

Henri Gaudin
Yvon Le Bras

Peintures, Paysages

Ecole de Lorient

Patrick Le Corf
Guy Le Meaux
Yves Noblet

Galerie du Faouëdic - Lorient
du 12 décembre 2009 au 14 février 2010

L'accueil des œuvres de Patrick Le Corf, Guy Le Meaux et Yves Noblet à la Galerie du Faouëdic, confirme la place des arts visuels dans la politique culturelle de la Ville de Lorient.

Ces trois artistes reconnus ont été de 1966 à 1971 les élèves de Gérard Gautron, professeur à l'école d'art de Lorient située à l'époque à Lanveur. Grand pédagogue, ayant entretenu une correspondance avec Pierre Tal-Coat, il leur a transmis *son attachement à la tradition des images et l'idée d'une certaine continuité de l'héritage pictural*.

Il s'agit pour eux de s'inscrire dans cette lignée, de perpétuer cet héritage en laissant à leur tour leur empreinte.

Ils ont aussi en commun d'être inspirés par la Bretagne, univers de terre et d'eau, d'îles, de péninsules, d'ombre et de lumière, éléments naturels et bâtis inscrits dans l'universalité et l'immensité du monde.

Peintres de paysage, comme ils se nomment, ils s'attachent à nous donner leur vision du réel par l'absence de ce réel.

Ils laissent ainsi disponible tout l'espace poétique de l'appropriation.

A l'heure où les images empruntent de nouveaux supports, avec le numérique, la vidéo – et c'est un domaine que nous soutenons et encourageons particulièrement à Lorient –, il ne s'agit pas de faire table rase de cette expression artistique unique, fondamentale dans l'histoire des arts qu'est la peinture. Tout d'abord parce qu'elle procure des sensations irremplaçables grâce au rapport physique que l'artiste entretient avec son œuvre par le geste, la matière. Parce qu'elle nous renvoie à l'héritage du passé et nous projette dans un mouvement de renouvellement, de métamorphose permanente grâce aux démarches et questionnements des artistes d'aujourd'hui.

Les écoles d'art vivent actuellement de grandes mutations de par la réforme de l'enseignement supérieur et des techniques de représentation via les nouveaux médias, c'est l'occasion pour nous de rappeler l'importance que nous accordons à ce lieu unique de ressource créative et de transmission.

Nous souhaitons donner à voir une diversité de regards, de représentations du monde, développer le regard critique de nos concitoyens, émerveiller et surprendre et c'est pourquoi il nous tient à cœur d'accueillir à Lorient les œuvres des *anciens* élèves de Gérard Gautron, comme de valoriser le travail des étudiants de l'ESA d'aujourd'hui.

Emmanuelle Williamson
Adjointe à la Culture et au Patrimoine
28 octobre 2009



Espaces

Si les artistes de l'*Ecole de Lorient* n'admettent d'éléments que le peu qui leur suffit c'est que l'art y gagne en puissance pour atteindre ce rien essentiel, ce rien irradiant qu'est l'espace.

Dans ce dépouillement, ce qui fait mouvement c'est l'amour de la nature vers celui de la peinture ; avec elle, un séjour est ménagé à l'homme. Il n'est plus devant le paysage, il marche dans l'étendue qui s'offre à lui. Dans l'espace du désastre que nous vivons, que de ciels ne rejoignent pas l'horizon ! Que d'étendues dont les hommes sont expulsés ! Ici, dans cette exposition la peinture fait naître les conditions de leur présence. C'est l'art qui ménage à l'homme un milieu dans lequel une respiration est possible.

La tentative des peintres du paysage est d'ouvrir à la spatialité sans le secours des choses. Ce qui respire entre en vibration, c'est la couleur elle-même, c'est le trait qui ne ferme pas. Ils savent que la spatialité qu'ils génèrent est la nôtre : *une plénitude enveloppante*, un monde auquel appartient la spaciosité du corps.

Mais seul chemine en plein paysage le vrai promeneur ouvert à l'étendue qui s'ouvre à lui, et qui marche, où qu'il soit dans le monde entier nous dit Maldiney.

Paysage que j'inhale dans l'arbre double de mes poumons ; dans l'organe le plus extérieur de mon intérieur, le plus intérieur de mon extérieur grâce à l'immense surface d'échange entre l'oxygène et le sang.

Cézanne : Je viens devant mon motif, je m'y perds [...], nous cheminons.

Est en jeu dans la peinture comme dans le corps le problème de la limite ; de l'ouverture des musoirs qui embrassent l'avant-port et de l'immense entonnoir blanc de ciel qui se dessine dans la noirceur de la matière.

Patrick Le Corf dresse des seuils vers l'infini ; des maçonneries de peinture tendent leurs bras vers le ciel.

Matière déportée de la matière. Parfois l'air l'emporte sur la pierre au point que les péninsules de Guy Le Meaux s'effrangent au vide.

Trait d'aube qui dessert l'horizon. Une ligne de clarté traverse les ténèbres, blanchit la noirceur du chaos.

