étendues infiniment vastes. Depuis quelques années, elle explore la luminosité du noir, qu'elle capte en le faisant résonner à l'intérieur de surfaces géométriques élémentaires tantôt lisses, tantôt striées horizontalement, ponctuées de ruptures et de rythmes qui font vibrer la matière picturale en la livrant dans

²³ Guezennec, Pol, entretien avec Danièle Yvergniaux-Quéau pour "Attracteurs Étranges", publication conjointe à l'occasion de l'exposition Pol Guezennec à la "Galerie du Chai", Office Départemental de Développement Culturel des Côtes-d'Armor et à "La Passerelle Scène nationale", St-Brieuc, 1994..

sa pleine intensité. Selon Pascal Goffaux, « les couleurs que broie Marie Girard sont les noirs : noir d'ivoire, noir de vigne. Les pigments de terre qu'elle mêle refusent l'éclat et l'éloquence. L'oxyde noir donne un noir profond. L'ocre grise est une couleur éteinte comme la cendre; elle apaise et invite au silence, car ce qui est mat a peu de résonance. Le monde sensible a nourri le regard du peintre, mais l'œuvre ne reproduit pas la réalité concrète. Elle initie au regard intérieur. Elle n'ouvre aucune fenêtre sur un paysage où l'œil reconnaîtrait la reproduction de choses vues par ailleurs ».

Jean-Pierre Le Bars est photographe et peintre. Il réalise ses premières peintures sur support tri-dimensionnel en 1997. Bien que les reliefs aient beaucoup évolués depuis les premiers cubes collés sur contre-plaqué, il est resté fidèle à cette manière concrète d'envisager l'espace qu'il soit peint ou photographié. Comme l'écrit Hervé Thoby, « sous les apparences d'une géométrie pure se cache la figure humaine. Sans compter les objets photographiés qui appartiennent à la poésie du commun, les petits reliefs peints ne sont pas moins que des formes vertébrées avec leurs excroissances comme des membres attachés. Ils tentent d'échapper au mur pour gagner en verticalité et en autonomie, sans toutefois y parvenir. Ils se dissolvent dans l'espace auparavant. Jamais la peinture ne fait référence au paysage. L'artiste non plus d'ailleurs. Plutôt à un lieu originel à travers la métaphore du territoire ».

Philippe Vergoz effectue un travail sur la vibration parce que, selon lui, la vibration relie tout ; ainsi explore-t-il toutes les pistes permettant de tisser des liens et des oppositions entre l'ombre, la lumière le geste et la surface : « À force de recherche, les connexions se font d'elles-mêmes, je finis par mémoriser les gestes et un alphabet de formes me permet d'exprimer l'instant présent sur la toile ». Philippe Vergoz peint avec 18 encres différentes. Il a mis au point une technique sur papier couché brillant, marouflé sur des châssis bois : « Avant, je faisais un travail figuratif, puis j'ai enlevé au fur et à mesure ce qui était récurrent. La peinture ne cherche pas à représenter, les gens imaginent... » Se servant aussi bien d'encres que de peintures acryliques, il inclut parfois des lanières de papier glacés ; tout

à la fois peintre et sculpteur, son champ d'investigation s'étend jusqu'à des œuvres sur bois et des bas-reliefs.

Les premières œuvres de Daniel Tostivint remontent à 1969 et s'inscrivent dans la tendance de l'art construit, privilégiant les formes géométriques élémentaires, en particulier à base de formes circulaires et de courbes, de couleurs très affirmées et contrastées. Tostivint a diversifié par la suite son vocabulaire plastique et remplacé les courbes par des lignes droites, des carrés et des rectangles, en recourant toujours à des peintures brillantes, mais en s'en tenant à une économie délibérée des moyens formels. Son évolution l'a conduit à introduire le phénomène du relief, qui donne de la profondeur aux rapports des formes ainsi mises en place, faisant intervenir des ombres variant selon la position adoptée par le spectateur vis-à-vis de l'œuvre, ce qui crée de ce fait comme un écho graphique. Les relations harmoniques qu'entretiennent les couleurs, volontairement non modulées, les unes avec les autres représentent également une préoccupation importante dans sa démarche, ainsi que la tension entre planéité et relief. Le dynamisme qui émane de ses œuvres vient de la manière dont il parvient à déjouer certains effets de symétrie et d'équilibre, accordant ainsi à chacune un rythme et un mouvement spécifique.

