

# ECOLE DE LORIENT

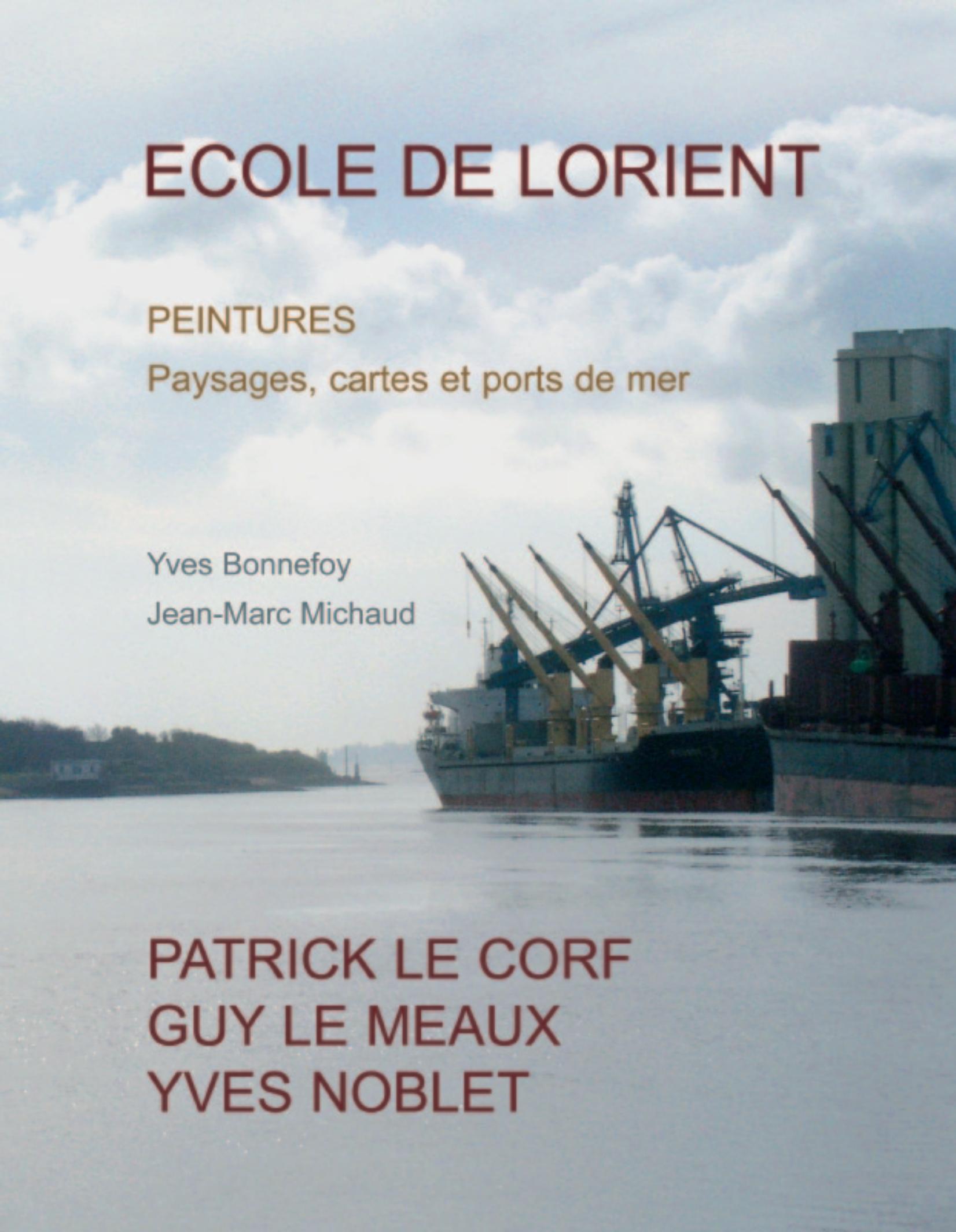
PEINTURES

Paysages, cartes et ports de mer

Yves Bonnefoy

Jean-Marc Michaud

PATRICK LE CORF  
GUY LE MEAUX  
YVES NOBLET



Yves Bonnefoy  
Jean-Marc Michaud

# Ecole de Lorient

*Paysages, cartes et ports de mer*

Patrick Le Corf  
Guy Le Meaux  
Yves Noblet

## Le Paysage aujourd'hui

Des trois artistes qui se sont rassemblés pour l'entreprise présente je ne vais pas tenter de parler, essayant plutôt de comprendre une des motivations, et sans doute la principale, qui les a ainsi intéressés à une pensée en commun et à travailler sous un signe de proximité et de sympathie.

Cette motivation est un intérêt pour la peinture de paysage, ce qui mérite la plus extrême attention. Loin d'être une préoccupation passéiste, l'intérêt pour le paysage - ou, disons mieux, pour l'horizon terrestre en sa figure d'ensemble ou ses grands aspects - est une dimension de l'être au monde fondamentale qui peut donner au peintre de notre temps, si celui-ci sait la reconnaître en lui et a le courage de l'affirmer, de quoi rendre à l'art une raison d'être et une capacité de devenir. C'est là une conviction que j'ai toujours eue. « Il n'y a pas grand bien à penser des civilisations qui n'ont pas de peinture de paysage », écrivais-je il y a déjà fort longtemps à propos déjà d'un peintre contemporain, et aujourd'hui je pense ainsi plus encore, et dirai même qu'il n'y a pas d'avenir à espérer pour les civilisations qui ne comprendraient plus que le regard du peintre sur le monde qui l'environne est un acte de prospection nécessaire à notre survie à tous.

Depuis que je formulais ce jugement j'ai eu d'ailleurs la possibilité de m'attacher davantage aux grands paysagistes du Seicento, Poussin ou Claude Lorrain et le trop méconnu Gaspard Dughet, et je me suis persuadé que ces très lucides artistes se tinrent à un carrefour où s'ouvraient des voies essentielles à toute intelligence du monde, et qu'il faut savoir retrouver et, l'une d'entre elles, reprendre.

Arrêtons-nous d'abord à ce qui devrait être au centre de l'attention dès qu'on parle d'art ou de poésie, l'une étant la cause du meilleur - du plus véridique - de l'autre parce qu'elle explore les soubassements de nos perceptions de la réalité naturelle, et nos jugements de valeur. Ce centre était mieux perçu en des siècles qui désormais paraissent lointains, mais nous sommes notre passé, nous avons besoin de lui pour comprendre le présent et construire notre avenir, et nous péririons si nous ne gardions pas à l'esprit certaines intuitions plus clairement vécues à d'autres époques.

Le passé, quand il s'agit de l'esprit, c'est-à-dire de la façon dont l'être parlant comprend ou bâtit la réalité, ce fut longtemps de ressentir celle-ci comme un tout profondément un, avec lequel la personne éprouvait qu'elle faisait corps au moment même où elle accédait à la conscience de soi. L'unité était l'arrière-plan de toute représentation, de tout vocable. Elle emplissait les choses ou les êtres, bien que chacun limité à son instant et son lieu, d'un infini intérieur qui faisait que le rapport qu'on pouvait entretenir avec ces parcelles du tout existant ainsi devant nous était l'expérience d'une présence et permettait que soi-même on se sentît présent, on se sentît être.



Mais cette expérience n'a sans doute jamais été pleinement vécue car sur l'arrière-plan de pleine unité dans les mots se dessinent, s'agitent, des figures : étant donné que parler, c'est tout de suite produire de la fiction. Des mythes prétendent rendre compte des structures de ce qui est. Des divinités sont conçues, qui ne sont pourtant que des images et tiennent de ce fait la réalité à distance, obligeant la personne à ne se sentir être que par le truchement d'une idée qui la prive d'une part ou d'une autre de sa conscience de soi ; qui la fait vivre en exil.