Quelle plus belle lumière que celle qui suspend les objets quand l'éblouissement nous livre à la stupeur animale qu'est la pleine ouverture au monde.

Dans la Genèse, Dieu sépare le Ciel de la Terre ; dans la mythologie grecque, Chronos crée un espace libre, un lieu pour respirer. Les enfants de Gaïa sortent de son giron.

Pour ouvrir au monde, la limite s'ouvre au ciel. Le contour du menhir semble une éffoliation infinie de l'objet dans l'espace, de l'espace vers l'objet et du morceau de rocher vis-à-vis du ciel.

Comme si la matière commençait avant de commencer. Ainsi se reformule le rejet d'une rupture, ainsi se révèle un rapport entre l'homme et le monde, sa langue et lui-même. Expression d'une physique pour laquelle *le plein n'est qu'une grosse éponge. Si on le pressait, si on faisait sortir le vide il ne remplirait pas la main.* Joubert

L'ambition du paysage comme de toute peinture ne serait pas alors de représenter une chose, mais de générer une pulsation des couleurs qui fasse écho à notre rythme propre en provoquant ce qu'on appelle un phénomène de résonance jusqu'à exacerber notre sensibilité en ouvrant l'espace dans l'unité d'un rythme. Un exemple peut nous faire appréhender cette vibration propre à la peinture. Composez un gris avec du noir et du blanc : nous sommes alors devant un ton inerte. Travaillez ce gris avec une valeur chaude et une valeur froide : deux gammes chromatiques complémentaires de l'ocre et du bleu, d'abord perçues de façon unitaire laissent apparaître alternativement chacun de leurs composants saisis dans la successivité de leur rythme d'apparition. Rythme qui est *la vérité de la communication première avec le monde, de la sensation dans laquelle le sentir s'articule à se mouvoir [...] dans un échange perpétuel de l'être qui m'est propre contre l'espace du monde dans lequel moi-même rythmiquement j'advieus.* Maldiney

Rythme dont la lumière est l'énergie spatialisante. Les peintres du paysage n'ont besoin de rien d'autre que des signes d'ouverture vers l'horizon. L'art, leur art, gagne en acuité d'évidence et en puissance de résolution des tensions contraires ce qu'il abandonne de richesse et de satisfaction immédiate.

C'est à partir du dénuement que la peinture donne alors le monde à imaginer. Il n'y a plus rien que l'essentiel : les tensions qui le constituent. Avec l'espace de l'œuvre une énergie lumineuse nous est donnée : non pas une présence mais la condition d'une présence et d'un monde de la vie.

La peinture réalise alors la dimension de l'espace-temps en se détachant de la dimension 2 du plan*. L'espace riemannien condamne toute présence à l'hébétude de la fusion. Gregor Samsa, le héros de *La Métamorphose* de Kafka se réveille sous la forme d'une blatte.

Collé au drap de lit, à la porte, à la photo de la femme au manchon, qu'est-il d'autre que le drap, la porte, le plafond, le parquet. Or la fascination qu'exerce la peinture est dans l'accroissement des dimensions mathématiques. Traditionnellement la profondeur surgissait dans la simulation perspective des volumes. Ce dont nous sommes témoins aujourd'hui avec la notion d'espace-temps c'est que la peinture incorpore la temporalité qui s'exprime dans la quatrième dimension générée par le rythme. Toute peinture, du fond de l'histoire, faisait l'expérience du mouvement vibratoire qui fait de l'espace un champ de tension.

Dès lors que nous sommes immergés dans une pulsation rythmique des couleurs qui fait écho à notre moi, le paysage n'est pas devant nous, nous sommes en lui, en phase avec la pulsation qui

donne naissance au monde, aux arbres, aux oiseaux, à toutes choses et aux hommes. Phénomène vibratoire que la notion d'espace-temps porte à notre conscience.

L'art ferait-il retrait de la plage du monde *s'appauvrirait-il des Dieux et peut-être même des rêves* interroge Blanchot, c'est pour ajouter que *cette pauvreté le conduit à s'enrichir de la vérité et ensuite de toute l'étendue des œuvres que le fait qu'il n'était pas encore conscient de lui-même l'empêchait d'atteindre...*

Cette vérité dont l'art s'enrichit, elle est dans la peinture qui cherche un avant de la peinture : ce commencement d'avant le commencement tel qu'on l'entend dans le silence qui précède les premières notes de la symphonie et déjà la pénètre sourdement. Tout comme l'édifice émerge du parvis d'où il sort de l'abîme et prend son élan, les empennages blancs se déploient sur la mer sauvage.

