

LISTEN
TO
THE QUIET
VOICE

Philippe Lepeut



9 782955 362204

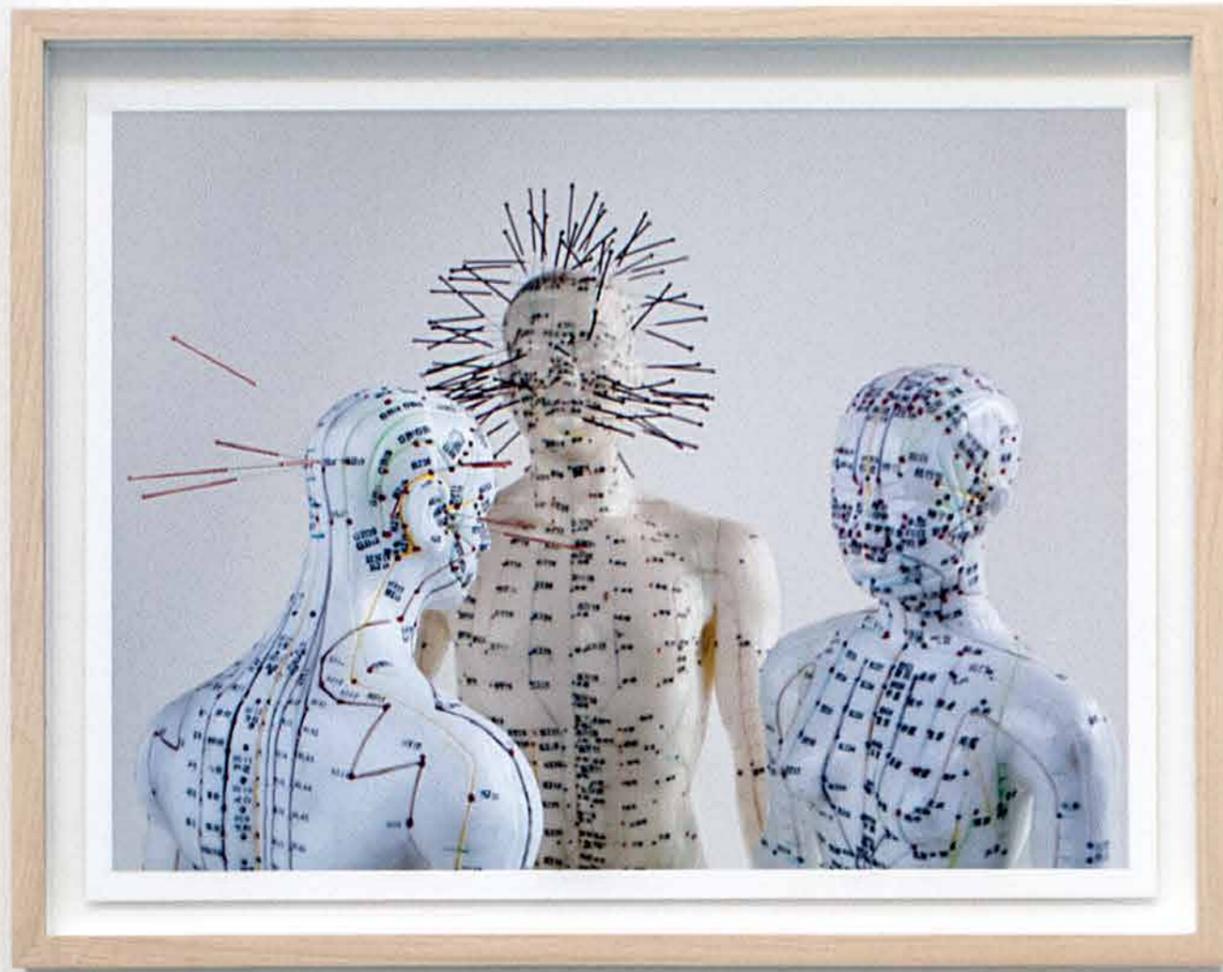














LISTEN TO THE QUIET VOICE

Une exposition de Philippe Lepeut

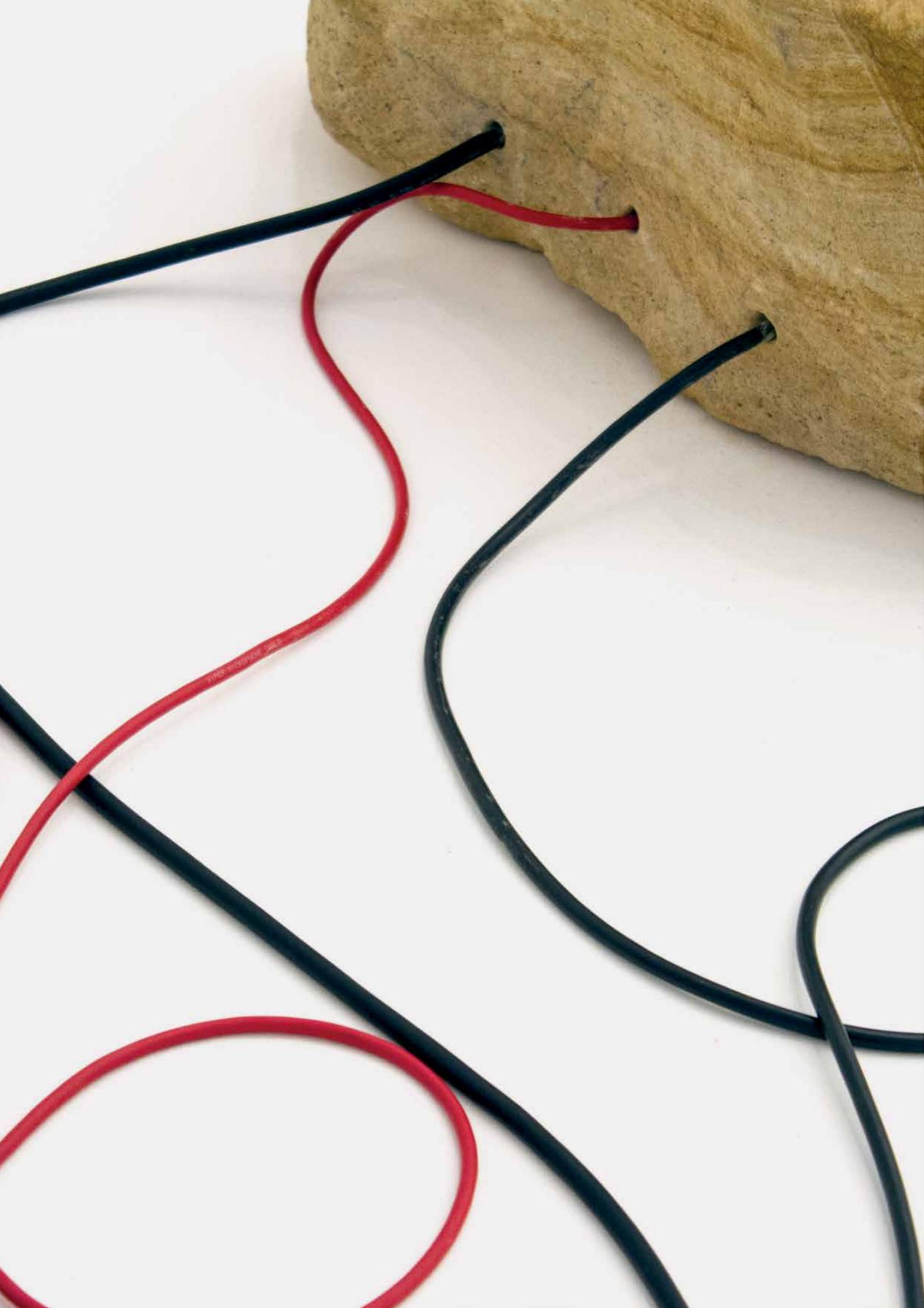
- | | |
|-------------|-----------------|
| Janig | Begoc |
| Camille | Bondon |
| Anne-Céline | Bossu |
| Daniel | Bossu |
| Robert | Cahen |
| Christian | Charpiot |
| Camille | Clauss |
| Agnès | Daval |
| Daniel | Del Degan |
| Souad | El Maysour |
| Jacky | Fauster |
| Pierre | Fickinger |
| Alain | Fontanel |
| Juliette | Fuhs |
| Alain | Gautier |
| Olivier | Grasser |
| Christophe | Greilsammer |
| Manuel | Hauss |
| Jean-Luc | Hattemer |
| Thierry | Herry |
| Marinette | Jeannerod |
| Gabrielle | Kwiatkowski |
| Florence | Labalette |
| Simon | Laveuve |
| Jo | Lepeut |
| Joseph | Lepeut |
| E | Limongi |
| Yne | Loux |
| al | Mangin |
| ia | Mentrel |
| My | Mouthinot |
| | Nguyen |
| | Pietrzyk |
| | Pijaudier-Cabot |
| | Rabczuk |
| | ieffel |
| | gé |
| | nt-Loubert Bié |











LISTEN TO THE QUIET VOICE

LISTEN TO THE QUIET VOICE

Philippe Lepage

Édition Écart Production

Cet ouvrage a été publié à l'occasion des expositions de Philippe Lepeut

Listen to the Quiet Voice

et

À une autre vitesse

présentées au musée d'Art moderne et contemporain et au Centre européen d'actions artistiques contemporaines (CEAAC – International) à Strasbourg.

Listen to the Quiet Voice

11 avril-30 octobre 2015
musée d'Art moderne et contemporain de Strasbourg (MAMCS)

Commissaire de l'exposition
Estelle Pietrzyk, conservatrice en chef du patrimoine, directrice du MAMCS

À une autre vitesse

17 septembre-18 octobre 2015
Centre européen d'actions artistiques contemporaines, Strasbourg

Commissaires de l'exposition
Élodie Gallina, chargée des projets internationaux et Évelyne Loux, directrice du CEAAC

Conception graphique
Yohanna My Nguyen et
Jérôme Saint-Loubert Bié

Textes
Janig Begoc, Laure Limongi et
Estelle Pietrzyk

Relecture et correction
Anne Chougnet

Photographies
Mathieu Bertola (photos musées de Strasbourg) [pp. 18, 23, 39, 42],
Agnès Daval [pp. 52, 67], Marinette Jeannerod [pp. 5, 12, 42, 61], Patrick Lambin [p. 50], Simon Laveuve [pp. ii, 1, 4, 6-7, 8-9, 10-11, 13, 14-15, 16-17, 18-19, 20, 39, 43, 55, 58, 64, iii],
Philippe Lepeut [pp. 19, 39, 43, 50, 53, 54, 55, 60, 64, 65, 66, 67, 68],
Yohanna My Nguyen et Jérôme Saint-Loubert Bié [pp. 85 à 104],
Élise Schann (CEAAC)[p. 68]

Page 3

Derrière l'œuvre de Philippe Lepeut *Silencio*, sur la verrière du musée, on aperçoit *Comme un jeu d'enfant*, œuvre *in situ* de Daniel Buren, 2014.

Stagiaires
Marinette Jeannerod, Juliette Fuhs
et Maïa Mentrel

L'artiste remercie particulièrement :
Janig Begoc, Camille Bondon, Daniel Buren, David Cascaro, Agnès Daval, Daniel Del Degan, Souad El Maysour, Alain Fontanel, Juliette Fuhs, Élodie Gallina, Olivier Grasser, Thierry Herry, Marinette Jeannerod, Gabrielle Kwiatkowski, Simon Laveuve, Florence Labalette, Laure Limongi, Évelyne Loux, Pascal Mangin, Frédéric Maufras-Samson, Maïa Mentrel, Yohanna My Nguyen, Estelle Pagès, Estelle Pietrzyk, Joëlle Pijaudier-Cabot, Aymée Rogé, Jérôme Saint-Loubert Bié.