Et c'est pourquoi la révolution galiléenne ne fut pas qu'un événement de la science, mais retentit en tous points de l'existence, et d'abord au plus vif de la création artistique. Découvrir dans la lunette nouvellement inventée que le sol lunaire est de même nature ordinairement matérielle que le lieu terrestre, c'était mettre fin à une lecture encore mythologique de l'apparaître sensible, c'était mettre fin à tous les mythes. Et ce qui advenait ainsi, c'était la possibilité d'avoir une pratique de l'Un à nouveau directe, et qui rendrait à chaque chose son infini, ce que j'aimerais dire sa transcendance dans l'immanence : une transcendance simple, immédiate, par opposition à celle que l'on accorde au divin, celle-ci établie au loin en des figures fictives.

La terre redevenait habitable. La partie qui manquait à son horizon, cette lune et ces étoiles jusqu'alors estimées du céleste, non du terrestre, étant venues reprendre, dans ce qui est, leur place évidemment naturelle. Et c'est de cette évidence qu'est née, tout de suite après Galilée, la grande peinture de paysage, qui fut de ressentir le lieu de vie comme un tout désormais offert sans restriction ni intermédiaire : vaste respiration qui soulève à la fois la chose vue et celui qui emploie cette chose et la médite. La peinture du paysage au XVII<sup>ème</sup> siècle, ce genre qui avait longtemps été gardé au plus bas de l'échelle des valeurs picturales, est une intelligence de l'unité vécue ici même, comme fusion de la transcendance et de l'immanence. Poussin, par exemple, n'ose pas tout d'abord se donner à fond à cette pensée, il la médiatise par une métaphysique des nombres, mais vite il va au bout de son intuition de moderne, et c'est alors ce grand tableau, «Orion aveugle » cherchant le soleil levant, métaphore on ne peut plus transparente de la rencontre de l'esprit nouveau et de la transcendance qui lève dans chaque chose.

Mais Poussin dit aussi qu'Orion est aveugle, et bientôt Gaspard Dughet révèle ce qui va empêcher ou gêner cette prise de conscience qui pourrait être le seuil de la « vraie vie ». Il y a eu une époque, vers 1950, où des œuvres de Dughet non identifiées encore étaient inscrites par des historiens de l'art au compte d'un « birch master », d'un « maître au bouleau », parce qu'on remarquait tout de suite dans ces grands paysages mouvementés un arbre qui se détachait sur le ciel d'orage ; et cette façon de désigner ces tableaux montre bien ce que Gaspard Dughet sait faire comprendre, le fait de l'individu comme, à la fois, ce qui s'enracine dans le lieu naturel et s'en sépare, secoué par des vents, frappé par la foudre. Voici rappelée l'importance de ce « moi » qui, même quand les mythes s'effacent, reste séparé du tout, parce qu'il prend conscience de soi par le biais de la pensée conceptuelle. C'est celle-ci qui défait le mythe, mais c'est elle aussi qui aux réalités substitue des représentations toujours seulement partielles et rend donc aveugle, en tout cas partiellement, à leur plénitude, cette nouvelle lumière. Dughet signifiait la résistance du moi, et que l'artiste a à travailler sur son moi s'il veut être capable de la grande laïcité poétique qui affleure à notre horizon.

Et il éclaire le carrefour où se trouvent Poussin et lui, et Claude Lorrain, et bientôt Salvator Rosa et d'autres qu'eux en Europe. Trois voies en partent. L'une est de rester fidèle aux pensées qui postulent du divin au-delà du monde, de l'invisible sous le visible. Une seconde est de s'abandonner corps et âme à la pensée conceptuelle, laquelle, au cours du XX<sup>ème</sup> siècle, élargira brusquement son champ, en profondeur autant qu'en surface, du fait d'une technologie créatrice d'objets qui recouvrent toute la terre, qui l'étouffent : une voie qui a mené, bien logiquement, à l'abandon de

la peinture de paysage.

Et la troisième, celle sur laquelle les grands paysagistes du XVII<sup>ème</sup> siècle s'étaient pour leur part plus ou moins résolument engagés, celle de la reconnaissance de ce que j'ai dit la transcendance simple, l'infini interne de chaque chose. C'est assurément cette voie-ci qu'il faut prendre, à condition pourtant qu'on ne cherche pas à déloger à coups d'utopies les obstacles qu'on y rencontre : elle est en effet un travail sur le moi, dont il faut transgresser les désirs de simple surface, et ne fait qu'un avec le projet de la poésie. Or, par où doit-elle passer, si ce n'est par une reprise, avec la plus grande ambition, de la peinture de paysage ? C'est bien dans la rencontre frontale des choses du lieu terrestre que l'expérience de la pleine réalité peut recommencer de la façon la plus efficace.

Sans nombre, toutefois, les obstacles, car la pensée par concepts se glisse dans nos intuitions les plus originelles, ce qui est d'ailleurs une bonne chose puisque le discours conceptuel sait se faire conscient de ses propres failles ou leurres. Cette pensée qui multiplie les mirages est aussi ce qui aide à les dissiper. C'est elle qui, après avoir délivré la réalité de ses formulations par des mythes, peut en venir à guérir le moi de ses rêves, lesquels sont en peinture les idéologies d'avant-garde autant que l'académisme.

La grande recherche, en peinture de paysage, doit être autant la méditation des obstacles que la pensée lui oppose que leur dislocation, celle-ci par un travail de nature existentielle par quoi le « moi » se met en question, cherchant à comprendre ce qui en lui empêche le « Je » profond d'imposer sa vérité propre. Et si l'on veut aujourd'hui être peintre en ces régions avancées de l'expérimentation poétique on doit s'établir d'emblée dans le dialogue par lequel le moi de fait écoute parler en lui le Je à naître, mais aussi lui donne à entendre ce qu'il est lui-même et veut modifier ou transgresser. Le peintre de paysage, aller à l'immédiateté dans les choses, cela n'a rien d'immédiat. Il ne faut pas peindre comme si on pouvait accéder directement, librement, à l'évidence de ce qui est ; comme si, par exemple, l'espace au sein duquel le regard du peintre se porte était un champ où cette évidence pourrait heureusement se manifester. L'espace, l'espace comme tel est en fait une des difficultés que le peintre de paysage doit résoudre. Conceptualisé comme il est, doté ainsi de trois dimensions, hanté par le souvenir des lois de la perspective, il faut ne pas oublier qu'il n'est qu'une image qui dissimule que ce qui est à reconquérir, à réinvestir, c'est le lieu, le locus, cette union cette fois intime des choses vues et du sujet qui se porte là. Aller aux choses, certes, et là où elles sont, c'est bien le grand dessein du grand peintre, mais il lui faut aussi rester au dedans de soi, dans sa subjectivité, dimension obligée de la transmutation qu'il faut opérer sur soi.