Tostivint envisage globalement son parcours de la manière suivante : « Mon approche de l'Art Géométrique, dès 1969, consistait à décomposer des œuvres classiques, en me fixant un nombre limité de lignes et de couleurs. J'ai utilisé les courbes et travaillé en aplat à la peinture glycéro brillante pendant une trentaine d'années. Vers 2000, j'abandonne l'encadrement de mes tableaux pour faire rentrer le cadre dans mes compositions, ceci participe à l'exclusion des courbes. À partir de 2010, des baguettes colorées soulignent l'architecture de mes compositions. Dès 2011, les baguettes se font plus nombreuses et colorées sur leurs faces, ce qui m'amène à m'intéresser plus particulièrement au jeu des ombres et des reflets colorés. J'ajoute, cette même année, des reliefs (8mm) carrés ou rectangles à mes compositions. Fin 2013, je privilégie la recherche colorée, sur des petits reliefs... C'est le travail réalisé pour l'Art dans les Chapelles

qui provoque un déclic. Je simplifie davantage, ne travaille que le carré, et utilise le relief de plus en plus, en conservant les effets d'ombres et de réflexions des couleurs. Fin 2015, les carrés sortent du cadre, et mes hauts reliefs deviennent sculptures en 2016. J'atteins enfin la minimalisation que je recherchais tout en n'osant la concrétiser ».

Les encres et pastels sur papier de Bernard Delaunay sont souvent basés sur des entrelacs de signes qui créent tout à la fois une impression de complexité et d'organicité, donnant à celui qui regarde la possibilité de se frayer une infinité de parcours à travers chaque œuvre. À propos de son travail, B. Delaunay note : « Nature, lumière, mouvement, un environnement dont nous percevons la trame changeante au travers de vibrations colorées. La main capte l'énigme du visible comme des signes qui s'organisent selon le motif même de ce flux incessant de la vie. Espace et temps sont alors ressaisis dans l'immobilité graphique de la toile qui offre à nos regards la synthèse d'une perception globale ».

À propos de sa démarche, Pierre Delcourt déclare : « Peinture et dessin constituent un moyen privilégié pour ressentir le monde sensible, pour arriver à "voir". Ma démarche picturale trouve son origine dans la nécessité toujours renouvelée d'éprouver cette présence particulière au monde. J'utilise le plus souvent une palette d'ocres, de terres et de bleu outre-mer déclinés dans une gamme de tons retenus en essayant de toujours préserver une matière vivante et lumineuse. Il me semble que c'est la vibration lente de ces gris colorés qui peut le mieux traduire l'univers de sensations et d'émotions que j'ai approché et que je cherche à restituer sur la toile. Porté par un mouvement qui oscille entre intention et détachement, le tableau s'élabore par strates : recouvrements, effacements, élans et renoncements construisent peu à peu un espace singulier et sensible où chacun peut retrouver une part de lui même. Résonnance intime à la fois lointaine et familière, chacune de ces peintures est le témoignage d'un instant de présence au monde ».

Pierre Delcourt apporte le plus grand soin au choix de ses supports, utilisant du papier tantôt fin, tantôt rugueux, ou parfois encore de la toile

de lin. Selon la description de son travail qu'en donne le poète Kenneth White, avec qui il a réalisé le livre d'artiste *Terres Ultimes* en 2016, il prépare « son support, avec un gesso fait de blanc de Meudon et un liant vinylique. Plusieurs couches de gesso seront nécessaires « afin de bien régler l'absorption » selon le degré voulu de rugosité ou de finesse. Une fois la peinture faite, il la maroufle sur des panneaux de bois qu'il fabrique lui-même dans sa grange ». Delcourt se sert d'une très large éventail de pigments, de couleurs des plus diversifiées, rangés dans des bocaux (ocre rouge, ocre jaune, terre d'ombre brûlée, terre de Sienne naturelle, bleu outremer, oxyde noir, blanc de titane, etc. dont beaucoup achetés à Venise - une ville qu'il fréquente volontiers -) ; toujours selon K. White, qui considère l'art de Delcourt comme « éminemment géopoétique », un domaine que le poète explore depuis de nombreuses années, cette panoplie constitue « comme un fond toujours disponible, mais il en exploite en fait très peu. Pour les variations, afin d'obtenir, par exemple, « un jus d'outremer », il utilise des diluants, surtout de l'eau. Je lui parle ensuite de ses brosses. Il a une prédilection, peut-être à cause de ses années de pêche, me dit-il avec un sourire, pour « la queue de morue ». Mais il utilise aussi le spalter, et différents outils de peintres en bâtiment, telle qu'une taloche, sans oublier plusieurs couteaux », en l'occurrence « tout ce qui peut donner une marque sensible, expressive ».