Ainsi que toutes celles et ceux qui ont contribué à ces expositions :
Anissa Abbou, Alain Adami, Rebeka Aginako, Laurence Anneheim, Frédéric Baal, Alex Babazade, Julie Barth, Régine Baumgartner, Zineb Berkane, Vincent Berlocher, George Bilghiru, Anne Bocourt, Laura Bonfiglioli, Carine de Bortoli, Anne-Céline Bossu, Daniel Bossu, Cyril Bourgogne, Danielle Brucker-Strub, Michèle Buckel, Alice Burg, Robert Cahen, Éric Catel, Mai Chau, Limin Chen, Sophie Christiani, Camille Clauss, Xavier Clauss, Martine Debaene, Jean-Baptiste Defrance, Valérie Dufeutrelle, Rita Dumar, Mathieu Durand, Christophe Düringer, Éric Erbrecht, Ferat Erkal, Jacky Fauster, Aissatou Faye, Louise Flouquet, Hélène Fourneaux, Guy Friedrich, Jean-Paul Gangloff, Alain Gautier, Lionel Georg, Claudine Ghoul-Pettinotti, Roland Görden, Christophe Greilsammer, Pierre Guth, Adrien Haefele, Eric Haenel, Badia Hank, Jean-Luc Hattemer, Manuel Hauss, Anne-Catherine Hecklen, Pascal Henninger, Pascal Hertz, Mustapha Hichami, Claude Hochwelcker, Catherine Hubert, Anne-Marie Jochum, Éric Jost, Chantal Kahn, Christian Kieffer, Sophie Kimenau, Pierre Kimm, Ernest Lang, Van Tien Lee, Stéphane Lentz, Denis Lepeut, Hugo Lepeut, Joseph Lepeut, Cathy Letard, Aurélie Madec, Miguel Marajo, Catherine Margailan, Aline Martin, Corinne Masson, Scherrif Mellah, Sophie Miaskowski, Catherine Mog, Gladys Morinière, Natalia Mouthinot, Jacky Muller, Frédéric Noir, Pascal Noives, Marie Ollier, Jean-Claude Pasut, Margaret Pfenninger, Alain Piolet, Flore Poindron, Émilie Pouzet-Robert, Gabrielle Proetz, Philippe Queney, Katia Quirin, Małgorzata Rabczuk, Désiré Reininger, Fred Rieffel, Augustin Robilliart, Marion Rouchet, Toni Sala, Fabienne Sattler, Philippe Schaefer, Mireille Schaeffer, Élise Schann, Claire Schmitt, Thomas Schwartz, Gauthier Sibillat, Corentin Sitter, Anatoli Sobine, Franck Sonrel, Peter Spronk, Pierre Tesson, Florian Tiedje, Arnaud Umecker, Anke Vrijs, Gérald Wagner, Murielle Waroquier, Anne Weckbrodt, Martine Wolff.

Nous remercions également pour leur soutien les Amis du musée d'Art moderne et contemporain de Strasbourg et leur président Pierre Fickinger ; ainsi que le Muséum national d'Histoire naturelle, Galeries d'Anatomie comparée et de Paléontologie.

Cet ouvrage a bénéficié du soutien de la Ville de Strasbourg
la Région Alsace
Agence culturelle / Fonds régional d'art contemporain Alsace
ministère de la Culture et de la Communication, DRAC Alsace
Centre européen d'actions artistiques contemporaines
musée d'Art moderne et contemporain de Strasbourg
Écart Production

Pour les œuvres de Philippe Lepeut :
© Adagp Paris, 2015
Pour la présente édition, l'éditeur :
© Écart Production, Strasbourg, 2015
et les auteurs

Tous droits réservés.
Toute reproduction, même partielle, de cet ouvrage est interdite sans l'autorisation préalable de l'éditeur.
www.ecartproduction.net
www.bylepeut.com

Achevé d'imprimer en septembre 2015
sur les Presses de La Région Alsace

Dépôt légal octobre 2015
ISBN : 978-2-9553622-0-4

Strasbourg.eu
eurcmetropole

MUSEES DE LA VILLE DE STRASBOURG

ecart production

Strasbourg
MUSEES DE LA VILLE DE STRASBOURG

Région Alsace

agence culturelle alsace

frac alsace

27

DU VENT ON NE VOIT QUE LES EFFETS

Laure Limongi

69

MOTS ET MERVEILLES DE PHILIPPE LEPEUT

Estelle Pietrzyk

76

LE DESSOUS DES PIERRES

Janig Begoc

DU VENT ON NE VOIT QUE LES EFFETS

Laure Limongi

« Il échafaudait sans cesse des théories en forme de cabanon. »

Claire Guezengar,
Deux ou trois choses que je sais de lui.« La poussière va et vient entre nous. Nous creusons des bateaux et des lits
dans l'écorce, nous sommes dans ces huttes avec eux, nous écoutons les enfants,
la folie des enfants, dans nos mains, dans l'eau, partout. »Jean-Marie Gleize,
Le Livre des cabanes.

J'ai fait un rêve étrange. Le temps existait. En conséquence, il y avait une existence nommée « vie » suivie de la « mort » – supposée être cessation de la vie. À la mort de quelqu'un, on se réunissait pour lui dire adieu avec quelques cérémonies avant que sa peau, ses muscles ne quittent ses os pour nourrir la matière. À l'enterrement d'une amie chère, je rencontrai un proche de longue date, que je n'avais jamais vu auparavant. Des heures singulières sur une île au bout du monde où des canards se baignaient dans l'eau de mer. Avec beaucoup de soleil et de sanglots, des yeux irrités, éblouis, qui voyaient tout à travers un halo salé. L'ami était grand et artiste. Il était allé vers le soleil levant. Dans le bateau puis le train du retour, je parlais beaucoup mais je ne sais plus de quoi et nous filions justement vers l'est comme pour oublier, un temps, la fin des choses. Il a mis une pierre dans ma main, bizarrement non minérale, douce, presque chaude. Je lui ai fait écouter la chanson d'un album que je venais de recevoir le jour où j'avais appris la mort de notre amie :

*« So many stars, so many seas,
so many smiles, so many trees,
so many laughs, so many screams,
so many scars, so many tears.*

It's so wide, it's so wide, it's so wide, it's so wide

..... »

Quelques semaines plus tard, il me demandait d'écrire un texte qui invente sa vie.

Ça commence le long d'un rivage, comme souvent. Il y a le bruit du vent qui concurrence celui des vagues et l'oreille enfantine joue à dessiner les frontières pour mieux les balayer d'un revers d'imagination. Les couleurs bretonnes recèlent cette violence qui bouleverse en subtilité. Pas les délavés tendres normands lancinants comme du *mi* mineur ; pas l'azur implacable de la Méditerranée où les drames se déroulent avec un air de vacances, l'odeur du sang mélangée à celle du monoï. L'ouest armorique : des teintes dont la saveur pique, fait rosir les joues, accélérer le cœur ; des grandes marées majestueuses qui ramènent les choses à leur juste échelle. It's so wide.

L'enfant se passionne pour l'histoire, la biologie, moins pour les obligations pédagogiques et les foules forcenées. L'intuition que la solitude est un trésor précieux. Dans un coin du jardin, il se crée un espace « de travail », dit-il très sérieusement, dévolu à l'étude des migrations de fourmis, de la danse des coléoptères, de l'évolution des boutures. Il y apporte une petite radio qui grésille et évolue en FM, sans savoir qu'il compose déjà, à la molette, des musiques savantes.

Peu à peu, il apprivoise ses mains qui créent des objets liés, de petites sculptures. Il mélange la gouache à la terre pour inventer ses couleurs. L'instant où la main traduit quelque chose de l'esprit. La douceur du pinceau qu'il faut apprivoiser.

Leur voisin est un maître verrier qui se lève bien avant que les oiseaux ne se mettent à chanter et l'enfant le pensait magicien jusqu'à ce qu'on lui explique l'impact de la chaleur sur ce matériau, la transition vitreuse, les lois de la physique. Perplexe, un peu mal à l'aise comme le lendemain de Noël, l'enfant a longtemps réfléchi dans son atelier de jardin, observant les nids, les effets de la Lune sur les plantations, testant les herbes à associer pour dissiper une brûlure d'ortie. Et il a fini par comprendre que le vocabulaire des hommes tentait de démythifier les choses par peur de ce qu'ils ne peuvent expliquer, par souci de cohésion sociale, pour que les chamans soient aux trois-huit et que les sorcières fassent la plonge. Il a compris que tout était magie : la formation

des minéraux, la naissance du langage, ce regard qui croise le sien, et le geste précis, d'une grâce infinie, du souffleur de verre. Les bulles prisonnières du moment où tout se fige qui n'éclateront qu'avec fracas, dispersant une infime quantité d'atmosphère d'époque, diffusant potentiellement vie ou mort, selon les souvenirs transportés en forme de semences ou de virus.

Et l'exigence du verrier qui rougeoyait aube après aube, vibrait dans la répétition minutieuse des gestes, posant la beauté sur vitrine, comme le corps-à-corps du musicien avec son instrument, comme le face-à-face du peintre avec son tableau, semblait dessiner un chemin.

Artiste.

La mère a le regard qui change selon les saisons, reflétant le ciel. À sa naissance, elle portait Habanita de Molinard, dont il n'a jamais supporté les notes de tête trop poudrées, fumées, épicées, mais qui finissait par s'évanouir sur sa peau avec des accents d'ambre, de vanille et de patchouli. Un sillage de papier d'Arménie. Puis, elle a rapporté des violettes de Grasse dans un flacon avec une poire recouverte de matière granuleuse. Du verre aux formes arrondies posé sur la cheminée dont le marbre racontait tant d'histoires dans ses veines, fiole dodue saisie d'un geste nonchalant au moment de quitter l'espace intime pour l'activité diurne. On appuie sur la poire plusieurs fois, aspergeant le cou, la nuque ; la fragrance fugace se dissipait presque aussi vite qu'un son. La poire émettait d'ailleurs un drôle de bruit qui semblait contredire le chic du geste alangui, une respiration d'animal asthmatique.

Passé la surprise initiale, il fallait bien se rendre à l'évidence : les signes ne sont pas univoques.

Il y a toujours un *memento mori*, quelle que soit la vitalité du moment ; et c'est tout sauf triste.

« Quelque chose gronde toujours quelque part. »

C'est l'ouverture de *Der Tod und das Mädchen* de Schubert qui émeut chaque cellule et donne envie de courir dévorer la vie.

Les étés interminables dans le Var. Les cigales. La chaleur qui colle. L'ennui qui colle. Les jeux avec les cousins dont on finit par se lasser, attisé par le paysage. L'enfant reste des heures dans le jardin, encore, comme il le fait plus à l'Ouest. Ce ne sont pas les mêmes essences, pas les mêmes oiseaux. De ce point-ci sur le globe, un morceau de montagne s'offre à lui, tandis qu'une mer sans marée clapote à l'autre bout. Il ressent une étrange sensation dont il ne sait si elle est agréable ou désagréable. Comme un vibrato intérieur, une musique qui ne révélerait pas encore tous ses secrets. Il commence par marcher beaucoup, arpenter l'espace. Puis, lentement, il se met à tourner sur lui-même, les yeux d'abord posés au sol, puis s'élevant progressivement jusqu'au ciel avant de revenir vers la terre.

Transformer l'horizon en cercle ; en boucle. Pour que le paysage se livre ; tandis qu'on s'offre au paysage.

Sur la plage, le mica adhère à la peau comme une armure-parure. On en trouve des fragments, nombreux, sur les épaules, suivant la ligne d'un os, sur la jambe. Leur taille est souvent à peine celle d'un minuscule grain de beauté, et pourtant, ils s'imposent. Et passant du plan de l'observation de sa peau ainsi magnifiée à celui du panorama, on ne peut que constater : le mica est partout. Avec une insistance presque inquiétante. C'est lui, le maître des lieux.