Une peinture en somme dialectique. Où le signe qui exprime le rapport à soi affronte l'aspect qui est perçu dans la chose. C'est en ce point que je retrouve, avec leurs moyens et leurs voies si différents, les trois peintres qui m'ont donné l'occasion de ces réflexions ; et que je puis apprécier la qualité de leur tentative. Car il est clair qu'ils savent la nécessité autant que la vérité de cette dialectique ; et que l'épiphanie de l'évidence ne sera jamais, pour eux comme pour tout être parlant, conceptualisant, qu'une virtualité, bien qu'annoncée parfois par de beaux éclairs. Ils savent qu'ils doivent ne rien sacrifier d'eux-mêmes pour tant soit peu accéder à ce qui existe en dehors d'eux, dans la profondeur introublée d'un arbre ou d'un rivage ou d'un fleuve. Ils savent Delacroix, « lac de sang ». Ils savent les champs de blé de Van Gogh, lequel n'a forcé le moi, dans son œuvre, qu'au prix de le laisser dévaster sa vie. Ils savent que le paysage est en peinture ce qu'est le rapport de la vie au monde, un bien toujours menacé, toujours à reconquérir. Et en cela ils sont exemplaires, et importants comme l'est la responsabilité qu'ils assument.

YVES BONNEFOY

## L'école de Lorient



Le nom d'*Ecole de Lorient* ne manquera pas de susciter des interrogations, s'agissant d'artistes domiciliés l'un à Paris, un autre en Seine-et-Marne et le troisième en Allemagne. Et pourtant, l'appellation n'est nullement usurpée ; elle revêt au contraire tout son sens lorsque l'on considère ce qui réunit les trois hommes. Le recours à la sémantique est ici éclairant.

Dans son acception la plus répandue, le mot école désigne, en matière de beaux-arts, selon la définition donnée par le dictionnaire Petit-Robert un ensemble de peintres qu'on peut rapprocher par leur origine et leur style. Ainsi parle-t-on, par exemple, de l'école flamande ou encore de l'école de Paris. Parallèlement, existe une autre signification plus proche du sens premier du mot école. Il s'agit d'un groupe ou d'une suite de personnes, d'écrivains ou d'artistes qui se réclament d'un même maître ou professent les mêmes doctrines. Ainsi, puisqu'il est question de la Bretagne, pensera-t-on naturellement à l'école de Pont-Aven, constituée autour de Gauguin et des concepts de synthèse, de cloisonnisme et de symbolisme.

Bretons, Guy Le Meaux, Yves Noblet et Patrick Le Corf portent en eux, profondément ancrée, la marque de cette appartenance. Sous le titre *Paysages, cartes et ports de mer*, ils nous livrent, dans une représentation ouverte et puissante des figures, l'univers qui les habite. Celui-ci est fait de terre et d'eau, de quais et de bassins, de monuments mégalithiques et de cartes d'îles ou de péninsules, d'ombre et de lumière, d'immensités et de rencontres des éléments, comme au premier matin de la création.

Là n'est pourtant pas l'essentiel et cette inspiration fortement caractérisée ne suffit pas à définir l'*Ecole de Lorient*. Les trois peintres qui se réclament de cette appellation ont, à la fin des années soixante, bénéficié de l'enseignement d'un même maître à l'École des Beaux-Arts de Lorient. Reconnu pour ses qualités de pédagogue, Gérard Gautron (1932-1983) leur a inculqué quelques principes essentiels, auxquels, plus de trente-cinq ans plus tard, ils sont toujours fidèles. Tension et intériorisation en sont les maîtres mots, à côté de la mémoire des signes du passé, pour mieux appréhender l'avenir. *Je m'attache à l'objet, avec l'intention de faire sourdre de sa substance la peinture qu'il recèle*, écrivait Gérard Gautron. Telle pourrait être encore aujourd'hui la devise de ses élèves.

Ce faisant, ils contribuent à démontrer chaque jour davantage qu'en ces temps d'éclatement et de diversification extrême du champ artistique, la peinture ne s'arrête pas mais qu'elle poursuit, vivante, dans son renouvellement, sa propre métamorphose.

JEAN-MARC MICHAUD  
Conservateur départemental des musées  
au Conseil général du Morbihan  
avril 2007

## *Maîtres cachés : une transmission de l'expérience*

Ecole : Terme de pêche. Rassemblement des morues pour frayer. *La saison de pêche (de la morue) est ordinairement en janvier et mai ; une immense école se réunit au mois de janvier à George-Bank sur un fond vaseux pour frayer... une autre école se forme dans la même intention au mois d'avril au cap breton, et une troisième dans la baie de Fundy.*

Journal Officiel | 1 juillet 1876 (Littré)

*L'évolution de nos arts procède par écoles successives.*

PAUL VALÉRY

Sous le nom d'*Ecole de Lorient* choisi en 1972 par une promotion d'anciens élèves de l'Ecole municipale des Beaux-Arts de Lanveur à Lorient, engagés depuis 35 ans en peinture dans une forme de lutte pour maintenir un lien entre la peinture et l'histoire, nous essaierons de définir ici l'origine de notre démarche et certains aspects de notre esthétique.

En effet, en ces heures de table rase et de virtualités mondialisées, notre expérience de la peinture nous a rendus conscients du problème de transmission et survie de l'héritage du passé ; question centrale, obsédante, de la culture occidentale et moteur de son développement.

Antiquité de la peinture. Un monde nous précède. Du fond des temps, œil, cerveau, main, mémoire, traces, signes, la figure originelle de la peinture est selon la belle expression de Victor Segalen *souffle du passé* ; de longue date l'homme s'intéresse aux images et les images sont elles-mêmes chargées d'histoire. Il semble qu'une quête de l'antériorité veuille légitimer l'œuvre picturale. Il semble qu'il faille sauver quelque chose d'hier et que quelque chose doive être accompli aujourd'hui.

Nous dirons volontiers que nous avons été initiés à cette intuition fondatrice et à cette approche

dialectique de l'expérience picturale par une lignée de peintres. Les premiers signes dans cette voie nous ont été enseignés à l'Ecole des Beaux-Arts de Lorient de 1966 à 1969 par Gérard Gautron alors professeur de peinture. Cette perception et ce mode distinctif lui avaient été insufflés par le peintre Louis Thibaudet à l'Ecole des Beaux-Arts de Bourges dont Gautron fut l'élève au début des années 1950.

Par un grand nombre d'*Etudes d'après*, Gérard Gautron a témoigné devant nous de son attachement à la tradition des images et à l'idée d'une certaine continuité de l'héritage pictural. La vie posthume de cet héritage était l'une des lignes de force de son enseignement. La peinture était pour lui un processus de réminiscence et de survivance. Il percevait dans les signes que nous ont laissés peintres et sculpteurs depuis le fond des âges, une forme de conservation, de persistance et de diffusion de l'énergie. Chaque artiste agissant sur la matière y laisse une empreinte, une tonalité originaire dont l'énergie potentielle perceptible peut être réactivée.

Cette intuition et cette démarche spécifique ont su témoigner de leur vitalité dans le temps par leur capacité de diffusion. Chez Gautron, vif était le désir de faire part de ce qu'il avait reçu de Louis Thibaudet en même temps que de sa propre expérience pour qu'une troisième génération puisse à son tour se situer dans leur lignée. L'un et l'autre furent d'une certaine manière les témoins d'une fondation. Le ressort de cette transmission apparut alors dans la prise de corps de notre génération car une transmission effectivement réalisée du commencement à la troisième génération confirme la fondation.

Pour nous, qui incarnons aujourd'hui cette *Ecole de Lorient*, le geste hérité d'aller à la profondeur est un trait essentiel de notre engagement. Ce geste fonde une saisie du réel par la franchise d'un dessin intérieur à la substance de la peinture. En effet, le rapport à l'objet que nous nous proposons de peindre exige une intériorisation qui ouvre l'imitation. Cette ouverture n'exclut pas la ressemblance. C'est travailler la ressemblance au cœur du motif, dans la chair de la peinture, comme un drame et non comme l'effet d'une technique mimétique.