Pour lui la peinture ne peut être une fin en soi ; la matière, la couleur n'ont de sens que si elles sont porteuses d'une question, d'une ouverture. L'utilisation massive de couleurs saturées et opaques lui semble « fermer la possibilité d'une transcendance », contrairement à « la vibration lente des gris colorés, des transparences et de l'infinie variation du jeu des blancs avec la lumière ».

Pierre Galopin travaille toujours ses toiles au sol selon une logique qu'il s'est imposé. À propos de sa démarche, Morgane Estève écrit : « Il recouvre entièrement la toile d'une première couche de vernis à l'huile, puis, dans l'urgence induite par l'alchimie des produits entre eux, d'une seconde couche de vernis à l'eau. Les résultats sont aléatoires, difficiles à anticiper. Une fois la rencontre provoquée, la peinture prend son

autonomie en quelques minutes, furtives et déterminantes. Il n'y a pas de place à l'erreur, seulement à l'accident. De la vitalité de l'application s'ensuit celle du résultat, toujours différent d'une toile à une autre. Ici, pas de répétition possible [...]. Si les associations de vernis relèvent du hasard, si les couleurs sont tout bonnement anecdotiques, le choix de l'accessoire servant à l'application est quant à lui déterminant. L'artiste utilise des outils classiques du commerce (pinceaux, brosses, éponges), tout comme il lui arrive d'en fabriquer sur mesure. Il aime à considérer de nouveaux instruments toujours plus improbables (pulvérisateur, compresseur...) dans cette logique permanente de pousser plus loin l'expérience, d'éprouver le dispositif et de faire vivre la surface peinte. Son atelier est devenu un véritable laboratoire où tous les essais sont permis afin de cheminer dans une forme de maîtrise de la technique, jamais du résultat. [...] Toute la toile résonne d'une seule voix : jeu de transparence entre les couches de vernis, matité et brillance, *all over* de divers microreliefs, tous engendrés par une savante combinaison de procédés ». Un de ses principes est de couvrir toute la surface de la toile. Son processus de création suppose une part de hasard, ou au moins d'inconnu : « Je fais le choix des vernis, des couleurs et de la méthode d'application, au pinceau ou au rouleau, mais je ne maîtrise pas le résultat. » D'une certaine manière, en déclenchant de tels processus, basés sur des stratégies expérimentées au préalable, Galopin « donne la parole » aux matériaux. Il tient toutefois à obtenir un effet esthétique susceptible de le satisfaire d'un point de vue sensible, faute de quoi il peut être amené à détruire certaines toiles.

La démarche de David Lewis démontre une fois de plus, si besoin était, à quel point l'observation de la nature et du paysage peut constituer un puissant catalyseur pour la peinture qualifiée d'abstraite. Mais il est vrai que, chez lui, une telle quête, empreinte d'une incontestable portée spirituelle, s'accompagne nécessairement d'un dépouillement, d'une épuration de tout ce qui pourrait relever de l'anecdotique. Et c'est précisément ce que confirme l'évolution de son travail depuis 2005.

Dans sa pratique picturale, la superposition des strates de couleurs apporte une profondeur, une complexité qui ne saurait être comparée avec le fait

d'apposer brutalement une unique couleur sur la toile ; pour ce, le peintre procède à une suite de recouvrements, une alternance de couches de peinture et de grattages successifs, la dimension temporelle contribuant à cette lente maturation de l'œuvre qui équivaut à une sorte d'organique sédimentation. À la périphérie de l'espace peint, David Lewis laisse apparaître, à la manière d'une mémoire, les traces des couleurs enfouies comme autant d'indices conduisant pas à pas vers l'émergence de l'œuvre définitive. Une forte tension émane dès lors des rapports entre les bordures, marges qui présentent des aspects irréguliers, accidentés, et la (ou les) couleur(s) dominante(s) du tableau ou de l'estampe, déjouant voire défiant de manière très subtile et ambiguë ce qui pourrait apparaître à première vue comme des monochromes. Ses œuvres invitent à se concentrer sur ce qu'il y a d'essentiel dans les rapports entre les couleurs, par delà tout systématisme préétabli, ce qui implique de savoir prendre son temps afin d'entrer en profondeur dans leur matérialité et ressentir leurs plus infimes vibrations.