D'un seul tenant, le paysage vit dans l'irradiance des couleurs et dans la vibration de l'air. Le mouvement de la nature vers la peinture ne se sert de la raréfaction des choses que pour nous rappeler que l'essentiel n'est pas dans leur présence pas plus que dans celle d'humains mais dans un espace qui offre la possibilité de leur présence. J'ai en mémoire – je franchissais alors le pont gothique sur le Tarn – la colline de brique d'Albi que surmontent le palais de la Berbie et plus haut le clocher de la cathédrale. Des hérons cendrés ont franchi les arches. Soudain, tout s'est animé. J'avais part à l'ondoiement de la vie.

La mobilité de l'air, les touches de lumière sur la rivière, le paysage prodigue ouvert et fluide m'ont fait l'effet de ce silence extatique qu'on ressent quand l'archet s'immobilise au-dessus des cordes...

Respirant parmi les créatures vivantes, j'ai inhalé l'espace et le paysage qui s'offrait à moi jusqu'au plus haut de la cathédrale, s'est mis à vibrer. Au-dessus de la basse continue des immenses soubassements de brique se sont élancés des arcs qui m'ont rappelé les signes de liaison sur des portées musicales : c'est une polyphonie qui s'est mise à éclater.

J'étais soumis à toutes les pulsations que les créatures vivantes transmettaient à l'atmosphère. J'appartenais à leur monde. Ma respiration s'est faite légère, la vibration de la lumière, la course des nuages, le grouillement des poissons autour des arches, les hérons toutes ailes déployées, le vol soyeux d'une hirondelle, les herbes ployées dans le courant ont provoqué en moi un frisson de plaisir.

Que ne faut-il d'ignorance pour atteindre sa propre langue, que ne faut-il fermer les yeux pour voir, pour oublier que les arbres sont verts et n'admettre rien comme donné !

Quel moment de grâce ne traverse-t-on pas lorsque les choses nous paraissent soudain proches de notre propre étrangeté !

Sous une chaleur de plomb, la forêt verdoyante et épaisse qui recouvre le vallon qui fait face à la maison de Dordogne, m'est apparue semblable à une matière spongieuse aussi dorée que le retable d'un maître-autel baroque.

Mais comment atteindre l'état d'inconnaissance dans lequel on échappe à l'idée que les arbres sont verts ? Comment laisser s'enfuir les idées apprises et écouter ce silence de la nature et de l'art qui nous permet de parler notre propre langue ?

Est-il accessible le temps de la pureté originelle ? Le retrait de la connaissance nous laisserait-il accéder à un point zéro originare ; point dont il n'y a aucune partie, point insécable, moindre lieu dépourvu d'étendue ? J'imagine que l'art a besoin d'un monde dont le peintre ressaisit la création avec l'innocence qui lui permet de métamorphoser les formes. Il ne suffit pas de neutraliser l'objet mais de trouver à quel moment la vision apprise se dissout pour atteindre la fraîcheur originelle qui préserverait notre propre sensibilité. C'est alors et soudainement que les arbres se métamorphosent en une éponge de lumière parce qu'on veut ne plus savoir ce que l'on sait et à toute force se débarrasser de tout ce qui opacifie la vision.

Ce qu'il faut de musique silencieuse pour écrire sa propre symphonie, de rejet de concepts, de refus d'idées acquises pour être debout et par l'étrangeté à soi-même retrouver son propre moi, abolir jusqu'aux mots, attendre du silence une promesse de l'accord à venir.

J'ai écrit quelques pages depuis la chambre 514 de l'hôtel de France et Chateaubriand à Saint Malo. Un grain violent a tranché en diagonale ciel et mer d'une ligne bleu de Prusse accrochée à la corde d'un arc au ménisque d'émeraude de la plage de Paramé.

A peine visible à la jumelle j'aperçois une tache plus claire à l'horizon. Une voile – un homme fait écho à ma solitude. C'est moi, le double de l'adolescent qui croisait au large.

La pulsation dont les peintres de Lorient captent l'énergie, je l'avais ressentie devant une marine d'un peintre hollandais (j'en ai perdu le nom), dans la vacillation du rien et du presque rien, dans la fluidité de l'atmosphère marine et la quasi présence de molécules d'eau accrochées à l'air.

Là où la stricte positivité d'une vue utilitaire désigne, le peintre n'entrevoit l'horizon que dans le battement d'un contraste infime. A distance de la toile vous percevez le motif. Proche d'elle, les limites disparaissent dans la spaciosité du contour des formes. Forme et fond s'interpénètrent au point de disparaître dans les pigments. Vous vous sentez comme ivre de vitalité tant les choses sont complices de l'unité que ciel, terre et mer entretiennent avec vous.

Appétit de regarder ou passion de garder ! Peu après la mort de Giacometti, j'avais relevé l'emplacement des quelques dessins et peintures esquissés sur les murs de son atelier dont Annette sa femme m'avait confié le soin avant qu'ils ne soient détachés, par un homme de l'art, de leur surface. Sous les dessins disparus restaient là encore gravés les fantômes des traits si insistants qu'ils avaient laissé l'ombre d'une trace sur l'enduit qui couvrait la pierre : rien moins que la mémoire de l'œuvre de Giacometti qui a toujours valorisé ce qu'il ne dessine pas : le fond, la page, ici le mur.