La figuration est alors plongée par l'acte de peindre dans une épreuve de déformation relative qui fait trembler la permanence de son aspect dans un jaillissement singulier. La ressemblance est ainsi portée vers une autre ressemblance. Figuration ouverte au creusement du visible, à l'être-dessous, au pathos, au rêve, elle inclut la puissance du négatif dans un travail d'éploiement et de condensation de la forme, de déplacement.

Cette passion à l'œuvre n'est pas chose simple, elle est paradoxale. D'un côté, c'est une certaine destruction du motif, de l'autre c'est le sauvetage de ce qui est en puissance par l'acte même d'appréhension de l'objet. Une déformation travaille ce que nous cherchons à saisir : dans l'être intime de la forme, le contenu latent, pictural, du motif. Nous gardons en mémoire la remarque de Gérard Gautron : *Quant à la qualité et au sens profond des études qui résultent de cet effort, nous en sommes, cela va sans dire, au sauve qui peut.* Destruction et sauvetage, ce paradoxe, cette tension dynamique nous font produire des images chargées de mouvement, d'histoire, mais aussi chargées d'imprévisible.

Un autre point essentiel de notre esthétique est la répétition, la répétition comme technique compositionnelle. Répétition souvent conduite sur des formats identiques. Bien sûr, nous n'avons pas inventé ce concept : Delacroix, Cézanne, Monet, Van Gogh... mais déjà au paléolithique la Grotte Chauvet, Lascaux... au néolithique les gravures de Gavrinis, des Pierres-Plates... déroulaient leurs représentations selon ce principe. Mais qu'est-ce au fond que la répétition ? Elle n'est pas le retour de l'identique, mais sa force et sa nouveauté sont le retour en possibilité de ce qui a été. Répéter une chose, c'est la rendre à nouveau possible. C'est ici que réside la proximité entre la répétition et la mémoire.

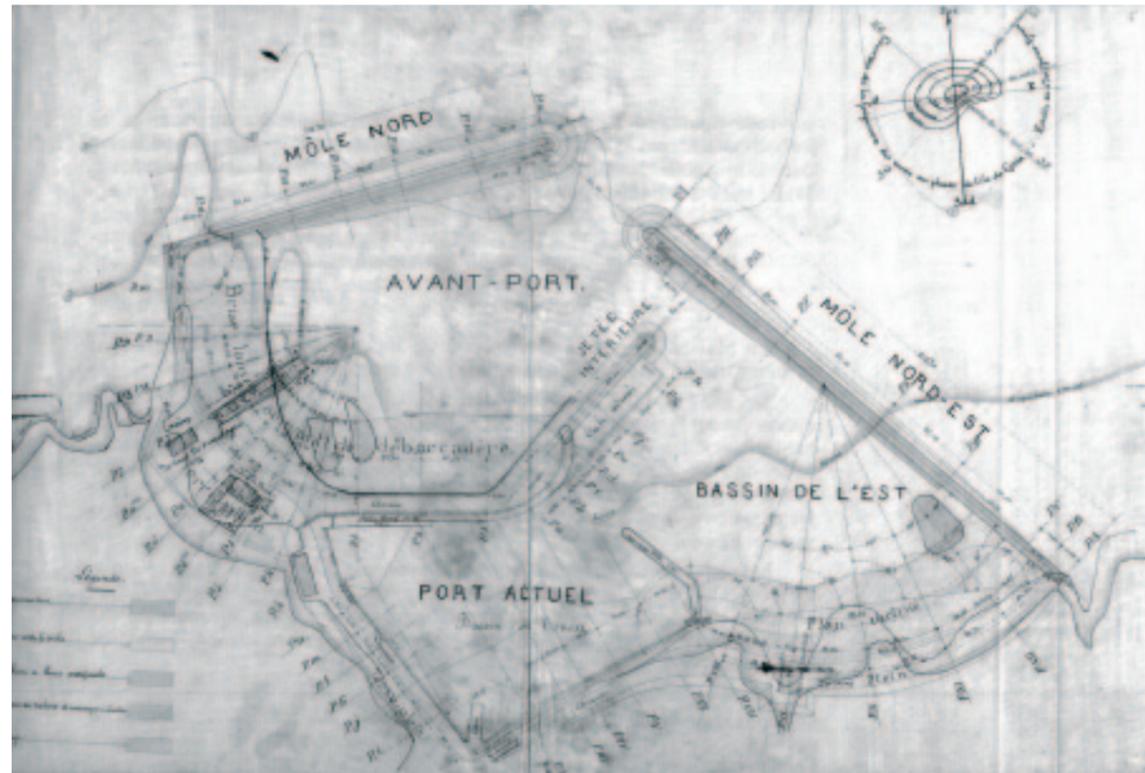
En posant la répétition au centre de notre esthétique, nous rendons à nouveau possible ce que nous montrons, nous ouvrons une zone qui se situe entre le réel et le possible, vers ce qui est impossible par définition, vers le passé. Images qui perpétuellement reviennent, leur éternel retour est notre passion. Il y a là quelque chose comme l'idée d'un Immémorial, d'une absence de temps, d'un hors-temps.

Gérard Gautron et Louis Thibaudet, points de départ de cette fondation de l'*Ecole de Lorient*, sont l'un et l'autre disparus au début des années 1980. Peintres de grande valeur, professeurs passionnés, ils sont deux figures d'histoire aujourd'hui méconnues. Ils nous communiquèrent le courage et l'exigence de cette plongée – en avant, en arrière – toujours recommencée, l'exigence de vivre cette polarité *dans un abandon de soi passionné et une certaine sérénité dans la contemplation ordonnatrice.*

Par une métaphore aussi risquée que féconde, on pourra comparer l'*Ecole de Lorient* à ces écoles de morues qui se forment pour frayer en avril, pour se perpétuer sur fond de vase, au Cap-Breton ou dans la baie de Fundy. La peinture commence sur fond de mémoire des peintures antérieures. Elle est pour nous l'entrée dans une histoire qui se répète de génération en génération, l'accueil du souvenir de ce qu'on ignore, une forme de survivance, un frayage de l'esprit. La sensation comme travail, la répétition comme technique, la mémoire comme héritage composent l'acte de peindre. C'est, comme le dit Rimbaud, *de la pensée nouvelle accrochant de la pensée antérieure et la tirant.*

PATRICK LE CORF - GUY LE MEAUX - YVES NOBLET  
décembre 2006

Patrick Le Corf  
*Ports et paysages marins*



Je n'ai jamais quitté le port de Lorient, terrain de jeu de mon enfance. Il n'est pas de spectacle plus grandiose qu'un port, ce que Joseph Vernet, peintre de marine, appelait *les différents travaux d'un port de mer*. Comme Claude Lorrain, j'y ai trouvé le secret, l'air et le soleil. Comme le maître, je ne copie pas la nature, trop ému devant elle. Je ne peinds pas d'après elle, mais je l'étudie, je m'en pénètre, et, de retour à l'atelier, j'étales à l'aide d'une spatule de plâtrier, des tons de lumière tantôt du levant, tantôt du couchant, opposant l'œuvre de la nature, inaltérable, à l'œuvre des hommes, aux formes géométriques qu'ils emploient : les droites, les plans ou les arcs pour construire les flèches, les tours et les phares.