Monique Toupin fait appel à des techniques très différentes selon ce qu'elle souhaite exprimer, comme si elle tenait à adopter à chaque fois l'instrument le plus propice à concrétiser un moment d'intuition et de création : « Diversifier les supports, expérimenter des techniques permettent d'instaurer une dynamique afin que rien ne se fige. Chaque pratique relève de la même préoccupation tactile des choses : entre les disciplines un dialogue s'établit, il y a écho de l'une à l'autre, donc mouvement, donc vie. Qu'il s'agisse d'un support ou d'un autre, on doit s'incliner devant sa matérialité spécifique, sa plasticité, son essence propre et 'faire avec' ». Son recours au collage lui permet par exemple de se confronter au phénomène de la lettre, de l'écriture, une dimension qu'elle a déployée dans plusieurs livres d'artiste avec Michel Butor, Daniel Kay..., tandis que, dans ses gravures, changeant en quelque sorte de tempo, elle met l'accent sur une rythmique particulièrement incisive, voire brutale. Dans tous les cas, ses œuvres témoignent d'une forte énergie et d'une prise de conscience très précise de ce que peuvent induire les matériaux choisis.

Originnaire du Portugal et installée depuis le début des années 2000 à Pont-Aven, Cristina de Melo réalise des œuvres « entre catégories », qui l'amènent à conjuguer ses passions pour la poésie (qu'elle pratique conjointement, et à laquelle elle se consacre également en tant que traductrice et éditrice) et la musique. Elle procède volontiers par un tressage ou tissage de lettres, de mots, voire de notations musicales, qui s'entrelacent à la manière d'une texture polyphonique très serrée. Par exemple, se présentant sous la forme d'un tressage typographique particulièrement complexe et intriqué, les trois volets de *GenèseX3* (2008) constituent une interprétation visuelle du texte intégral du premier livre de la Bible, pour laquelle les couleurs de l'arc en ciel interviennent en fonction de leurs résonances sémantiques et symboliques, avec les lumières que cela implique, et que l'artiste décline différemment dans chaque planche. Comme elle le rappelle, le mot « texte » ne vient-il pas du latin « tessere » qui veut dire « tisser » ? Plusieurs œuvres de Cristina de Melo se réfèrent concrètement à des pièces musicales (notamment *Iberia*, par rapport à Debussy, *Kreutzer*, à 42 sonates pour violon seul de Kreutzer) ; dans ce cas, elle entrecroise fragments de partition et bandes magnétiques, qui sont tous deux comme des musiques en puissance ; un autre aspect de sa démarche se traduit par de grandes installations d'ensembles très denses de chaînettes crochetées à la main qui permettent d'obtenir toutes sortes d'ombres et de reflets et de jouer sur des effets de transparence, d'apparition et de disparition.

L'œuvre picturale de Nathalie Lebeau s'apparente à la tendance de l'abstraction géométrique. Elle n'obéit toutefois pas à un système préétabli : « Ce qui m'intéresse c'est aller à la recherche d'une image inconsciente, pour la fascination d'une surprise sans cesse renouvelée de ce surgissement infini. Je n'en cherche pas le sens particulièrement, mais souvent un titre s'annonce, après un discours intérieur, parfois modifié avant la fin du tableau, c'est un fil conducteur, pour celui qui regarde, souvent tenté d'y mettre son propre titre. Ces images sont collectées, souvent laissées en sommeil ; je reviendrai plus tard voir ce que je peux en

faire, ensuite j'en choisis une qui voyagera encore longtemps dans ma tête, je ferai des essais de couleurs, l'image première sera souvent transformée pour en construire les contours définitifs et lui donner corps. Je recherche l'intensité, la force, la puissance visuelle, à la fois dans la simplicité des traits et le choix des couleurs pour atteindre l'objectif de tenter de toucher de façon très directe celui qui regarde qui, j'espère, repartira empli d'une énergie nouvelle, porteuse et vivifiante ». Les toiles de Nathalie Lebeau sont très dynamiques, riches en couleurs et en contrastes et chacune est dotée d'un rythme qui lui est propre.