Si par impossible vous entrez dans la genèse d'une création, vous n'y trouvez qu'un trou noir. Ce qu'on peut croire de sa puissance éclatante c'est qu'elle s'engage au bord du bord et que son frêle esquif risque toujours de basculer dans le gouffre. Ce voyage c'est celui de la clarté qui traverse le

chaos, celui d'Orphée qui pense charmer le Souverain des ombres pour lui arracher Eurydice.

Les yeux se ferment dans l'attente du moment tant désiré où naît le champ de force dans lequel s'établissent des rapports justes, avant qu'un « trou noir » ne les voue à la disparition. A la jubilation du regard émerveillé succède l'attente inquiète. Il semble que les choses vous demandent de trouver place dans un espace qui est enfin là pour les accueillir. Il faut de l'insistance pour créer ce trou noir originaire où tout alors s'engouffre et pour accéder au moment où des lignes de force happent les énergies. C'est de tension qu'il s'agit. Non pas de l'inspiration que font fleurir les Muses visitant les mortels mais de l'aspiration dans l'abîme où convergent les lignes de force cosmiques.

Alors, alors seulement, et parce qu'il aime avec la plus grande tendresse les grands ciels et le miroir de la mer, l'artiste peut faire retour vers la peinture. Il a acquis la sérénité. Il sait que l'oiseau pourrait traverser son ciel. Yves Noblet a la conviction qu'au matin une ligne claire desserrera l'ombre sourde de la nuit et lui, le peintre, pourra habiter le monde. Il a fait le voyage de l'infini et il n'éprouve l'horizon que parce qu'il fait retour vers le fini pour lui apporter l'unité du cosmos.

Horizon, stèles, continents, portrait équestre, tous semblent naître du fond de violence de la mer : de l'abîme de peinture qui va, chez Guy Le Meaux, jusqu'au noir des peintres espagnols.

J'ai le souvenir des chênes-liège en lévitation dans les contre-jours des crépuscules d'Espagne, sur les routes qui mènent à l'océan, vers les houles sombres dont l'écume diaphane cingle les passereaux.

Contre le caractère éclaté d'une architecture qui n'existe que par le jeu de dés de ses acteurs, le mot paysage résiste au concassage du monde.

Henri Gaudin
octobre 2009

* On définit les objets en termes d'une longueur d'une aire ou d'un volume. 1, 2 ou 3 donnent la dimension des objets considérés. En géométrie le point a pour dimension 0, la ligne 1, la surface 2, le volume 3. L'espace commun a trois dimensions. Le mathématicien Riemann conçoit un espace de dimension 2 ; un univers réduit au seul plan. Ce qui me permet de rappeler *La Métamorphose* de Kafka dont le héros Gregor Samsa se retrouve un matin changé en cancrelat. Collé au plan sur lequel il n'est qu'une *énorme tache brune*, je crois voir en lui une sorte d'animal riemannien.



L'Ecole de Lorient

La géopoéticité de l'espace ou le rapport intime de l'artiste à la nature

Un creuset commun, puis des voies singulières

C'est à l'Ecole Municipale des Beaux-arts de Lorient, à la fin des années soixante, que se croise le destin de Patrick Le Corf, Guy Le Meaux, et Yves Noblet. Ils se lient d'amitié et c'est ensemble qu'ils s'émancipent et surtout qu'ils s'éveillent à l'art, sous l'autorité décisive de Gérard Gautron. Cet enseignant charismatique et chaleureux a marqué durablement nos trois étudiants. Ils parlent encore avec beaucoup de ferveur et d'émotion de son engagement pédagogique et de son œuvre, estimant qu'il leur a appris l'exigence et la passion du métier. *L'Ecole de Lorient*, c'est donc une fidélité à un homme, la revendication d'une filiation qui exprime une conception de la peinture et un attachement indéfectible à celle-ci. De cette initiation, ils garderont aussi l'idée de devoir affronter le réel et la nature et c'est d'ailleurs avec constance qu'ils ont considéré le portrait ou le paysage. A ce jour, ces trois peintres n'ont pas dérogé à ces principes. Toutefois, au fil des années, ils ont su, sans jamais oublier l'empreinte originelle, cultiver leur singularité. Nous ne pouvons retracer ici le détail de ces trois itinéraires. Nous envisagerons essentiellement, au regard des œuvres exposées, leur rapport au paysage, au corps et à la cartographie, autant de thèmes récurrents qui rythment leur travail. L'ordre que nous suivrons n'accorde à aucun la prééminence.