Je travaille de mémoire ou, plus exactement, comme nous y invite Pierre-Henri de Valenciennes, je m'applique à faire des études de *ressouvenir*. Alors, devant la stérilité de mes efforts, devant l'impossibilité de reproduire le paysage, de saisir l'objet suivant les principes de la représentation réaliste, il ne me reste que la possible saisie par l'abolition de ceux-ci. Parfois, l'objet, malgré sa dérobade, est enfin isolé hors du temps, dans le silence assourdissant d'un espace en suspens.

Dire le réel dans une volonté de représentation minimale, où tout superflu est gommé, le déconstruire et le reconstituer par la répétition, par états et reprises successives.

Les toiles qui se succèdent alors, apparaissent comme une suite d'énonciations réduites à l'essentiel, incomplètes, énonciations par bribes, redits, amplifications, retours, alternances, expansions, répétitions. Sans donner pour autant l'impression d'une litanie. Des répons au déchiffrement du monde, et non description, ou encore recréation.

En un mot, si je devais résumer aujourd'hui mon travail sur ces ports de mer, je ferais mienne cette intuition qu'a eue Paul Valéry : *L'œil ainsi embrasse à la fois l'humain et l'inhumain. C'est là ce qu'a ressenti et magnifiquement exprimé le grand Claude Lorrain, qui, dans le style le plus noble, exalte l'ordre et la splendeur idéale des grands ports de la Méditerranée : Gênes, Marseille ou Naples transfigurées, l'architecture du décor, les profils de la terre, la perspective des eaux, se composant comme la scène d'un théâtre où ne viendrait agir, chanter, mourir parfois qu'un seul personnage : la lumière...*

PATRICK LE CORF  
février 2007





D'après Claude Lorrain - 2006 - huile sur isorel - 115 x 145 cm

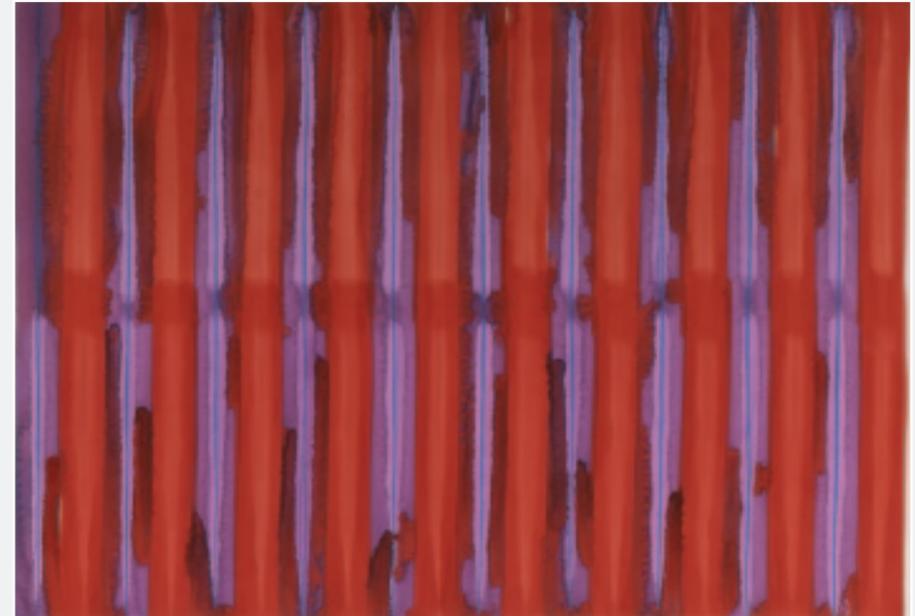


D'après Claude Lorrain - 2006 - huile sur isorel - 115 x 145 cm





Guy Le Meaux  
*Stèles - Armorique et autres péninsules*



Pour avoir navigué dès l'enfance dans la rade de Lorient je garde en mémoire le spectacle de l'aube, de la montée des soleils naissant de l'ombre et colorant en silence les mâts des navires de guerre de l'arsenal et, au crépuscule, s'approchant lentement des remparts de la citadelle de Port-Louis et s'enfonçant dans l'océan. Sans doute est-ce ce jeu des rapports de l'obscurité à la vibration lumineuse qui m'a peu à peu amené à vouloir traduire en peinture ce mouvement des confins du jour et à concevoir une séparation de la couleur et du dessin par soustraction de la matière à la lumière. Ainsi se sont élaborées progressivement la structure et la composition des *Stèles*.

Je donne le nom de *Stèle* - en breton, *Maen-Sonn*, pierre dressée - à une série d'assemblages qui rapprochent des dessins et des gouaches à forte réfraction colorée. Gouache et dessin sont deux plans que je superpose sur une même surface selon un rythme qui maintient la charge de leurs tensions respectives.

Le plan inférieur, ou fondement, est celui du dessin. Dessin au crayon gras et au pastel noir d'après une carte de la péninsule ibérique ou de la péninsule armoricaine, ou, plus primitif encore, d'après la lettre A. Exécuté dans la pénombre, le tracé en relief des profils des côtes ou du corps de la lettre correspond au mouvement de la main et des nerfs qui conserve le souvenir de la ténèbre, du creusement, de la descente. Il renvoie au thorax, au poumon, au cœur. La main rapproche l'inorganique de l'organique en y projetant de la vie par empathie énergétique. Fulgurant, le dessin est un acte en clair-obscur qui d'instant en instant sillonne la surface en y déposant une substance graphique qui se sédimente. Présence brusque et poids de la forme, mais aussi versant de la mémoire et du rêve, le dessin, par états successifs, évoque la profondeur, la durée, le temps.

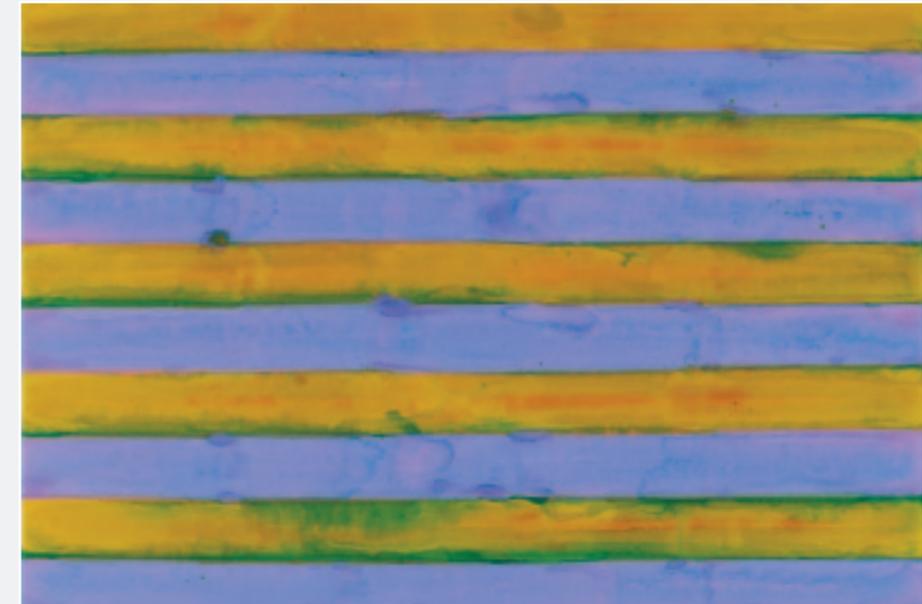
Le plan supérieur ou élévation, est celui de la gouache. Peint en pleine lumière, il indique la distance, l'horizon, la hauteur. Maniée avec lenteur, la couleur se raisonne. Sa substance s'étend selon un schème fait de plages, tantôt verticales, tantôt horizontales, parfois croisées. Par la géométrie de la couleur, par la lumière du support, la gouache traduit le miroitement de l'illimité, le ciel, l'air, l'océan. Ce plan correspond au niveau de l'œil qui est lumière offerte, il a une aptitude pour les lointains. Plan d'ouverture, d'étendue, d'expansion, il n'est en somme jamais fini. Il évoque l'ordre de l'espace.