Plus tard, il découvrira que le mica est fréquemment exploité pour ses propriétés d'isolant électrique et de résistance à la chaleur, notamment, incorporé à d'autres

matériaux comme isolant acoustique ; ou en cosmétique.

Une chercheuse de l'université de Santa Barbara en Californie, Helen Hansma, formule une hypothèse qui peut sembler logique aux admirateurs fascinés du minéral : l'apparition des premières cellules vivantes aurait eu lieu dans un espace aquatique pris entre des feuillets de mica.

Ce qui signait la fin des vacances, c'était l'apparition des xylocoptes. Ou plutôt du xylocopte qui traversait la terrasse, chaque soir, à heure fixe. Pendant que les adultes sirotaient leur Martini sur la pierre chaude, consommant les cigarettes et les rires, l'énorme insecte traversait lentement, très lentement, la scène, de façon bien trop bruyante pour être majestueuse. Il avait un aspect comique avec son vol lourd et débonnaire. On n'arrivait pas à en avoir peur malgré sa taille, son raffut d'hélicoptère et son costume sombre. Il vivait ce que vivent les insectes, au mieux le temps d'une saison. Et pourtant, d'année en année, chaque soir de la fin de l'été, avant le dîner, imperturbablement, un xylocopte traversait la terrasse suivant le même plan de vol comme pour prendre des nouvelles de la famille, regarder combien les enfants ont grandi. Ils devaient être des générations et des générations, mais l'enfant l'appelait toujours « le xylocopte ». Au fond du jardin, il creusait un énorme trou, enfin, un trou à sa taille, dans le bois tendre d'un grenadier. L'insecte disparu, on continuait à entendre son vrombissement industriel éjectant des copeaux tandis que les galeries gagnaient en nombre et en bifurcations. Un être tranquille, ténace ; amoureux des fleurs.

Le stade volant du xylocopte, après son état d'œuf puis de larve, s'appelle *imago* – terme qui désigne également le dernier état de développement d'autres arthropodes et amphibiens.

Chez d'autres insectes, il existe un stade intermédiaire entre la larve et l'imago. La *nymphe* des coléoptères, par exemple. Les éphémères, quant à eux, ont un *subimago* – comme d'autres insectes aquatiques. Ce stade peut ne durer que quelques minutes ; tout au plus quelques heures.

Le corps pousse dans les étoffes rugueuses, laine vierge et jean brut, vraiment très vite. Vient ce moment où l'on ne comprend plus rien, où la lutte s'épaissit entre les désirs du corps et ceux de l'esprit. La quête de la beauté prend des accents moites et des traits de jeunes filles.

À Paris, une débauche d'œuvres, de monuments, de possibilités. Décider d'un destin dans un double mouvement, geste et pensée. Dessiner des figures mais aussi connaître et rencontrer des artistes, des œuvres – d'aujourd'hui ou de l'Antiquité. Vient le temps de s'atteler à la toile avec la ténacité du verrier, jusqu'à un séjour à la Villa Médicis. Un immense atelier avec une lumière parfaite. De l'argent pour tester des pigments inédits, de nouveaux formats. Tout est idéal. Un laps envié aux angles trop aigus, peut-être. Quelque chose ne sonne pas tout à fait juste ; ou manque.

Chaque pas est une histoire, un palimpseste. « On ne sait pas où commence l'architecture et où s'arrête la peinture. Si on bouge, tout se défait. »

Arpenter les collines de Rome, à pied, pour retrouver leur essence de paysage. En haut du Quirinal, tourner sur soi-même pour recréer un horizon ; une boucle. Encore.

« Le paysage, tout en étant substance, tend vers l'esprit. »

Passer des heures en haut du château Saint-Ange à observer le vol virtuose des étourneaux, danse fascinante, périlleuse ; le balancement souple de leurs piailllements crée une partition de tempête.

Nues, nuées.

Passer des heures à observer les nuages, si baroques.

Lors d'une fête dans le parc, il entend une jolie maquilleuse de Cinecittà raconter que quelques jours auparavant, pendant un tournage, une autre maquilleuse, jalouse, a coupé tous ses pinceaux avec les ciseaux du coiffeur. Des pinceaux hors de prix en poils de zibeline, de marte, de poney, de chèvre. Des pinceaux pour le contour des yeux, eye-liners, fard à paupières de grande taille, de taille moyenne, des pinceaux blush, à poudre libre, droits, d'autres biseautés, des pinceaux à lèvres, ourleurs, éventail, ombreurs, duveteux, des pinceaux modeleurs, tapoteurs, des pinceaux plats, des pinceaux carrés. Tous soigneusement rasés. Comment allait-elle travailler, à présent, sans eux ? La maquilleuse bouleversée, faux cils papillonnant et petite robe collée à son corps par la chaleur et l'émotion, sa jugulaire palpitant Tuberosa de Santa Maria Novella jusqu'aux narines alentour, curieuses ou compatissantes, Spritz vacillant dans la main gauche avec glaçons qui tintent en rythme, mimait le geste coupable de la main droite : « CHTACK ! CHHHTACK ! Porca miseria ! Ora non c'è più niente da fare ! » Tout était ruiné.

Lui ne pouvait s'empêcher de trouver le désespoir rosissant ses joues, mieux qu'aucun blush, charmant – ce léger tremblement des choses ; et la remerciait en secret pour la solution qu'elle venait de lui confier sans le savoir.

Une solution toute simple, offerte sur un plateau.

Avec cette drôlerie subtile, involontaire qui signe les décisions dandys.

La peinture est trop silencieuse. Quelque chose gronde toujours quelque part.

Ou : la grande symphonie ne prend forme que quand on la joue.

Comment travailler, à présent, sans pinceaux ?

« Le flux jamais ne cesse. »

Fluxus.

Et la pensée de Dick Higgins qui crée la notion d'*intermedia*. Liberté qui se lève comme un vent parfumé : celui des départs au large.

« The radio that told me about the death of Billy The Kid

(And the day, a hot summer day, with birds in the sky)

Let us fake out a frontier – a poem somebody could hide in with a sheriff's posse after him – a thousand miles of it if it is necessary for him to go a thousand miles – a poem with no hard corners, no houses to get lost in, no underwebbing of customary magic, no New York Jew salesmen of amethyst pajamas, only a place where Billy The Kid can hide when he shoots people.

Torture gardens and scenic railways. The radio

That told me about the death of Billy The Kid

The day a hot summer day. The roads dusty in the summer. The roads going somewhere. You can almost see where they are going beyond the dark purple of the horizon. Not even the birds know where they are going.

The poem. In all that distance who could recognize his face. »

Avec de l'eau jusqu'aux hanches, il capte les sons du crépuscule. Les oiseaux s'en donnent à cœur joie, comme si leur sang battait plus fort à l'approche de la nuit, d'une vague angoisse. Le soleil se lèvera-t-il de nouveau ? Les grenouilles s'y mettent et forment une basse continue.

Quelques moteurs, d'autres éclats, qu'on n'identifie pas. Il sent l'humidité pénétrer les tissus puis glacer la chair, il porte le gros micropeluche un peu comique à bout de bras, des douleurs apparaissent, mais qu'importe. Il est comme une antenne immobile, un large sourire fendant son visage. Ce qu'il entend n'est absolument pas ce qu'il est venu chercher. C'est pour cette raison que c'est si précieux.

« Les histoires ce sont les sons qui les raconteront. Les histoires possibles seront repliées dans les sons. Je n'impose pas une histoire, je crée des situations sonores qui permettent de se raconter des histoires. »

Les oiseaux, il aime écouter et enregistrer leur chant, il aime leur vol, il aime aussi leurs plumes qui sont également celles des anges. Il glisse entre les langues de l'oiseau à Vogel, éclairant un quartz conçu par l'ingénieur IBM Marcel Vogel qui, retraité, prit son envol en se consacrant aux mystères relatifs aux cristaux, tâchant notamment de canaliser l'énergie universelle. La forme de son quartz, qui rappelle l'arbre de vie, lui aurait été livrée en rêve.

« L'oiseau. Les oiseaux. Il est probable que nous comprenons mieux les oiseaux depuis que nous fabriquons des avions. »

Le mot OISEAU : il contient toutes les voyelles. Très bien, j'approuve. Mais, à la place de l's, comme seule consonne, j'aurais préféré l'l de l'aile : OILEAU, ou le v du bréchet, le v des ailes déployées, le v d'avis : OIVEAU. Le populaire dit *zozio*. L's je vois bien qu'il ressemble au profil de l'oiseau au repos. Et *oi* et *eau* de chaque côté de l's, ceux sont les deux gras filets de viande qui entourent le bréchet. »

Se poser. Se poser, avec la dignité d'une montagne. Jambes repliées. La colonne vertébrale comme tendue entre ciel et terre,

corde à jouer avec sérieux et légèreté. Se poser, les yeux mi-clos. Les mains posées sur les genoux. Se laisser respirer. Sans rien changer. Se laisser être. Respirer. Habiter sa respiration. Avoir la placidité d'une mer. Mais les milliards de petits courants électriques jamais ne cessent tant que la chair en mouvement colle aux os, tant que les muscles peuvent se tendre, les connexions synaptiques brillent, transportant souhaits, pensées, inquiétudes, exaltations, colères, digressions... Sans cesse il faut se replacer dans son souffle. C'est comme tâcher de protéger de ses mains de minuscules plumes, très nombreuses, un jour de grand vent. Elles s'échappent et tourbillonnent. L'air se trouble de leur présence pelucheuse en eau surpeuplée. Loin de la vue claire. L'esprit humain est ainsi. Sans cesse agité, changeant de sujet, d'avis, de tonalité. On a du mal à tenir une seule note, un seul accord. À se laisser aller à la simplicité de la respiration. Le silence n'existe pas.

Le flux jamais ne cesse.

« On ne se baigne pas deux fois dans les mêmes eaux d'un fleuve. »

Sa main se pose sur la radio et manipule le bouton vers la droite, vers la gauche. Ce son immédiatement reconnaissable du changement des stations, jusqu'à tâcher de stabiliser un flux. Ça grésille, ça gueule, ça publicise, ça prend la parole, ça diffuse une sonate, ça générique, ça cite l'intervenant, ça n'est pas d'accord, ça s'excuse, ça reprend, ça présente, ça coupe la parole, ça se moque, ça s'émeut, ça hausse le ton, ça fait un lapsus, ça réprime un fou rire, ça lit sa feuille, ça cite en langue originale, ça lance un jingle, un tube, ça cite ses sources, ça re-diffuse, ça développe, ça annonce la suite

SILENCIO!

À l'origine, les postes de radio contenaient de la galène – d'où le nom de poste à galène, inventé en 1906 par Karl Ferdinand Braun. Ce minéral fut utilisé dès l'Antiquité pour ses propriétés de couleur, teintant puissamment en noir ou en blanc – via le carbonate qui donne la céruse. La galène servait à la fabrication du khôl dans l'Égypte ancienne. Mélangée à du verre en fusion sous sa production d'oxyde de plomb, elle permet de produire le cristal.

La mine de plomb est le B.A.-BA du texte ou du dessin, jusqu'au possible saturnisme, pour les obsédés du geste. « Ne cherchez pas mes brouillons, ils sont tous imprimés. » Des chercheurs comme Lionel et Diane Needleman suggèrent que le saturnisme peut en partie expliquer l'effondrement de l'Empire romain. Les riches familles de l'aristocratie romaine raffolaient en effet de la vaisselle et des objets en plomb, des récipients de cuisson à la tuyauterie, en passant par les réservoirs. On pense que les vapeurs de plomb émises par les fonderies romaines de l'Antiquité ont eu des retombées jusque dans les régions polaires.