Patrick Le Corf : le génie d'un lieu cristallisé en une certaine lumière

Pour évoquer son travail, Patrick Le Corf emprunte des détours inattendus et parle volontiers de deux livres qui permettent de le situer et de le caractériser. Le premier, *La Presqu'île*, est un livre d'un géographe musagète, grand portraitiste de la terre, Julien Gracq, qui a fait de notre peintre un observateur précoce et avisé de la nature et un arpenteur acharné des chemins forestiers de la Forêt Noire et côtiers de l'île de Groix. Le second est plus professionnel mais néanmoins essentiel : il s'agit de *Réflexions sur la peinture de paysage* de Pierre-Henri de Valenciennes, traité publié en 1799. Patrick Le Corf a assurément *les pieds dans le pagus et les mains à la pâte* (1). En fait il se consacre au paysage d'une manière quasi exclusive depuis 1996. Il travaille de mémoire en atelier, ou plus exactement à des études de "ressouvenir" qui figurent des sensations engrangées au contact de la nature. Sans retracer dans le détail le cheminement de Patrick Le Corf, on peut affirmer qu'au fil des années son travail s'est épuré. Aujourd'hui ses paysages montrent un ordonnancement solennel, presque classique, qui laisse transparaître à l'œil averti une longue fréquentation de Nicolas Poussin, de Claude Lorrain et de Paul Cézanne. La charpente de la toile tient en quelques lignes majeures, quelquefois indécises et répétitives dans leur tracé et qui délimitent des nappes de couleurs où la matière d'épaisseur variable produit des effets contradictoires d'opacité, de matité ou inversement de glacis et de transparence, et dont la

finalité est de faire de l'œuvre un espace lumineux. La picturalité du sujet l'emporte sur tout autre considération et pas la moindre velléité anecdotique ne vient contester cette prééminence. C'est exclusivement la sensation de la lumière qui guide le travail de ce peintre. La lumière commande : c'est un principe d'abstraction et c'est d'elle, par expansion et diffusion, que procèdent l'espace et les formes. Du paysage tel que le conçoit Patrick Le Corf, on peut affirmer qu'il s'agit du *génie d'un lieu cristallisé en une certaine lumière* (2).

Yves Noblet : la souveraineté de la simplicité

La peinture d'Yves Noblet évolue vers la simplicité; une ascèse s'est imposée, qui le conduit à restreindre considérablement sa gamme chromatique. Pour Yves Noblet, le noir est une couleur. Il est convaincu que la présence, la lumière du noir, restituent l'espace, le sculptent. Par ailleurs ce dénuement progressif l'a amené à considérer l'importance de la fluidité du geste. Certaines séries, notamment *Le passage du Ru* et *La lutte de Jacob avec l'ange – Variations d'après Delacroix*, montrent une facture souple et incisive, comme si une empoignade avec le réel avait été saisie d'un seul trait par un pinceau jamais levé.

C'est donc également par le noir qu'Yves Noblet considère le paysage. Il en use toujours avec à propos et en contrepoint d'un jaune légèrement mâtiné de vert ou d'un brun et d'un ocre terreux. Il privilégie, par une sorte d'urgence et de réduction phénoménologique, un ordonnancement général de la toile limité à quelques lignes et à quelques plans, disposés à la manière de strates sédimentaires superposées, comme s'il s'agissait de saisir le monde dans le vif de l'instant et dans un geste originel. On est immergé dans de grandes ondulations aux limites de la terre et de la mer dans le terraqué des avens, et la synthèse constructive de l'œuvre dégage des qualités d'ampleur. En fait, notre regard est l'objet d'une double sollicitation : par la plénitude de la ligne, il saisit l'ensemble du paysage et par la matière sablée, la picturalité sensuelle et presque tactile des pigments ocre; il éprouve la nature concrète des éléments, la densité du monde. A la manière d'Eugène Guillevic, par l'extrême concision de ses propositions, il établit la souveraineté de la simplicité. La brièveté n'est ici qu'une extrême attention, l'écoute portée au monde silencieux de la nature, comme si le peintre refusait d'opposer le sujet à l'objet de son attention.

Guy Le Meaux : le corps au péril de l'espace

Guy Le Meaux a produit de nombreux cycles qui évoquent le corps par des travaux précis sur le buste et le portrait et soulignent l'engagement physique de l'acte créatif. C'est là sans doute l'une des singularités de Guy Le Meaux : il rappelle volontiers que l'artiste apporte non seulement des idées mais aussi un corps, qui traduit le monde autant qu'il se révèle lui-même. La série des *Assemblages* et celle des *Claire-Juliette* témoignent de ces préoccupations. La première présente des anatomies insolites, monotypes fragmentés et détails photographiques d'un portrait équestre par Vélasquez qui flottent dans un espace quadrillé dont l'amplitude spatiale les notions de commencement et de fin. Dans la seconde, le peintre rend hommage à une enfant disparue par une série de portraits où les formes sont à la fois organiques et paysagères. Ces œuvres dégagent une impression étrange où le sujet se réduit à des formes matricielles, embryonnaires, comme si le désir de l'artiste était d'arrêter le temps.