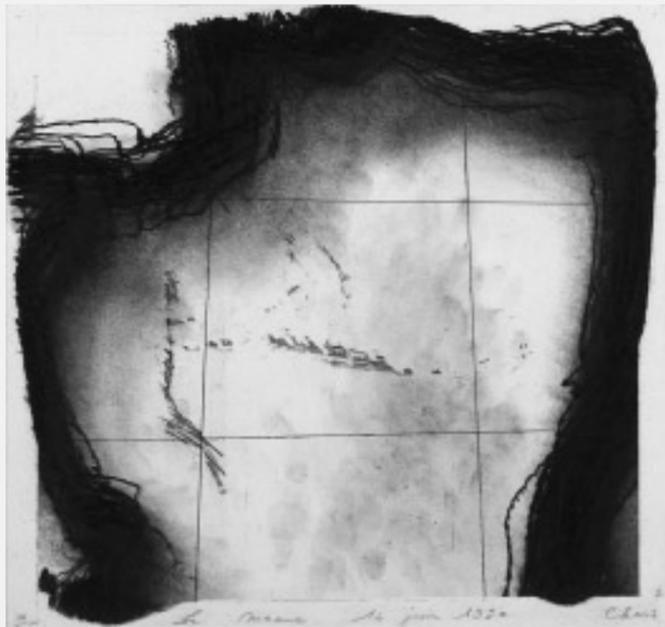
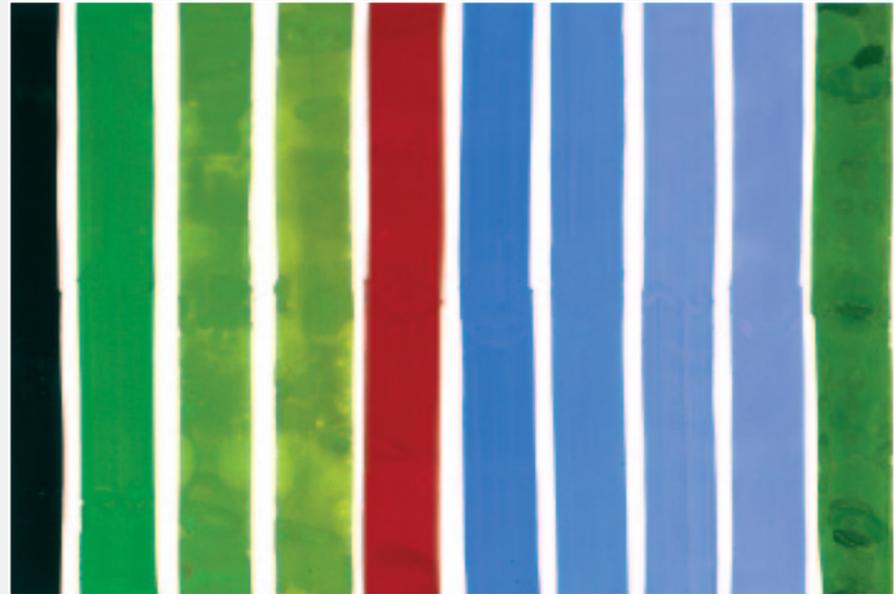
Un intervalle précis sépare et articule les deux plans de la gouache et du dessin. Cet écart est partie prenante de la composition. Il effectue la connexion entre deux ordres de réalité différents qu'il s'agit de relever ensemble. Organiser cet intervalle, c'est organiser un rythme entre deux substances antinomiques, un rythme selon lequel la vie pulsionnelle s'intrique à la vie spirituelle. C'est dans cet intervalle, ou milieu, que se tient le regard du peintre mais aussi celui du spectateur. L'œil perçoit alors une oscillation. Dans le double registre des plans bat un désir, un combat interne. Condensation, dilatation, l'assemblage s'ouvre et se ferme dans un mouvement, une pulsation qui nous regarde. Un cadre parachève ce dispositif : il enferme et ordonne l'ensemble sous une norme rationnelle.

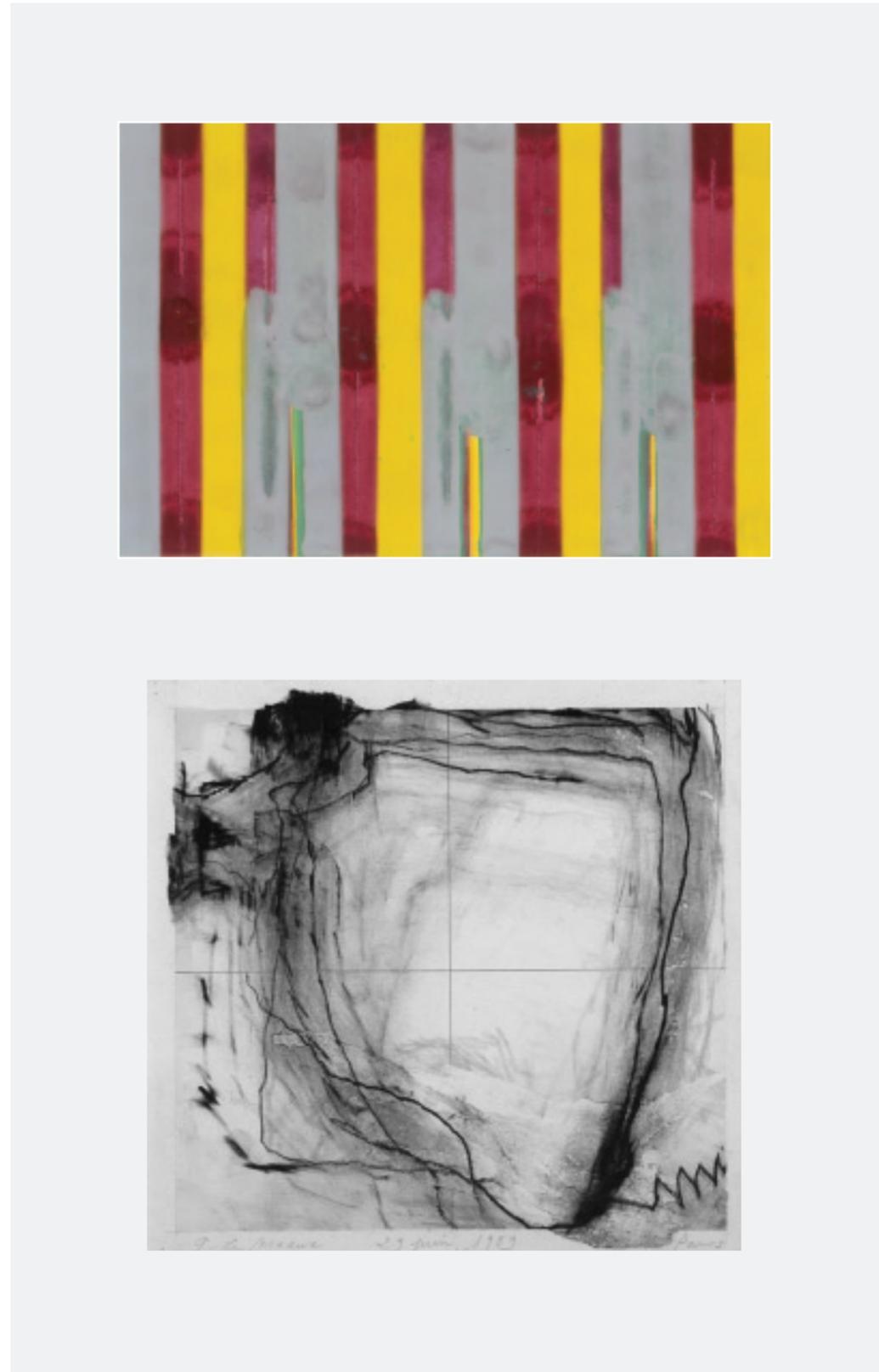
Cette force de réunion s'appuie sur la ressemblance de la composition avec nos propres mouvements. La perception visuelle offre une réponse directe à notre forme humaine. Nous la reconnaissons. Elle nous fait éprouver un hybride dans lequel les contradictions du monde, rêve et veille, infini et limité, réalité physique et symbole, comme dans un battement de paupières, se réunissent en un tout et demeurent énigme.