Le minéral est une substance inorganique, dit-on. Néanmoins, l'ambre, le copal, le mellite, le corail rouge, le jais... sont organiques.

Dans la grande musique des sphères, le minéral émet.

Il n'est pas anodin de toucher un minéral. Il n'est pas anodin de côtoyer un minéral.

It's so wide.

On peut fabriquer un minéral – et il ne s'en prive pas.

Néanmoins, si la rhodochrosite, avec ses étranges doigts roses en forme de petites branches – Daphné qui aurait rougi au moment de sa transformation en laurier –, semble de la main de l'homme, elle provient

bien de la terre argentine et en est une fierté.

« Les hiboux ne sont pas ce que l'on pense. »

Son corps dans son œuvre n'est pas seulement l'œil qui observe, la main qui dessine et découpe, l'oreille qui capte. Il est également en scène, en performance. C'est à cette époque qu'il commence à dire : « Je suis nombreux » avec un sourire doux et un regard extrêmement décidé, reflétant les cieux mais aussi, étrangement, celui qui s'y regarde. Il change de nom pour une allure de death metal, Doom Brain. Il se maquille en aile de papillons, retrouvant le noir et blanc des vieux films et de la galène-céruse. En ange abîmé. L'écorché, le squelette se surimpriment sur la peau dont la température reste, en général, de 37 °C. Doom, la mort en forme de jugement. La loi du temps.

« Will you dance, Our Lady,
Dead and unexpected?

Billy wants you to dance

Billy

Will shoot the heels off your shoes if you don't dance

Billy

Being dead also wants

Fun »

On arpente le laps.

« JE DANSE PARCE QUE J'AI PEUR ET JE MANIE JUSQU'À ÉPUISEMENT MA CARCASSE D'AVANT EN ARRIÈRE ET D'ARRIÈRE EN AVANT, DE MES TALONS À MES ORTEILS ET VICE VERSA. »

On arpente le laps.

Entre deux balades à la galerie d'Anatomie comparée du Muséum d'histoire naturelle.

36 DU VENT ON NE VOIT QUE LES EFFETS

Que d'os. Que d'os.

*I've always wanted to live by the sea.
Oh, goody. Well,
that's all I have to say.*

Le vent se lève et il rêve d'îles.
Habite Robinson qui se retrouve plongé
dans un miroir, respirant la solitude.

*I should think it's quite enough.
Apparently there's nothing we can do about
it...»*

On peut tourner autour de l'île comme au-
tour de soi-même. Boucles.
Elle est radieuse et maudite.

Avec des citations – par ordre d'apparition –
d'Olivier Mellano, « So Wide », *MellaNoisEscape* puis
une phrase d'*Explosion* ;
Philippe Lepeut – entretiens ;
Zong Bing, *Le Principe* (traduit par Augustin Berque) ;
Jack Spicer, *Billy The Kid* ;
Francis Ponge, *La Rage de l'expression* ;
Héraclite d'Éphèse ;
Jean-Marie Gleize ;
David Lynch ;
Denis Roche, *Louve basse* ;
Michel Biggi ;
Philip Dunne et Joseph L. Mankiewicz d'après le ro-
man de R. A. Dick, *The Ghost and Mrs. Muir...*

Alors il faut inventer son paysage.

« Toute île a une frontière avec toutes les
côtes du monde. »

Inventer son paysage en transformant cet
espace fini en infinité de possibles. De nou-
veaux itinéraires allongent le cheminement,
le mouvement se ralentit, il compose des la-
byrinthes discrets.

Les gestes anciens, sans cesse réhabités,
créent des formes : construire des cabanes,
se grimer, contempler les pierres, le pay-
sage, habiter la radio, catalyser, déclencher
l'obturateur, lancer les dés, diffuser, lire,
dire, chuchoter, crier, transmettre, éditer.
Le système devient complexe, constellation
heureuse, rébus à la fois sérieux et rieur.

*Je le retrouvais dans un autre rêve. Nous re-
gardions ensemble The Ghost & Mrs Muir.
J'avais le cœur serré à chaque accord de
Bernard Herrmann ou bien parce que je me
souvenais soudainement : « Tu sais que c'était
son film préféré ? » Bien sûr, il le savait. Sur
l'écran, les vagues britanniques supposées –
californiennes en réalité, mais le blanc et noir
maquille – ressemblaient tout à fait à celles
de l'île de Batz. « And now my mind is made
up. Oh, Lucy. I never heard of such a thing.
Oh, Lucy, Lucy.*

*Please don't make it more difficult.
I'm leaving. I have my own life to live.
But where, Lucy, where can you go ?
The seaside, I think.*



Silencio, 2014-2015.
Pièce sonore pour 3 voix et
3 pierres : 3 enceintes sur pied,
3 lecteurs audio, câblage et
3 pierres de grès jaune.
Courtesy de l'artiste.
Derrière *Silencio*, sur la verrière
du musée, on aperçoit *Comme
un jeu d'enfant*, œuvre *in situ* de
Daniel Buren, 2014.

Listen to the Quiet Voice, 2015.
Affiche murale, impression jet
d'encre, 700 × 500 cm.
Conception graphique :
Yohanna My Nguyen et
Jérôme Saint-Loubert Bié.
Photo : Simon Laveuve.
Production : Les Amis du musée
d'Art moderne et contemporain de
Strasbourg. Courtesy de l'artiste.

On Air, 2014-2015.
Pierre de galène, coquillage non
identifié, support et équerres en
laiton, verre et système de diffusion
sonore intégré, 120 × 120 × 30 cm.
Courtesy de l'artiste.

Vogel, 2014-2015.
Cristal de roche taillé, fixation en
laiton, câble en acier et lumière.
Courtesy de l'artiste.



Vivre avec: Brintesia circe, 1999.
Cibachrome sous diasec et
aluminium, diamètre 43 cm.
Collection particulière, France.

Vivre avec: Aporia crataegi, 1999.
Cibachrome sous diasec et
aluminium, diamètre 35 cm.
Collection particulière, France.

Vivre avec: Colias crocea, 1999.
Cibachrome sous diasec et
aluminium, diamètre 32 cm.
Collection particulière, Japon.

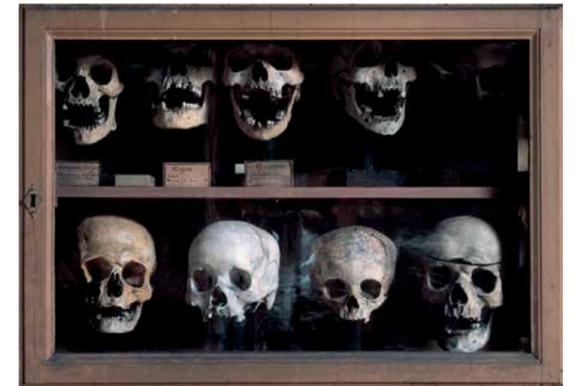
Vivre avec: Melenargia occitanica,
1999.
Cibachrome sous diasec et
aluminium, diamètre 32 cm.
Courtesy de l'artiste.

Vivre avec: Pieris rapae, 1999.
Cibachrome sous diasec et
aluminium, diamètre 35 cm.
Collection particulière, Japon.

Vivre avec: Brenthis daphne, 1999.
Cibachrome sous diasec et
aluminium, diamètre 28 cm.
Collection particulière, France.

Vivre avec: Vanessa atalanta, 1999.
Cibachrome sous diasec et
aluminium, diamètre 35 cm.
Courtesy de l'artiste.

Vivre avec: Papilio machaon, 1999.
Cibachrome sous diasec et
aluminium, diamètre 30 cm.
Collection particulière, France.



Dante, 2005-2012.
6 photographies séparables,
impression sur papier Hahnemühle
Photograg 308 g (procédé «Ditone»
contrecollé sur aluminium,
encadrement boîte américaine en
tilleul naturel format encadré
47,2 x 64,42 cm.

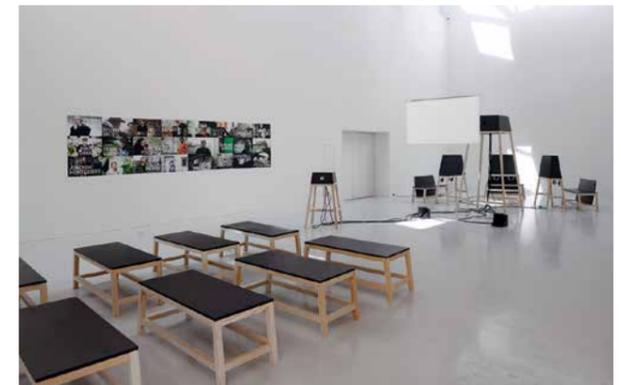
Chaque photographie est tirée à
5 exemplaires + 2 tirages d'artiste.
Courtesy de l'artiste et collections
particulières.



Les Reprises 1, 2013-2014.
Display mural, 5 pierres : Sidérite, Fluorite, Pyrite, Rose des sables, non identifiée. Étagère en bois de rose, équerres en laiton, verre, 80 × 120 × 10 cm.
Courtesy de l'artiste.

Les Reprises 2, 2014.
Display mural, 3 pierres : non identifiée, Creedite, Rhodochrosite. Étagère en bois d'ébène, équerres en laiton, verre, 80 × 120 × 10 cm.
Courtesy de l'artiste.

C'est du vent, 2014-2015.
Pièce sonore pour 5 haut-parleurs, 2 bancs en vis-à-vis et une ampoule électrique, dimensions variables.
Courtesy de l'artiste.

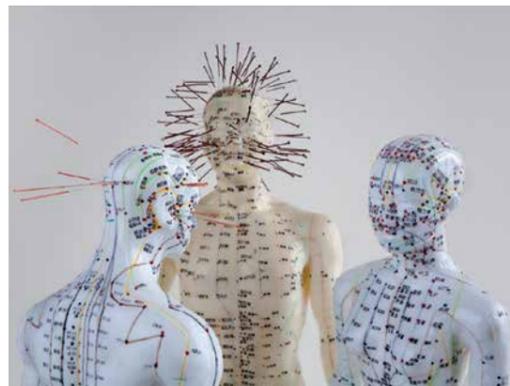


Fondateur en 2003 de l'association Écart Production qu'il préside depuis, Philippe Lepeut a entrepris depuis plus de 12 ans un travail de production et d'édition de vidéos d'artistes. Aujourd'hui, ils sont plus de 30 artistes pour lesquels Philippe Lepeut a mené un travail de collecte, d'archivage et de mise en forme éditoriale, prolongeant ainsi la diffusion et la compréhension de ces œuvres. Sa démarche éditoriale participe pleinement de son travail d'artiste, aussi a-t-il inclus, au sein même de l'exposition qui lui est consacrée, une salle dédiée à ses « invités ». Cet espace interactif sera réservé à l'accueil d'artistes invités et conviés à proposer une lecture, une performance, une projection, dans le cadre d'un dialogue avec lui et avec le public.

29 éditions/31 artistes : Céline Ahond, Younès Baba-Ali, Vincent Bernat, Nicolas Boone, Robert Cahen, David Michael Clarke, Clément Cogitore, Alain Declercq, Alain Della Negra, Marcel Dinahet, Christelle Familiari, Pierre Filliquet, Lou Galopa, Francis Guerrero, Éléonore Héllio, Anabelle Hulaut,

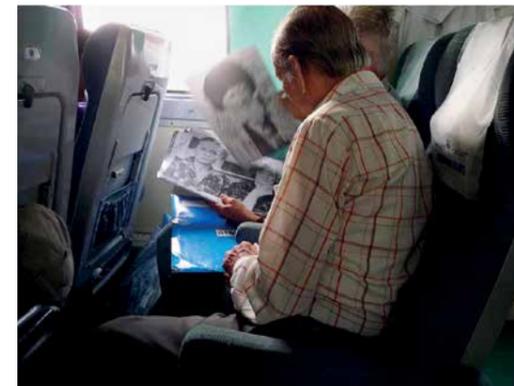
Philippe Jacq, Robin Lachenal, Philippe Lepeut, Pierre Mercier, Joachim Montessuis, Anna Plotnicka, Ramona Poenaru, Jean-François Robic, Francisco Ruiz de Infante, Manfred Sternjakob, Arnaud Tanguy, Céline Trouillet, Maja Wolinska, Jacek Zachodny, Philippe Zunino.