Un autre aspect du travail de Guy Le Meaux, c'est l'intérêt qu'il porte à la cartographie,

aux cartes anciennes dont il apprécie l'espace relatif et flottant, les marges enluminées et qui témoignent d'une époque où les failles de la connaissance étaient comblées par l'enchantement de la mythologie. Guy Le Meaux y a vu l'occasion de réhabiliter une conception subjective, émotionnelle de l'espace. Ainsi *Rubrica* est un itinéraire, une "carte trajet" où l'espace est traversé par des lignes pour signifier des parcours imaginaires et poétiques à travers l'Espagne. La couleur rouge qui se découvre dans son déploiement fait référence aux mines de mercure d'Almadén en Andalousie, mercure dont la gangue, le cinabre, produit le rouge vermillon. Enfin, les études d'après une carte de la péninsule ibérique, quadrilatère approximatif distingué par les épaisseurs de la pâte et une ligne sinueuse, constituent une "carte peinture" où la vision s'affirme d'abord comme un acte. Le dernier cycle de Guy Le Meaux – *Stèles* – montre des cartes dessinées de la péninsule armoricaine, transcription d'une géographie personnelle qui inaugure une forme sans autre unité de mesure que l'intensité de la sensation qui la motive. La partie supérieure des *Stèles* est surmontée par une alternance de lignes colorées, à la manière d'un diagramme chromatique, qui dit la lumière d'un lieu. Elles confèrent à ces compositions une dynamique ascensionnelle et cosmogonique et nous font penser aux représentations astrales et zodiacales des miniatures des *Très riches heures du duc de Berry*. Ainsi, par l'ajout d'une eurythmie colorée l'œuvre s'ouvre à une totalité métaphysique.

La géopoéticité de l'espace

L'Ecole de Lorient est née de la conviction de trois peintres d'avoir reçu un enseignement d'une rare qualité, de partager un vécu commun, et d'avoir été profondément marqués par un "pays" au sens géographique du terme. De ces longues années passées en Bretagne, que ce soit du côté des landes de Lanvaux, sur les estrans de la côte morbihannaise et du sud-Finistère, ils se sont imprégnés d'un milieu et d'un patrimoine qui aujourd'hui révèle une identité. C'est assurément l'épreuve de l'éloignement et la mélancolie du pays natal, et surtout la confrontation salutaire et bénéfique avec d'autres cultures européennes qui leur a révélé leur distinction. Assurés de ce qu'ils connaissent d'eux-mêmes, et conscients de ce qu'ils devaient à leurs pérégrinations lointaines, ils ont pu élever l'exercice de la peinture à l'universel. Aujourd'hui ils sont porteurs d'une nouvelle image. Ils renouvellent notamment la peinture paysagère et affirment *la géopoéticité de l'espace* (3) en signifiant la plénitude de ses éléments. Ils sont parvenus, par le biais d'une symbolisation, mêlant tour à tour le vif de la sensation, la retenue et la grâce, à affirmer l'ordre régulateur de l'art pour activer la présence sensible des beautés naturelles. Ainsi, *L'Ecole de Lorient*, par le biais d'une *augmentation iconographique* (4) et d'un renvoi inattendu de l'image à la nature, nous ouvre au monde dont les qualités nous semblent soudainement décuplées.

Yvon Le Bras
La Troménie, le 19 août 2009

Notes :

1: Régis Debray, Histoire du regard en Occident, Gallimard 1992

2: Régis Debray, op cit.

3: Kenneth White, Richard Texier, latitude atlantique, Editions Palantines 2000

4: Jacques Roger, Nus et paysage, Aubier 1978.

Patrick Le Corf

Ports et baies









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

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

Pourquoi, tout comme ce port, les simples courbes de la presqu'île à l'horizon me remplissent-elles d'une plénitude d'émotion ? Bien que je n'y pense pas sur l'instant, des souffles impalpables de la mémoire me rafraîchissent le visage. Ces lieux sont tout imprégnés de l'intelligence et de l'effort de mes ancêtres, c'est à travers l'histoire que s'accomplit l'union de l'homme et de la nature ; dès lors ma peinture rayonne de signes et de signification.