Tableau vivant ou mouvement figé, *Stèle* se dresse et se condense en un point de saturation du réel où l'esprit et la nature cherchent à coïncider.

GUY LE MEAUX  
avril - mai 2007

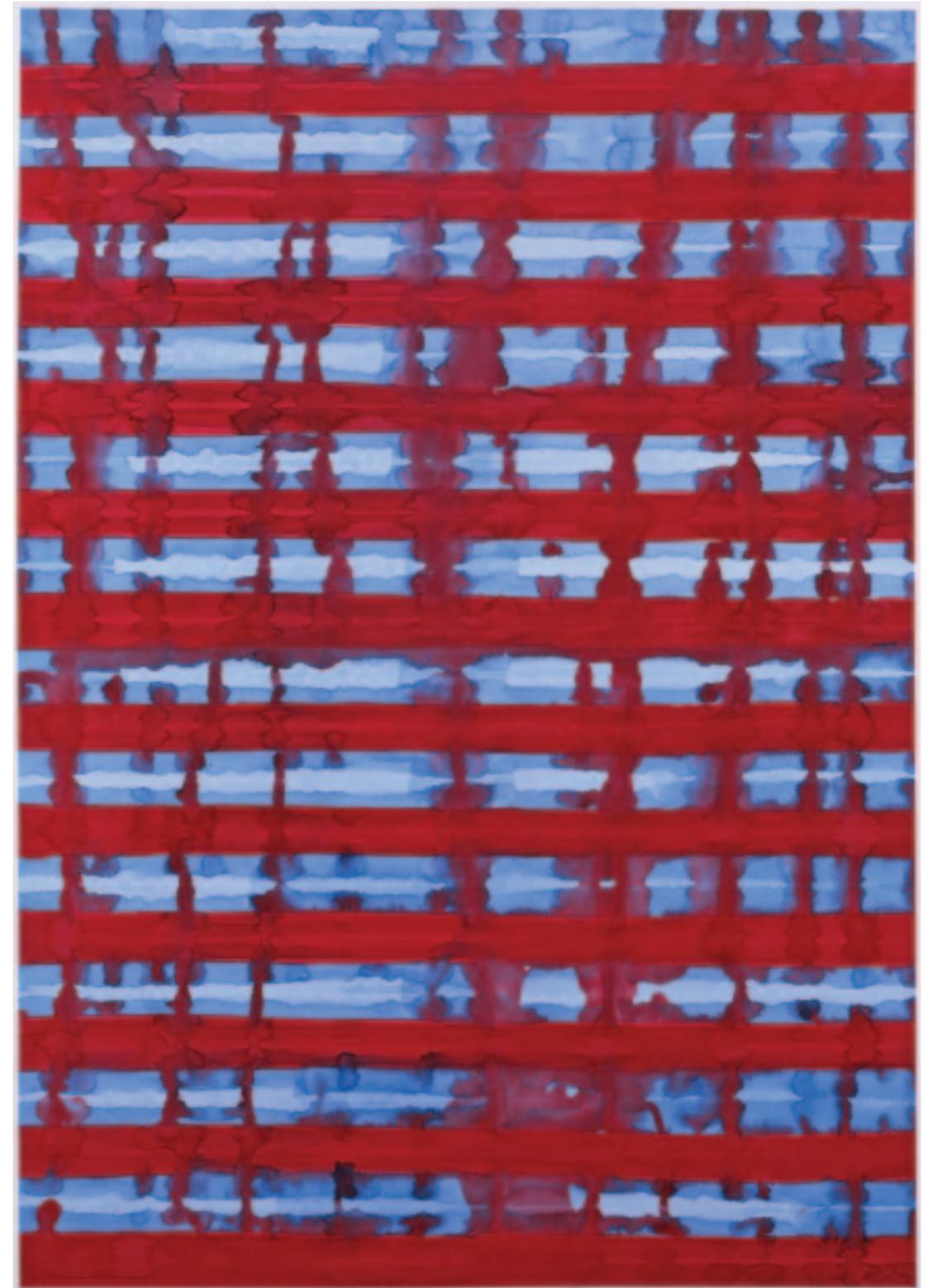








*D'après une carte de la Corse* - 2006 - mine de plomb et crayon de couleur sur papier - 65 x



*Crépuscule - Port Louis (Morbihan)* - 2002 - gouache sur papier - 150 x 104 cm

Yves Noblet  
*Bribes et empreintes de Basse-Bretagne*





Paysage ocre jaune - 1996 - acrylique sur isorel - 68 x 95 cm



Grand paysage noir et blanc - 1996 - huile sur toile marouflée - 160 x 210 cm



*Paysage noir et jaune* - 2007 - huile sur toile - 114 x 147 cm



*Le vallon noir* - 2007 - huile sur toile marouflée - 99 x 136 cm

[...] Le ciel est la source de lumière dans la nature et gouverne tout, il inspire jusqu'à nos observations quotidiennes les plus courantes sur le temps, remarquait John Constable. Un rituel en Bretagne qui est, à la fois, une façon de se saluer et d'engager la conversation consiste à évoquer le temps qu'il fait ou qu'il fera ; il invite bien souvent à scruter l'air, le ciel, à établir l'état des lieux. Ainsi, les étendues de ciel, de terre, et d'eau m'invitent à la peinture. Ces architectures naturelles apparaissent dans la plupart de mes réalisations autour du paysage. Les rives du Belon, de la Laïta, de l'Aven et bien d'autres sites ont façonné le regard et les rêveries qui s'y rattachent. Ces lieux figurés, ou suggérés par mes dessins, peintures, ou gravures sont travaillés par séries ; les reprises successives simplifient la forme, enlèvent l'accidentel. On entre dans ces peintures de plain-pied par de grands aplats de couleurs ou de noir et blanc. Les formes sont ramassées ou s'étirent latéralement, rappelant parfois le corps : elles sont nettement définies et stables.