Gêris, 2015.
Scénographie conçue par les étudiants de l'option Design de la Haute école des arts du Rhin sous la conduite de Fred Rieffel et Nathalia Moutinho.
Rencontre avec Alain Declercq le 30 mai 2015.

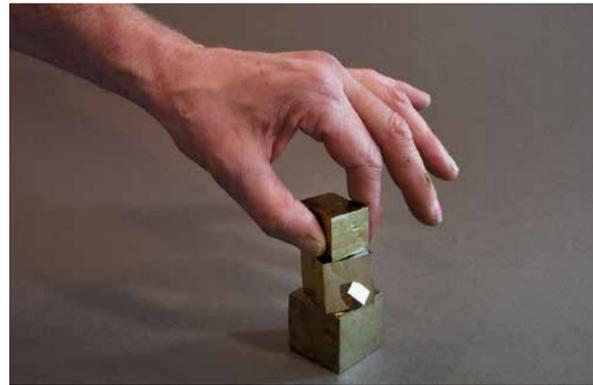


Suite ouzbèque, 2008-2015.
Ensemble de 22 photographies :
Six plans de coupe, *Le Bord des choses*,
Les Images saisissantes.
Production du MAMCS.
Courtesy de l'artiste.

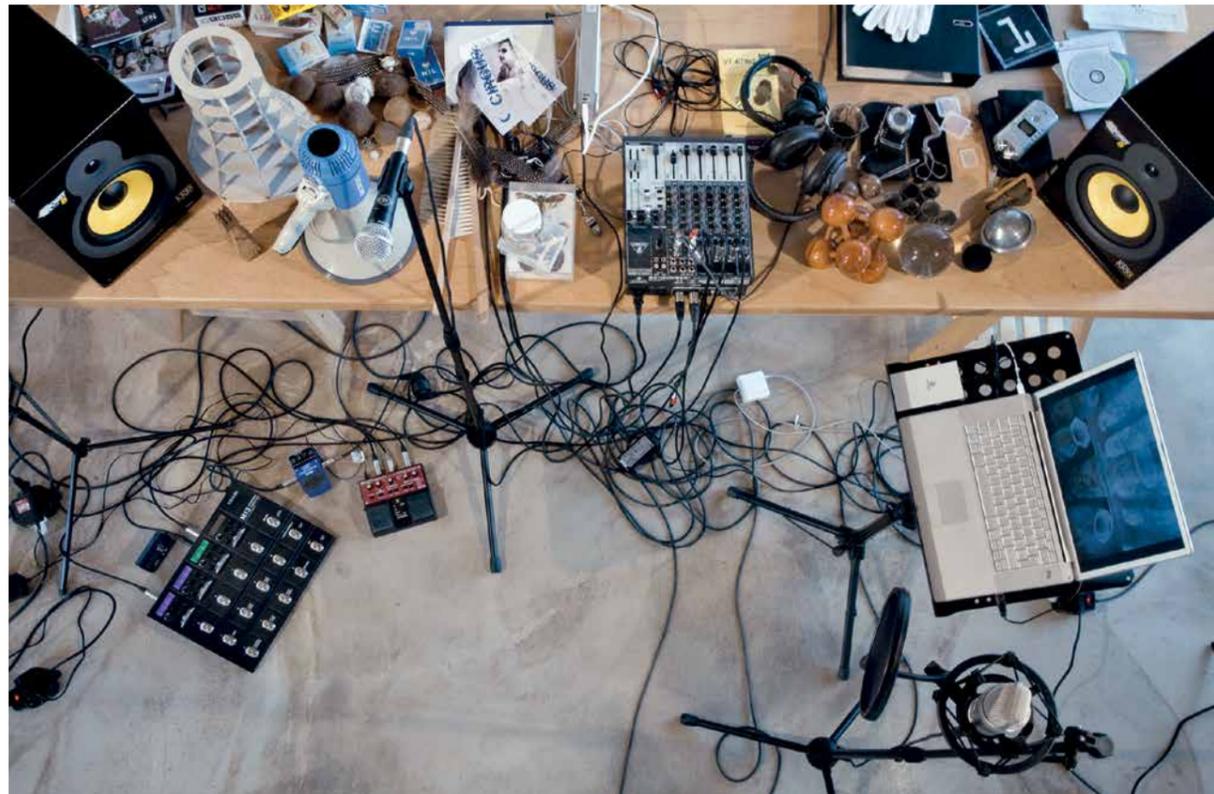
Six plans de coupe
(6 photographies) :
La Route et le Vent, *Trois dans un*
paysage, *Les Portières*, *Trois figures*,
Le Livre imparfait, *Deux dans un*
paysage.
Impression sur Hahnemühle
Photograg 308 g (procédé « Ditone »),
chaque photographie 35 × 45 cm.



Le Bord des choses
(7 photographies) :
La Pierre, *Le Buisson*, *Le Ciel*,
Les Tracés, *Les Iconographes*,
L'Écran mobile, *Un dans le paysage*.
Impression sur Hahnemühle
Photograg 308 g (procédé « Ditone »),
chaque photographie 30 × 40 cm.

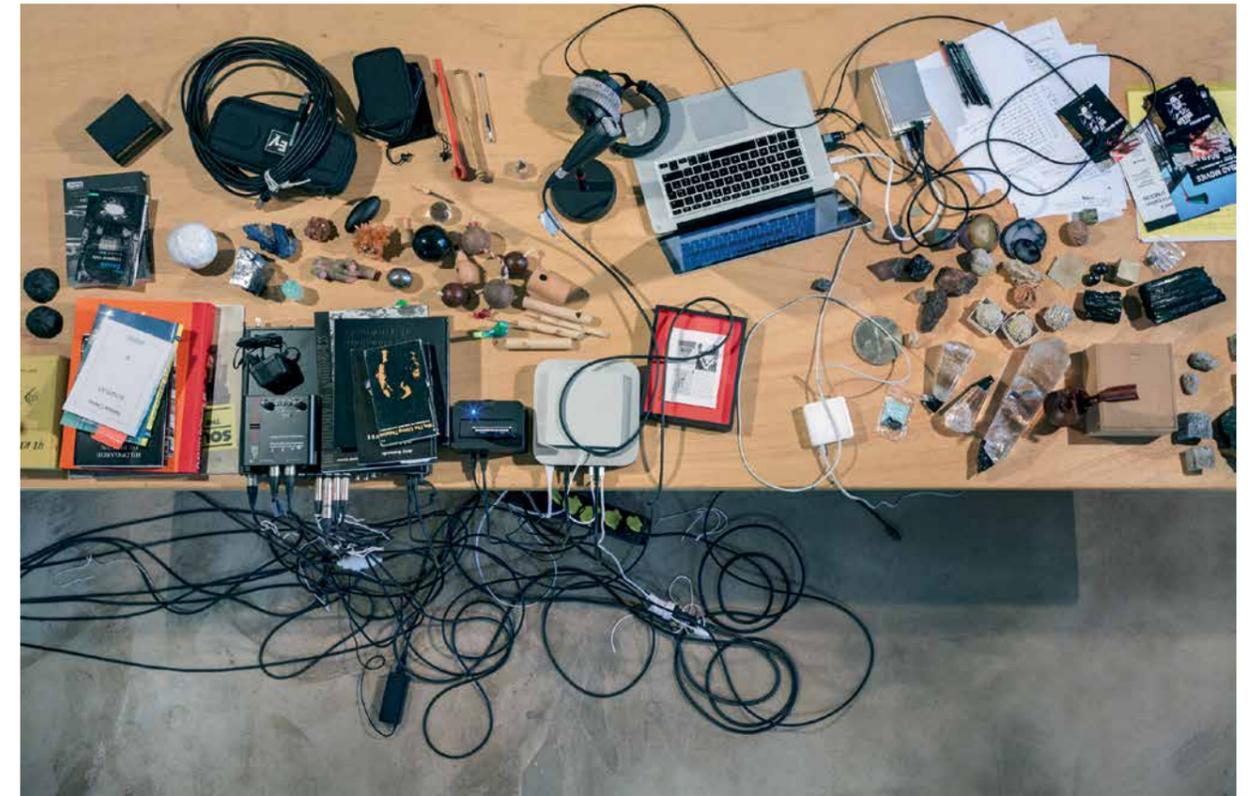


Les Images saisissantes
 (9 photographies):
Le Diffracteur, La Pyrite soleil,
Les Pyrites, La Fluorite, Les Moquis,
La Tourmaline, Les Sphères,
L'Aigue-marine, La Sidérite.
 Impression sur Hahnemühle
 Photorag 308 g (procédé «Ditone»),
 chaque photographie 20 x 30 cm.



Les photographies intitulées *Atmosphère*, suivies d'un numéro de série qui les lient en des ensembles successifs, ont été initiées en 2002 à l'occasion du déménagement de l'artiste de Paris à Strasbourg. Ces photographies racontent les histoires qui construisent son travail.

Atmosphère, série 2 (-1 à -3), 2009-2013.
Tirage Lightjet RA-4 collage diasec G (verre), 125 x 175 cm.
Chaque photographie est tirée à 5 exemplaires + 2 tirages d'artiste.
Courtesy de l'artiste et collection du Frac Alsace, Sélestat (1/5).





La Mélancolie de l'oiseau de pierre, 2015. Installation, voile imprimé, sculpture en plâtre, formes en zinc, cristaux de roche bruts et taillés, obsidienne œil céleste, dimensions variables. Vitrine sur l'art, Galeries Lafayette, Strasbourg.

Exposition *À une autre vitesse*, CEAAC, Strasbourg, 2015 :

Balneo, 1988.
Les Ellipses, 1990-1992.
Fusain et éburit sur Ingres
Fabriano, 70 x 100 cm.
Courtesy de l'artiste.

La Vie, 1990-2012.
Lavis d'encre de Chine sur
Ingres d'Arches, 2 x 32,5 cm.
Courtesy de l'artiste.

Les Commentaires, 2011-2015.
Aquarelle sur Velin d'Arches,
28 x 38 cm.
Courtesy de l'artiste.

Les Commentaires de la mort,
La Cabane de robinson, 2010.
Aquarelle sur Velin d'Arches,
40 x 33 cm.
Collection particulière, France.

Shame, La Cabane de robinson,
2010.
Sans titre, 2010.
Aquarelle sur Velin d'Arches,
25 x 32 cm.
Courtesy de l'artiste.

Croatan, 2005-2015.
Vidéo-projection, 33 minutes.
Courtesy de l'artiste.



Le Projet robinson, réalisation Philippe Lepeut, 26 minutes, 2001-2002. Avec Noémie Churlet, Bachir Saïfi, Laurent Valo, la complicité chorégraphique de Hervé Robbe et de la Maison Martin Margiela, textes et voix off de Pierre Giquel, Claire Guezengar, Franck Marteyn, création sonore de Philippe Petitgenet, montage vidéo Pierre Filliquet, générique Jean-Baptiste Benoit, photographe plateau Mircea Cantor et Frédéric Méchineau, Laure Boussard interprète en langue française des signes.