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

Patrick Le Corf
Groix – Bühl, septembre 2009





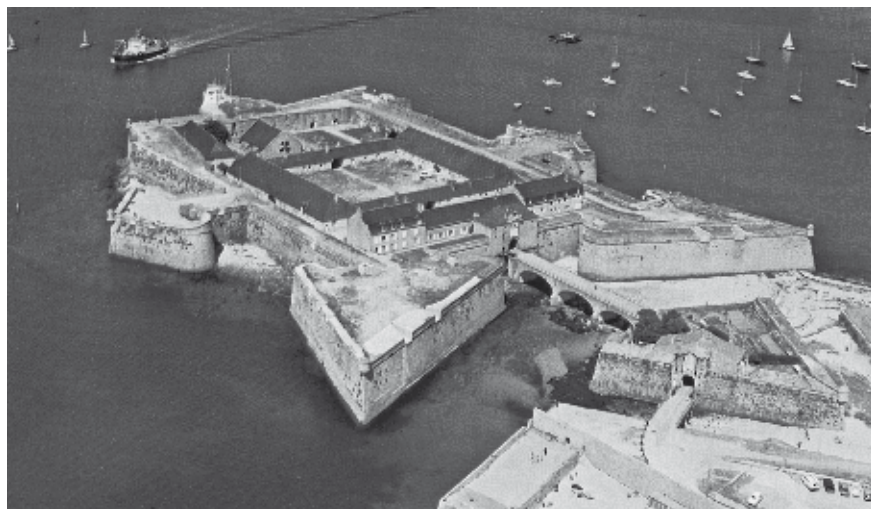






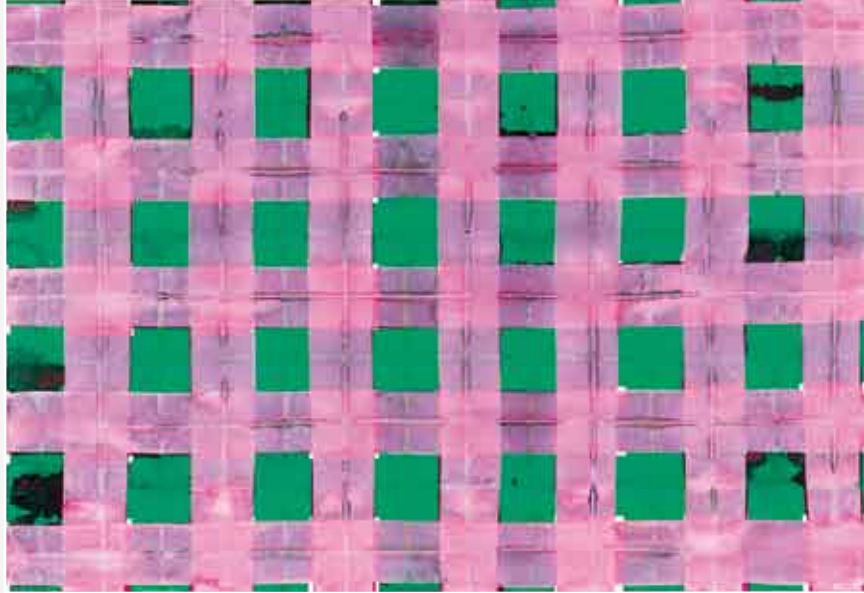
Guy Le Meaux

Vestiges d'une profonde Espagne













La presqu'île du Port-Louis, ceinte par la rade de Lorient, l'océan et la Petite Mer de Gâvres est le berceau de ma famille. Elle était encore appelée Port de Blavet lors des huit années d'occupation espagnole à la fin du XVI^e siècle.

Dans une lettre de l'année 1931 qu'il adresse à mon père, militaire en Indochine, mon oncle Jean Le Meaux, prêtre missionnaire au Canada, revient en rêve vers ses origines et à cette ouverture sur l'océan : *J'ai l'impression d'être né sur fond de mer, puis d'en avoir été séparé. Toutes ces nuits à l'orphelinat de Montfort où je me trouve, entouré de forêts, bloqué par la neige, je me réveille au Port-Louis au-dessus des Pâtis, des ormes et des tilleuls, avançant sur le chemin de garde qui court le long de la muraille des remparts. J'enfonçe la tête dans la brèche des meurtrières. Ébloui par la violence de la lumière, du vent et de la pleine mer, je me revois avec les deux morceaux de pain qui me servaient de dîner. Je renais.*

La citadelle espagnole du Port-Louis fut édifiée par l'ingénieur tolédan Cristobal de Rojas en 1590. Il avait participé quelques années plus tôt à la construction du monastère de l'Escorial avant d'être nommé à son retour de Bretagne, par le roi Philippe II d'Espagne, maître d'œuvre des fortifications de Gibraltar, de la citadelle et des remparts de Cadix.

C'est vers l'âge de douze ans, entre Cadix et Port-Louis, qu'une lumière d'août sur le plateau de Castille, lors d'une incursion d'une journée en Espagne, m'ouvrit soudain à la conscience de l'immensité de l'espace, à la profondeur de l'histoire, à l'ancienneté de la lumière. Est-ce cet *éblouissement* qui m'orienta deux ans plus tard vers l'apprentissage de la langue espagnole au lycée de Lorient ? Un séjour linguistique à Burgos, puis une bourse de la Casa de Velazquez à Madrid me disposèrent plus sérieusement à l'étude de la culture hispanique.

Paysages d'Atienza et de Nuevo Baztán en Vieille-Castille ; études d'après un retable de Churriguera, d'après une carte de la péninsule ibérique, d'après un portrait équestre de Vélasquez ; *Rubica*, peintures enluminées de noms (Borgia, Servet, Loyola...), une histoire de l'esprit poudroie dans l'air écarlate des mines de mercure d'Almadén ; *Claire-Juliette*, puissante empreinte mémorielle des sculptures polychromes de Juan de Juni et d'Alonso Berruguete au musée de Valladolid...