Pour peindre ciel et terre, comme tant d'autres l'ont fait, le noir s'impose parfois. L'intensité du noir met la peinture à proximité du réel, sculpte la forme ; le noir et blanc *Gwenn ha du* est aussi cette empreinte de lumière et d'ombre ressentie plus particulièrement en Bretagne. A un espace ouvert répondre par une peinture ouverte... Cependant, à mon sens, aucune perspective ne peut satisfaire cette traduction. *Si je tends à substituer à la couleur le contraste primordial entre le noir et blanc, c'est précisément pour creuser, faire reculer le paysage, le faire fuir au lieu d'imposer en premier plan sa compacité naïve et immédiate. Les bords ne sont plus là dès lors que pour tout à la fois, contenir et ouvrir un vide.*

Le paysage, lieu de circulation, d'air, de mouvance, est aussi le prolongement du pas, le parcours du corps et la mémoire retenant le passé au présent dans l'instant. Les maisons habitées pendant l'enfance, les souvenirs les ont transformées en paysages intérieurs : l'une au sol en terre battue qui répondait aux chocs par un son mat et semblait absorber la lumière, et puis une autre aux dalles de granit luisant, poli par le passage... Dehors la cour, souvent boueuse, couleur d'ocre, bosselée de pierres, trouée de flaques d'eau, le puits, et les chemins, les champs cloisonnés de talus qui s'étalaient jusque dans le lointain, découpant le bas du ciel ; cependant, l'extérieur et l'intérieur semblent proches, à peine séparés, formaient un tout : les limites s'amenuisent dans l'immensité.

Ces contacts avec la nature ont nourri une sympathie avec l'élémentaire, un dialogue rassurant avec le brut qui m'amène quelquefois à introduire des argiles saisies à même le sol et à en faire le liant de mes sensations. Lors du travail, en plein air ou en atelier surgit parfois une fusion entre différents instants. La peinture n'est plus seulement le sujet observé, mais l'accumulation de perceptions passées et présentes.

YVES NOBLET  
juin 2007



Paysage ocre - 1999 - huile sur toile - 200 x 140 cm



## PATRICK LE CORF

né à Enghien-les-Bains le 11 février 1950  
Études à l'Ecole des Beaux-Arts de Lorient dans l'atelier de Gérard Gautron,  
puis à l' Ecole Nationale des Beaux-Arts de Paris  
Professeur d'arts plastiques de 1973 à 1981  
Vit et travaille à Bühl (Allemagne) et sur l'île de Groix (Morbihan)

### Principales expositions

1973 Galerie Bourlaouën, Nantes - *Groupe de Lorient*  
1976 Galerie CCF, Mulhouse - *Groupe de Lorient*  
1981 Maison de France, Baden-Baden (Allemagne)  
1986 Institut Français, Mainz (Allemagne)  
1987 Galerie Werlé, Strasbourg  
1991 Galerie Werlé, Strasbourg  
1992 Galerie Salicome, Groix  
1994 Château de Rastatt, (Allemagne)  
1995 Centre d'Art Rebland, Baden-Baden (Allemagne)  
1998 La Galerie, Groix  
2004 Galerie Agapanthe, Groix  
2006 Centre d'Art de l'Ancienne Synagogue, La Ferté-sous-Jouarre - Centenaire Samuel Beckett  
Galerie Bruno Mory, Besanceuil, Saône-et-Loire - *Autoportraits*  
2007 Galerie La Toupie, Paris - *Ecole de Lorient*  
Galerie Bruno Mory, Besanceuil, Saône-et-Loire - *Ecole de Lorient*

## GUY LE MEAUX

né à Hennebont (Morbihan) le 15 décembre 1947  
Études à l'Ecole des Beaux-Arts de Lorient dans l'atelier de Gérard Gautron,  
puis à l'Ecole Nationale des Beaux-Arts de Paris  
De 1972 à 1975, obtient une bourse d'étude et réside à la Casa Velásquez à Madrid,  
puis de 1975 à 1977, à la Villa Médicis à Rome  
Vit et travaille à Paris

### Principales expositions

1980 Galerie Jean Leroy, Paris  
1985 Galerie Clivages, Paris  
Maison de la Culture de la Rochelle  
1986 Musée Municipal d'Art et d'Archéologie de la Roche-sur-Yon  
1987 Galerie Clivages, Paris  
Hôtel Saint Simon, Angoulême  
1991 Galerie Clivages, Paris  
1992 Hôtel de Ville, Paris  
1996 Château de Kerjean, Finistère  
2000 Galerie Bruno Mory, Besanceuil, Saône-et-Loire  
2004 Musée des Beaux-Arts, Vannes  
Chapelle des Ursulines, Quimperlé  
Galerie Pierre Tal-Coat, Centre culturel, Hennebont  
L'art dans les chapelles, chapelle Saint-Nicolas, Pluméliau  
2006 Centre d'Art de l'Ancienne Synagogue, La Ferté-sous-Jouarre - Centenaire Samuel Beckett  
Galerie Bruno Mory, Besanceuil, Saône-et-Loire - *Autoportraits*  
2007 Galerie La Toupie, Paris - *Ecole de Lorient*  
Galerie Bruno Mory, Besanceuil, Saône-et-Loire - *Ecole de Lorient*

## YVES NOBLET

né à Riec-sur-Belon (Finistère) le 11 juin 1949  
Études à l'Ecole des Beaux-Arts de Lorient dans les ateliers de Gérard Gautron et de Yves Oternaud, puis à l' Ecole Nationale des Beaux-Arts de Paris  
Imprimeur taille douce  
Professeur d'arts plastiques dans l'éducation nationale  
Vit et travaille à Congis-sur-Thérouanne (Seine-et-Marne)

### Principales expositions

1973 Galerie Bourlaouën, Nantes - *Groupe de Lorient*  
1976 Galerie CCF, Mulhouse - *Groupe de Lorient*  
1985 Hôtel de Ville, Meaux  
1989 Galerie Espace, Ussy-sur-Mame  
1991 Salle des Capucins, Coulommiers  
1996 *Les étés de la Vienne*, l'Arc Atlantique, Vayolles  
Galerie Art espace, Meaux  
1997 Centre Culturel, Champ-sur-Marne  
Salon de la Jeune Peinture, Paris  
Biennale Euro-Estampe, Lorient  
1999 Galerie Expression libre, Paris  
Biennale Euro-Estampe, Lorient  
*Les étés de la Vienne*, l'Arc Atlantique, Vayolles  
2003 Centre d'Art de l'Ancienne Synagogue, La Ferté-sous-Jouarre  
2006 Centre d'Art de l'Ancienne Synagogue, La Ferté-sous-Jouarre - Centenaire Samuel Beckett  
Galerie Bruno Mory, Besanceuil, Saône-et-Loire - *Autoportraits*  
2007 Galerie La Toupie, Paris - *Ecole de Lorient*  
Galerie Bruno Mory, Besanceuil, Saône-et-Loire - *Ecole de Lorient*

En intitulant ce catalogue *Paysages, cartes et ports de mer* nous avons choisi un point de vue thématique : une approche contemporaine de la peinture de paysages et de marines dans les œuvres respectives de chacun des trois peintres.

Parmi tous ceux qui nous ont aidés à mener à bien la composition de cet ouvrage nous sommes heureux de remercier :

Catherine Luuyt qui a rendu possible ce projet et sa réalisation  
Yves Bonnefoy pour le texte *Le Paysage aujourd'hui*  
Jean-Marc Michaud pour le texte *L'école de Lorient*  
Antoine Graziani et Jean-Pascal Léger pour leurs conseils éclairants sur la composition des trois cahiers  
Claudia Bach-Le Corf pour la relecture des textes  
Patrick Le Corf pour la mise en page

Crédits photographiques :

Jean-Louis Losi  
Les archives des Ponts et chaussées p. 12  
Jean-Robert Masson p. 22  
Jos Le Doaré p. 32  
Patrick Le Corf p. 6 et couverture

Achévé d'imprimer le 3 juillet 2007 sur les presses de Konkordia GmbH, Eisenbahnstraße 31, D-77815 Bühl  
Le tirage est de 2000 exemplaires