Une coproduction du ministère de la Culture/Délégation aux arts plastiques, American Center Foundation, Ville de Saint-Nazaire, Direction générale du développement culturel, Ville de Paris/Département des arts plastiques.

La figure du robinson est présente dans le travail de Philippe Lepeut depuis son exposition intitulée *drop zone* au Frac Alsace en 1999. Le personnage du robinson s'origine dans le livre de Defoe, *Robinson Crusoe*, mais également dans celui de Wyss, *Le Robinson suisse*, qui donna lieu à *Projet pour un jardin avec zone*. Cette première collaboration avec une jeune artiste sourde se poursuivra dans *Le Projet robinson* et la rencontre avec 3 comédiens sourds de l'IVT (International Visual Theater). Le film est l'occasion, avec la complicité de Hervé Robbe,

d'approfondir les lisières chorégraphiques de la langue des signes, mais aussi du langage comme construction du monde.



Demeure, 2002. Installation, container en bois peint en vert, 3 aillantes, 3 crânes peints, 4 néons, terre, planche, 2 lampes horticoles, 360 x 240 x 240 cm. La Ferme du Buisson, Noisiel (exposition *Robinson & fils*). Courtesy de l'artiste.

Le Projet robinson, 2002. Dispositif forain de projection vidéo : gradin, écran sur pied, 2 enceintes de concert, dimension variable, durée de la vidéo 28 minutes. La Ferme du Buisson, Noisiel (exposition *Robinson & fils*). Courtesy de l'artiste.

Le Projet robinson a été édité chez Écart Production, référence A005.



SolAir, 2002.
Dispositif vidéo alimenté par un système électrique photovoltaïque : charpente, panneaux solaires, câble électrique, moniteur, lecteur dvd, vidéo en boucle, dimensions variables.
La Ferme du Buisson, Noisiel (exposition *Robinson & fils*).
Courtesy de l'artiste.

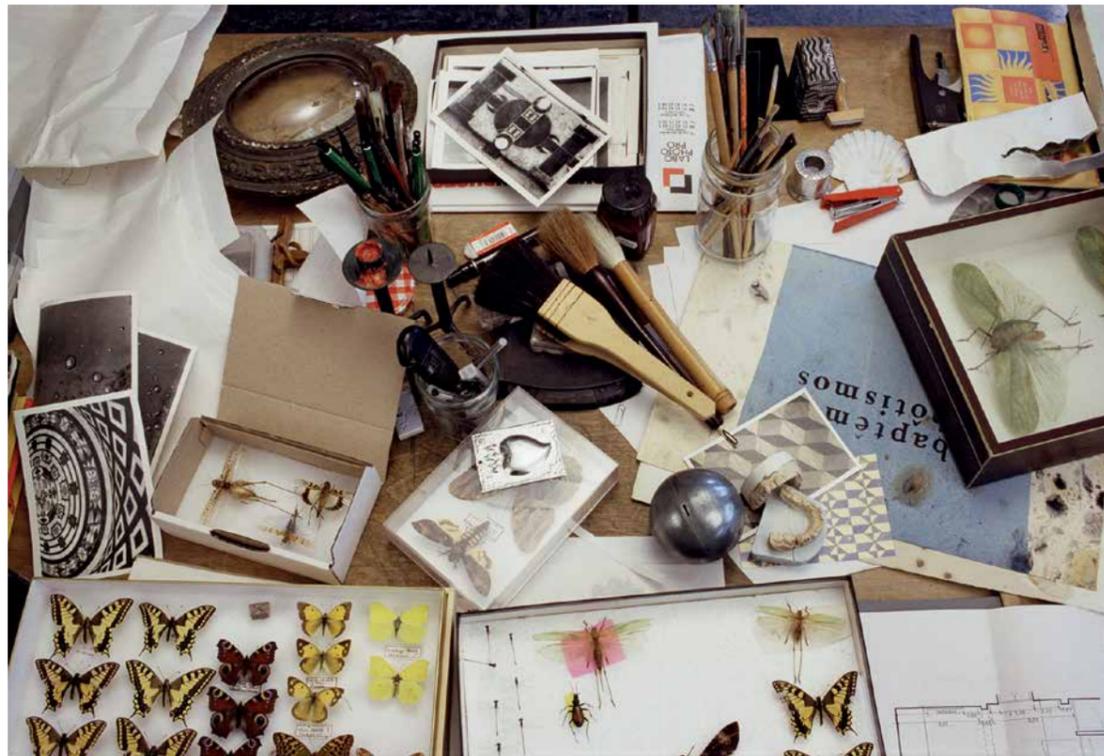
Moi, robinson, 2002.
Vidéo-projection murale, sonore, dimensions variables, durée de la vidéo 11 minutes en boucle.
La Ferme du Buisson, Noisiel (exposition *Robinson & fils*).
Courtesy de l'artiste.
On Air a été édité chez Écart Production, référence A005 (bonus).



Dansl'acéstelefeu, *Un autre monde*, 2009.
Tryptique vidéo *Un autre monde* (*La Vie*, 5 minutes 16 secondes, *Le Messenger*, 11 minutes, *Post-scriptum*, 37 secondes). Musique, Josselin Roux et Jérôme Pergolési « nuage » (la vie), Raphaël Charpentier dompteur de sons (*Le Messenger* et *Post-scriptum*),

3 boucles vidéo sonores, 3 écrans et 6 enceintes sur pied et dispositif lumineux constitué de 49 néons et un crâne troué.
Apollonia – Accélérateur de particules/Sophie Kauffenstein, Strasbourg.

Dansl'acéstelefeu, performance pour voix et boucles, le 5 février 2005.



Atmosphère, série 1 (– 1 à – 6), 2002.
Tirage Lightjet RA-4 collage
diasc G (verre), 125 x 175 cm.
Chaque photographie est tirée à
5 exemplaires + 2 tirages d'artiste.
Courtesy de l'artiste et collection
du musée d'Art moderne et
contemporain, Strasbourg (1/5).





Radiotopie, 2005.
Film radiophonique en 5 épisodes, un prologue et un épilogue. Installation, parquet et mur en bois, tente militaire, tables, bancs, studio son (enregistrement et diffusion), 5 moniteurs vidéo, 18 m x 10 m. Galerie MicroOnde, Villeparisis. Installation permettant d'accueillir un studio d'enregistrement son et

du public pour réaliser 8 émissions d'une heure. Les enregistrements ont eu lieu tous les samedis du 6 avril au 8 mai. Chaque épisode est diffusé sur les ondes de Triangle FM.

Conception et réalisation des émissions : Philippe Lepeut avec la participation de Laurence Baudalet, Annick Bertrand, Jean-Luc Brisson, Sébastien Erhard, Yona Friedman, Claire Guezengar, Jacques Leenhardt, Fiona Meadows, Nicolas Michelin, Liliana Motta, Manuel Pluvinaige et de

Pierre Béloüin pour la réalisation des indicatifs et les artistes édités par le label Optical Sound.



Radiophonic Circus, 2008. Installation radiophonique performative : scènes, ring, dispositif radiophonique. Trois scènes simultanées avec des événements sonores et visuels « live » et en public. L'ensemble constituant un programme radiophonique de 8 heures ininterrompues (ITV, jingle,...)

diffusé sur le web en temps réel sur le site de Radio en Construction. Un projet collaboratif de Philippe Lepeut avec Elsa Macaret, Raphaël Charpentier, Dickheadmanrecords, Claudine Collilieux, Louise Hervé et Chloé Maillet, Philippe Zunino et David Legrand, Isabelle Anthony et Yann Weissgerber, le Boxing Club de Metz, le Marly bras de fer

et Radio en Construction. Galerie de l'École supérieure d'art de Metz Métropole, Nuit blanche de Metz le 3 octobre 2008.

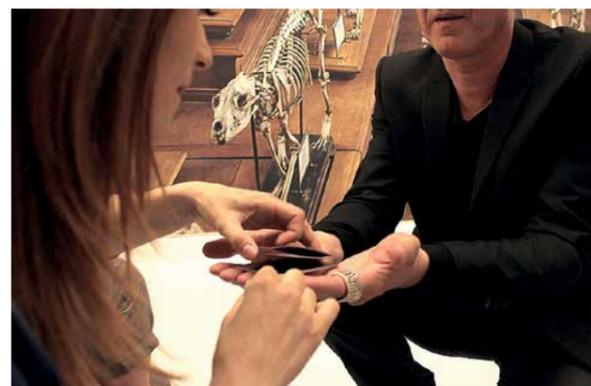


Contrechamp, 1999.
Construction avec projection vidéo et diffusion sonore indépendantes (mixage Vincent Eppley), 220 × 650 × 235 cm. Galerie Cent8, Paris.

La Cabane de robinson, 2010-2011.
Aquarelles 32,5 × 40 cm et 19,5 × 25,5 cm. (*L'Heure-bleue*, *Les Flammes*, *L'Enfantement des arbres morts*, *La Prison pirate*, *Les Larmes amères*, *Les Nœuds*, *Les Entrailles*, *L'Extravagance chimique de robinson*, *Entre deux-eaux*).

Le Sé de robinson, 2014.
Installation dans la fosse : nid, pyrite, pierre plate, boule végétale et plumes. Exposition *Hémisphères vodous* (cur. Thibaut Honoré), 2014. Galerie Ritsch-Fisch, Strasbourg.

Tableau, 1998.
Toile de spi et plantes, 400 × 600 × 400 cm. Exposition « localisée », musée Goya, Castres et exposition « délocalisée », galerie de l'Aître Saint-Maclou, Rouen.



Commentaires obliques de Listen to the Quiet Voice au risque des cartes, performance, le 16 mai 2015.

Cette performance conçue par l'artiste pour la Nuit des musées inaugure une série de performances prototypes utilisant les cartes à jouer ou les cartes divinatoires pour tenter un commentaire non linéaire et toujours en mouvement de ses propres œuvres. Pour ce « commentaire oblique » de *Listen to the Quiet Voice*, Philippe Lepage

a fabriqué une extension au jeu de Brian Eno et Peter Schmidt, *Oblique Strategies*. La trentaine de cartes qu'il a ajoutée porte le titre et le numéro de page d'œuvres littéraires et poétiques qui nourrissent son œuvre, des questions relatives à son travail ou encore les noms d'artistes en figures héroïques. Selon le tirage

effectué par le public, l'ordre et la nature du commentaire de l'œuvre varient, affirmant la multiplicité des interprétations et des points de vues sans hiérarchie de « vérité ».



L'Air de rien.
Performance à l'artothèque de Neudorf le 25 avril 2013.
Dans le cadre de l'événement « Faire vibrer l'air » autour des modules gonflables de l'architecte Hans Walter Müller (commande du Centre d'art et du paysage de Vassivière) et à l'invitation de Madeline Dupuy-Belmedjahed.



Devant un choix, faire les deux.
Performance le 10 juin 2015.
Performance prototype pour une voix, une chaise, deux pieds nus et une bande sonore pour 6 enceintes, 20 minutes, auditorium du musée d'Art moderne et contemporain de Strasbourg.



DoomBrain est un travail collaboratif informel, commencé en 2008, entre Philippe Lepeut et Simon Laveuve.

En haut : *DoomBrain*, 2008, *Livraison*, n° 10, « Soundtracks for the Blind », parution septembre 2008 (à l'invitation de Pierre Beloüin), conception et modèle

Philippe Lepeut, photographies Simon Laveuve, maquillage Sabrina Dorize ; *DoomBrain, fallait pas provoquer*, Emmanuel Dosda, *Poly* février 2009, pp. 52-53 ; Logo *DoomBrain*, Benoît Galeron, 2008.

DoomBrain, vert et *DoomBrain, bleu*, 2008. Conception et modèle Philippe Lepeut, photographies Simon Laveuve, maquillage Sabrina Dorize.