Nées de choses vues, vestiges d'une lente manducation de l'histoire et de la langue, ces œuvres sont vraiment filles d'une profonde Espagne.

Guy Le Meaux
Paris, septembre 2009







Yves Noblet

Au bas du tertre









Enfance : le temps libre était le plus souvent occupé à parcourir champs, bois et forêts, à longer rivières et ruisseaux. Dans ces paysages éloignés ou à proximité des maisons, sans qu'on le sache vraiment, les éléments – terre, air, eau – se jouaient de nos projets et géraient bien souvent nos emplois du temps, nos jeux de plein air. Un *goût nature* nous imprégnait à notre insu.

Bien plus tard, j'ai retrouvé en peinture ces lumières et espaces illimités que procuraient ces lieux d'errances.

A l'école aussi, des reproductions affichées aux murs de classe de Jacob Ruysdaël, de Nicolas Poussin entre autres, laissaient libre cours à ma rêverie et avaient le grand avantage de me révéler d'autres horizons que le tableau noir sillonné de blanc.

Le goût pour le paysage m'invitait à copier, à dessiner, à peindre des gouaches d'après des reproductions, des images de livres, de dictionnaires, de cartes postales ou encore sur le motif, sur les rives du Doudu et de la Laita : la Laita, lieu des *transactions secrètes* des eaux de terre et de mer. Tertre et marécages, vases et bancs de sable que cerne au gré des marées le passage de la rivière forment un spectacle d'une beauté toujours renouvelée.

Donc copier, copier, rechercher les ressemblances, capter un peu de ce que je pensais être la réalité pour en savoir plus, pour conquérir un peu les apparences d'un monde visible...

Aux Beaux-Arts de Lorient, la rencontre décisive avec notre professeur de peinture Gérard Gautron, sa passion, sa façon si singulière et profonde d'appréhender la peinture, furent une révélation.

Dès lors la quête d'un chemin s'imposait.

Par ailleurs, les œuvres des musées et diverses expositions contribuèrent encore à m'interroger. Image, peinture et réalité se partagent un espace commun : par quelle alchimie venaient-elles encore nous toucher ?

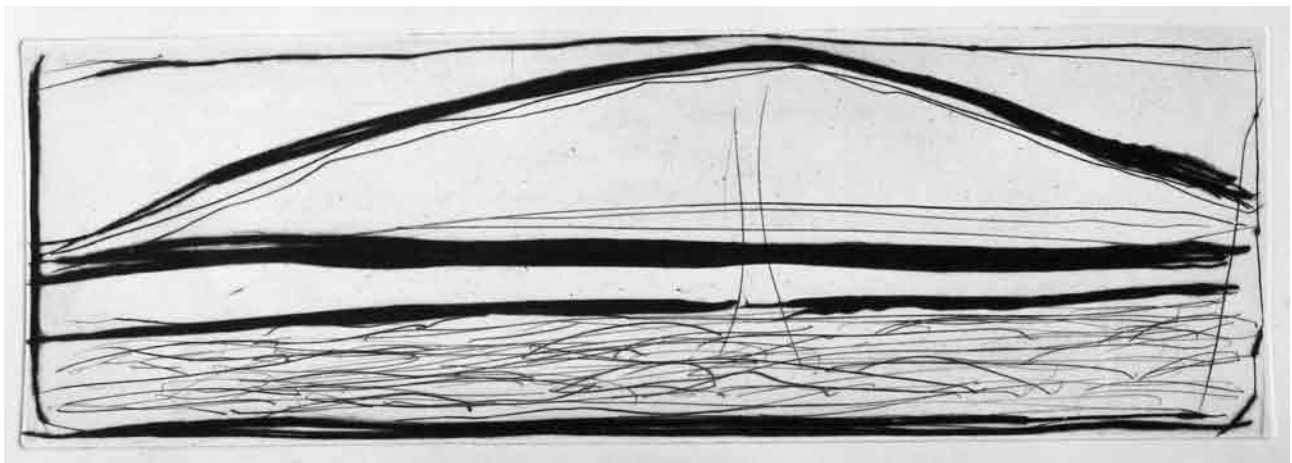
Aujourd'hui la question ne cesse de s'affirmer : comment exprimer, transposer de façon sensible et picturale le tangible en peinture ?

Yves Noblet
Congis-sur-Thérouanne, octobre 2009











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)

e-mail : lecorf@t-online.de

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 Vélasquez à Madrid,

puis de 1975 à 1977, à la Villa Médicis à Rome

vit et travaille à Paris

e-mail : guy.lemeaux@orange.fr

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

vit et travaille à Congis-sur-Thérouanne (Seine-et-Marne)

e-mail : nobletyves@free.fr

EXPOSITIONS ÉCOLE DE LORIENT

2007 Galerie La Toupie, Paris

Galerie Bruno Mory, Besanceuil-Bonnay (Saône-et-Loire)

2008 Musée Bossuet, Meaux

2009 Galerie du Faouëdic, Lorient