DoomBrain, black (dans le ceste feu), performance le 5 février 2009, pour l'exposition *dans le ceste feu*, Accélérateur de particules, Strasbourg.



Entre ciel et sel, commande, Ville de Dieuze, 2012. La vibration cinétique d'une trame de 80 poteaux métalliques de 6 m de haut, supportant 36 éléments en verre blanc-bleu soufflés au Centre international d'art verrier de Meisenthal. Chaque élément en verre est éclairé par 3 leds bleues (3 x 3 watts).

Ville de Dieuze, maître d'ouvrage ; Digitale Paysage (Agnès Daval), mandataire ; Philippe Lepeut, sous-traitant associé pour la partie artistique.



PO66690, 2006.
Conçu et réalisé par Philippe Lapeut, c'est une commande du conseil général des Pyrénées-Orientales au titre du 1% artistique pour le collège Pierre-Mendès-France construit en 2005 dans la commune de Saint-André (66).

PO66690 est une traversée du paysage entourant le collège Pierre-Mendès-France à Saint-André. Point zéro, point d'origine, le collège devient le centre d'un étoilement en direction de Portbou en Espagne, Serralongue dans le Vallespir, Marcelvol dans le Confont, la Table des Morts dans les Corbières et Perpignan dans

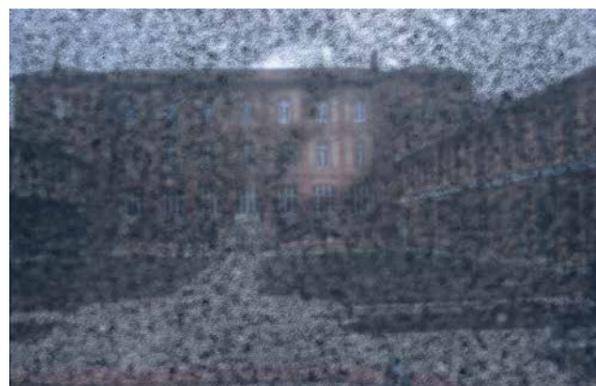
le Roussillon. Les photographies ont été réalisées au cours de plusieurs séjours en pays catalan entre janvier et mai 2006. Elles ont permis la réalisation d'un livre et de grands tableaux photographiques imprimés sur toile et dispersés en différents lieux de l'établissement. 10 images murales, impression jet d'encre sur toile, 150 x 200 cm

chaque, collège Pierre-Mendès-France, Saint-André.

PO66690, 176 pages, 2006.
Mise en page Sophie Despax, traduction Luis Losantos Vinolas, relecture Anne Denis, imprimé par Les Compagnons du Sagittaire à Rennes pour le compte du conseil général des Pyrénées-Orientales.



Amer 6, 2003-2004.
Construction en bois et bronze patiné, commande de la Ville de Strasbourg pour le jardin des Deux Rives à Strasbourg.



Syneson, 2013.
Installation sonore pérenne pour la place du marché au Neudorf, Strasbourg. Dispositif sonore intermittent et piloté par un programme informatique diffusant des sons sur 7 haut-parleurs disposés le long de la pergola.

Projet réalisé en collaboration avec Fred Rieffel, Lagoona, Charpiot Techniques, Carrosserie HH Services et Bruno de Chénévilles. Commande de la Ville de Strasbourg.

Odonate, 2008.
Structure en inox et polycarbonate, 7 poteaux en inox et 7 boules en verre soufflé (CIAV), 1 % artistique, lycée d'enseignement général technique et agricole Le Chesnoy, Amilly, conseil régional du Centre.

Transfert, 1998.
Verrière sérigraphiée, émail cuit au four, 400 x 400 cm, 1 % artistique pour l'IUFM de Toulouse.

MOTS ET MERVEILLES DE PHILIPPE LEPEUT

*À propos de l'exposition Listen to the Quiet Voice au musée
d'Art moderne et contemporain de Strasbourg*

Estelle Pietrzyk

« Ut pictura poesis »

Horace

« Don't you wonder sometimes about sound and vision ? »

David Bowie

Tout part d'une phrase, rencontrée sur une carte retournée au hasard, tirée du jeu *Obliques Strategies*, forme de Yi King contemporain, créé en 1975 par deux artistes – un artiste du son, Brian Eno, et un artiste de l'image, Peter Schmidt – pour les artistes. Ces *Stratégies obliques*, sous-titrées « Plus de cent dilemmes qui en valent la peine », se présentent comme une technique de divination dont les injonctions ouvertes et polysémiques invitent ceux qui les consultent à prendre les chemins de traverse pour favoriser l'éclosion d'une œuvre. Dans le cas présent, le conseil livré par l'oracle à Philippe Lepeut constitue la pierre angulaire, non pas seulement d'une œuvre, mais de tout un projet. Ainsi se font parfois les expositions, du moins celles qui révèlent au moins autant une œuvre qu'une méthode de travail, sinon un *credo*. « *Listen to the quiet voice* » : telle fut la phrase qui semblait tout droit sortie d'un livre de Lewis Carroll qui fut retournée par Philippe Lepeut. « Écoute la petite voix » sera donc la recommandation à partir de laquelle non seulement il conçoit cette invitation au voyage, mais aussi celle qu'il indique au visiteur qui part à la rencontre de ses sons, de ses images et de ses objets, autant d'œuvres qui existent de façon indépendante et qui pourtant n'ont jamais semblé autant liées, accordées les unes aux autres que dans cette « musique pour les yeux ¹ ».

¹ L'expression « *Augenmusik* » est celle de Thomas Mann à propos de *L'Art de la fugue* de Jean-Sébastien Bach.

« Je suis nombreux », répète à l'envi cet artiste polymorphe et esthète dont le travail d'éditeur (visible au sein même de l'exposition via un espace dédié à son label Écart Production) et de passeur nourrit une démarche qui, via le trait, l'onde ou le pixel constitue une œuvre qui brille d'une grâce discrète, non spectaculaire. Dans l'exposition *Listen to the Quiet Voice*, où le chemin prévaut sur un éventuel dénouement d'ailleurs inexistant, le promeneur s'attarde ou s'égaré au gré des facettes que l'artiste consent à dévoiler. « Je suis nombreux », semble nous dire aussi l'autoportrait monumental que Lepeut prend soin de placer en ouverture de l'exposition ; l'œuvre revêt les apparences d'une affiche de cinéma, et pourrait, en effet, être celle d'un film de fiction. Œuvre-synthèse qui intitule aussi l'exposition, elle donne le ton de tout le projet et porte à son paroxysme une intertextualité que Philippe Lepeut développe depuis plus de trente ans dans ses travaux : le son (celui des mots qui se lisent comme un slogan, ici sous la silhouette de Lepeut, costume sombre et regard frontal, dans une posture qui n'est pas sans évoquer le Joseph Beuys déterminé de *La Rivoluzione siamo noi*) est inextricablement lié à l'image (ici, une photographie truquée dans laquelle le décor est un personnage en soi). Son et image, une fois de plus et comme dans l'ensemble du travail de Philippe Lepeut, ne sont ici que les signes d'une « dimension cachée », clef de voûte de cette œuvre intranquille. Au milieu de cette armée en marche dont il fait lui-même partie (variation possible du « *One of us* » de Tod Browning ?), Lepeut avance et nous entraîne dans une exposition qui relève davantage de la mise en scène que de la scénographie.

L'exposition comme chambre des merveilles

Au sein du *white cube* du musée, Philippe Lepeut réunit éléments naturels bruts et artefacts qui, tous, valent non seulement pour leurs qualités esthétiques individuelles, mais aussi pour la résonance visuelle forte que ces harmoniques produisent une fois réunis. Pour Philippe Lepeut, la Beauté, baudelairienne et bizarre, est une quête consciente et assumée ; elle jaillira des *mirabilia* qu'il met en présence dans l'espace de l'exposition, espace devenu temporairement chambre des merveilles. À la façon des princes de la fin du XVI^e siècle, l'artiste met en scène des œuvres-trésors, choses de la nature et choses de

l'esprit, évoquant tantôt des microcosmes, tantôt des macrocosmes. En introduisant le son dans ce dispositif, Lepeut fait de la visite une expérience unique, différente pour chacun.

Le choix de voisinages inattendus mais non dénués de résonances (un crâne humain et un disque dur) apparaît comme une méthode de travail en soi, comme Lepeut se plaît à nous le faire croire dans les désordres artificiels des *Atmosphères 2.0*. Cette série de sept photographies, dont trois sont présentées dans l'exposition, invite le regardeur à partager l'intimité – savamment composée – de l'artiste : sur un plan de travail devenu tableau via une perspective redressée, on distingue, dans une mise en scène digne d'un tableau-piège de Spoerri, les « outils » de Philippe Lepeut : de l'attirail du peintre classique aux objets scientifiques, on voit ici réunis la technologie la plus sophistiquée et le minerai le plus brut, formant tous ensemble un vaste réseau de références interconnectées qui définissent une méthode de création rhizomique. Avec la grande horizontale formée par le bord de la table-tableau, Lepeut, lecteur de Haruki Murakami, bâtit une composition qui met à jour la coexistence d'un monde d'en haut et d'un monde d'en bas, aussi riches l'un que l'autre et abondamment interconnectés.

Les *Atmosphères* sont comme des cartes réunissant, pour qui sait les voir, tous les « trésors » sur une même image ; on retrouvera ainsi çà et là, en divers points de l'exposition, leurs composantes, isolées ou combinées avec de nouveaux éléments. On relève surtout, parmi les réseaux de câblages et les œuvres de quelques mains amies, la présence récurrente de pierres. Conçue en pleine « période lithique » de l'artiste, l'exposition recèle de « petits cailloux » qui, tels ceux du conte de fées, jalonnent l'ensemble du parcours.

« Lorsque je regarde attentivement les pierres, écrit Roger Caillois, je m'applique parfois, non sans naïveté, à en deviner les secrets². » Lepeut, lui aussi, « cueille » les

pierres que jamais il ne conçoit comme des inertes. Il les fait parler, dialoguer, les présente en majesté. Comme dans l'intimité des cabinets de lithophilistes de jadis, amateurs d'essences précieuses pour installer leurs trésors, Lepeut utilise bois de rose et bois d'ébène pour disposer les pierres des *Reprises*. Choisies peut-être pour leurs propriétés (ou leurs propriétaires ?), ces pierres sont également là du fait de leur histoire que seul l'artiste détient. L'œuvre s'éloigne ainsi de la planche de géologie pour se faire photo-souvenir, allusive et pérenne mais aussi imparfaite. Dans chaque *Reprise* figure en effet « une pierre indéterminée », intrus contemporain (l'un proche du polyèdre de la *Melencolia*, l'autre de l'objet scientifique) qui vient troubler l'harmonie tranquille de ces étalages naturels et introduire une part d'inexpliqué et d'artifice dans cet alignement silencieux.

Non loin de là se joue une autre mise en scène où le meuble revêt également une importance notable : la série des *Dante*. Ces six pièces photographiques, dont les contrastes accentués doivent davantage à l'histoire de la peinture classique qu'à celle de l'image reproductible, tirent notamment leur puissance visuelle de la présence de « boîtes », vitrines d'études du XIX^e siècle comme en conservent les muséums d'histoire naturelle. La vitrine distancie tout en focalisant le regard ; grâce à elle, Lepeut sublime son sujet, entr'aperçu sous une autre forme dans les *Atmosphères*, à savoir une série de crânes d'étude. En accentuant le noir profond et la brillance des reflets ainsi qu'en choisissant un grain proche de la couche picturale d'une nature morte hollandaise, Lepeut revient à la peinture du XVII^e siècle, de Lubin Baugin à Philippe de Champaigne ; en circonscrivant exactement son image à la vitrine, il travaille le cadrage ; en agençant les images en une certaine séquence, il travaille le montage. Peinture, photographie et cinéma se trouvent ainsi étroitement mêlés à la poésie, celle de l'auteur de *L'Enfer* qui donne son titre à la série. Lepeut, qui fait

2 In Roger Caillois, *Pierres*, Gallimard, 1966, p. 90.

volontiers état de son attrait pour l'intermédia, réaffirme avec les *Dante* sa volonté d'échapper aux catégories généralement admises. Au fil de ces vanités contemporaines se jouent des scènes tragiques ou bouffonnes où les crânes, grimaçants ou hilares, se font personnages, héros damnés issus de l'un des cercles du poème de Dante. L'image, encore une fois, n'est jamais loin du mot. Tandis que derrière nous une voix résonne.

Au commencement était le Verbe

Si le son intègre l'œuvre de Philippe Lepeut à partir des années 1990, il ne s'impose pas comme genre exclusif mais vient en complément de ses autres pratiques artistiques. Dans *Listen to the Quiet Voice*, le son, en l'occurrence la voix, est véritablement la colonne vertébrale de l'exposition qui relie les œuvres entre elles, tout en plongeant, discrètement mais efficacement, « le promeneur » dans un espace-temps différent de celui qui précède la visite et de celui qui la suivra : cet « ici et maintenant » est celui de la fiction de l'exposition.

Trois haut-parleurs, en trois points stratégiques, chacun étrangement relié à une pierre, restent muets de longues minutes. Lorsqu'ils s'animent, ce sera pour prononcer un seul mot : « *Silencio* ». Ces trois syllabes deviennent le point de départ d'un voyage vers la fiction tant les voix qui le prononcent, toutes langues, genres et âges confondus, incarnent à elles seules une situation, un personnage, voire une œuvre entière. Le premier « *Silencio !* » est un ordre, c'est la voix autoritaire d'un gardien de la chapelle Sixtine qui intime aux visiteurs l'ordre de faire le silence. On doit le deuxième « *Silencio !* » à Fritz Lang, ou plus exactement au réalisateur dont il tient le rôle dans le film *Le Mépris* de Jean-Luc Godard : ce silence est celui qui précède le mot « action » sur un plateau de tournage. Le dernier est chuchoté de façon mystérieuse par une femme. Ce « *Silencio* » renvoie au club

éponyme, lieu du rêve, du fantasme, du film *Mulholland Drive* de David Lynch. Ces « cris et chuchotements » vont nimer la totalité de l'espace de l'exposition, se faire entendre pendant la contemplation des œuvres, leur conférant une aura différente, aléatoire, la voix caressante pouvant rencontrer la photo d'un crâne, la voix autoritaire celle d'une aile de papillon, ce qui en transforme profondément la lecture.

Deux salles échappent à ce principe et sont dotées de leurs propres pistes de lecture. La première œuvre « à part » est *C'est du vent*, qui nous entraîne dans une pénombre où semble se déchaîner une tempête. Curieusement, rien de tout cela n'inquiète réellement, tant l'effet « rassurant » de la simple ampoule qui éclaire le centre de la pièce suffit à figurer l'idée de refuge, de matrice protectrice. Le vent n'est en soi ni visible ni audible, c'est seulement sa rencontre avec un obstacle qui permet d'en déceler la présence. Dans cette salle vide, les images mentales se succèdent et le visiteur se surprend à s'attarder, rêver à un bord de mer ; le bruit du vent est parfois si proche de celui du ressac. Capter l'impalpable, telle est la prouesse de cette œuvre qui, sans faire appel aux moyens de la peinture, y fait pourtant éminemment référence, rappelant l'art pariétal venu du souffle – le *pneuma* – des hommes apposant leurs mains sur les murs de grottes ou encore les rêveries de quelques peintres-promeneurs du XVIII^e siècle :

« Nous devons rester spectateurs, écrit Claude Courtot³ rapportant une promenade imaginaire de Hubert Robert et Joseph Vernet. C'étaient là des expéditions de peintres. Nous allions voir les couleurs à l'état libre, observer le vent rose dans les robes et vert dans les feuillages des arbres, le mouvement bleu des passants, les taches noires des chapeaux et jaunes des rubans, gaies comme des chants d'oiseaux, le bruit blanc des jets d'eau. Et le ciel comme un miroir. »

3 Claude Courtot, *Journal imaginaire de mes prisons en ruines, Hubert Robert 1793-1794*, Éditions José Corti, 1988, p. 36.

Un autre monde – Le Messenger est l'autre œuvre présentée dans une salle en son propre. Vidéo montrée par le passé par Lepeut comme élément central d'un triptyque, elle est ici diffusée seule, en boucle, ce qui accentue son caractère hypnotique en dépit d'une banalité apparente. Un plan fixe, sans début ni fin, montre au ralenti une main qui fait tourner un stylo. La scène se reproduit encore et encore, sans changement, sans surprise. Pourtant, la contemplation de ce micro-événement répété à l'infini provoque sans tarder une impression étrange, voire inquiétante. Si le ralenti permet de saisir le ballet mécanique du jeu d'enfant, la bande sonore, également ralentie, qui accompagne la scène, oppose une succession de bruits énigmatiques. Le moindre choc revêt l'intensité d'un coup de tonnerre et le souffle – bruit blanc ? –, ponctué de fréquences très basses, qui accompagne l'image lui confère une nouvelle intensité dramatique. Invité par l'étrangeté du son à reconsidérer le caractère anodin du film, le spectateur peut alors s'essayer à une lecture moins littérale des images : qui délivre, qui reçoit réellement le message ? À y regarder encore et encore, le stylo en mouvement prend bientôt les allures d'un insecte en train de déployer ses élytres. Le pas vers l'entomologie est franchi, il trouve écho et résonance en plusieurs points de l'exposition, notamment avec la série *Vivre avec*.

À la perfection circulaire du tondo – où l'on perçoit, à nouveau, l'attrait jamais démenti de l'artiste pour la peinture classique – Philippe Lepeut allie la délicatesse de la texture poudrée d'une aile de papillon. Là où les plafonds renaissants montraient en majesté des scènes allégoriques, Lepeut saisit, via son objectif, ce que l'on ne voit jamais distinctement, car trop furtif. Ces détails agrandis d'ailes diaprées de lépidoptères ne sont plus que des motifs soyeux et nervurés, pures abstractions disposées en constellations irrégulières. *Vivre avec* ne vaut pas uniquement pour la satisfaction esthétique d'apprécier la beauté de ces « petites âmes

4 « *Seelentierchen* » : ainsi Aby Warburg désigne-t-il les phalènes et papillons de nuit avec lesquels il « converse » durant son internement à la clinique de Bellevue de Kreuzlingen.

vivantes⁴ », elle creuse un peu plus profondément le sillon du langage dans l'œuvre de Philippe Lepeut. Après le silence, la voix, le vent et le bruit, voici mise en exergue l'importance du mot, en l'occurrence du mot juste : les éléments de *Vivre avec* sont tous suivis d'une appellation précise, latine (*Melanargia occitanica*, *Aporia crataegi*, *Colias crocea*...) désignant, sans confusion possible, un papillon précis. Voici donc une autre vocation du langage : nommer, pour distinguer et donner une existence propre. Ces images, possiblement illisibles à première vue, deviennent, à la lumière de leur titre, des témoignages précis d'observation, sans que l'on tranche définitivement sur l'origine du point de vue : le cercle parfait est-il celui d'un télescope ou d'un microscope ? Qu'importe si la vision est micro ou macro, les deux lectures se rejoignent dans les collections de Philippe Lepeut dont sont issus ces papillons, hôtes privilégiés de son *Locus Solus*.

Le mot et le beau sont une nouvelle fois liés, revenant aux origines mêmes des premiers amateurs de curiosités dans la lignée desquelles s'inscrit Philippe Lepeut, à savoir ceux qui collectent les trésors et qui savent les nommer⁵. Nommer n'est pas expliquer et Lepeut laisse dans sa création une place généreuse au non-dit, sinon à l'indicible. Cette « dimension cachée » constitue peut-être la part la plus personnelle de l'œuvre de Lepeut, celle qui se dérobe au sens unique au profit d'une infinité de lectures.

Onde, fluide et eurythmie

« Malgré les règles techniques les plus sévères, la puissance créatrice amène à la création artistique comme un fluide mystérieux. La puissance de l'intuition n'est pas moins indispensable à l'art de l'avenir qu'à celui de notre temps. »

László Moholy Nagy,
Peinture, photographie, film et autres écrits sur la photographie.

Le projet de l'exposition *Listen to the Quiet Voice* peut se lire comme une forme de

5 « Les *mirabilia* relèvent de la compétence de ceux que l'on nommait à Alexandrie, à Pergame, les *philologues*, les hommes du texte. » Patricia Falguières, *Les Chambres des merveilles*, Bayard, 2003, p. 10.

réponse par voie d'œuvre au poème de Lamartine : oui, les objets ont une âme et Lepeut se charge de nous en donner, sinon la preuve, du moins le signe.

Des pierres de *Silencio* au stylo d'*Un autre monde*, les objets, minutieusement choisis, de *Listen to the Quiet Voice* ne sont pas inanimés mais actifs. Échappant à toute lecture exclusive (qui serait strictement scientifique, ésotérique ou plastique), ils dégagent « autre chose » ; leur place précisément choisie au sein de l'exposition de même que les liens qu'ils tissent les uns avec les autres sont propices à l'apparition d'images fortes.

L'œuvre *On Air* en est le témoin. La pierre de galène brillante disposée au centre de ce dispositif est belle en soi et pourrait constituer une sculpture à elle seule. Le choix de cette pierre spécifique renvoie aux origines de la réception des ondes radio (captées par la pyrite, au cœur des premiers postes à galène au début du XX^e siècle), soit à la capacité de l'homme à faire voyager la voix via les ondes. En lieu et place de fréquences hertziennes, et c'est uniquement lorsque l'on fait silence que l'on peut l'apprécier, c'est la nature que nous percevons en tendant l'oreille : à la façon d'une radio passant de station en station, le chant de sauterelles, grillons et autres orthoptères s'échappe d'étranges pavillons à l'origine indéterminée (animale ? végétale ? artificielle ?). Les stridulations créent un décor, celui d'une prairie d'été invisible, qui semble à portée de main. C'est là la force de cette œuvre qui, sans être elle-même une image, se révèle porteuse de nombreuses images. Philippe Lepeut, artiste de la suggestion, multiplie les situations qui invitent le regardeur à explorer loin en lui-même pour rencontrer le fruit de son travail. Les moyens mis en œuvre sont souvent réduits sans pour autant être modestes ; ce sont, en effet, souvent de beaux objets, précieux pour certains, produits d'une technologie sophistiquée pour d'autres, qui sont placés au cœur du dispositif.

Une œuvre telle que *Vogel* – mi-pendule de Foucault, mi-pendule de radiesthésiste – combine une nouvelle fois le matériel et

l'immatériel, réalité tangible et zone de doute propice à remonter de l'inexplicable à la surface : le matériel réside ici dans la beauté fascinante du cristal de roche taillé. Ses facettes changeantes, magnifiées par une lumière issue non pas du zénith mais du nadir, ont un pouvoir hypnotique tandis que le long filin d'acier ajoute une impression d'élévation et de légèreté (fictive car le cristal pèse en réalité plusieurs kilos). Ce « *Vogel* », oiseau dans l'espace ou *Maiastra* hiératique, oscille entre plusieurs pôles : la terre et le ciel, la science et l'occulte, la vie d'avant et la vie d'après de Marcel Vogel⁶ auquel il emprunte – peut-être – son nom. Lepeut joue l'ambiguïté avec cette œuvre où la lumière diffractée renvoie autant aux sciences dures qu'à l'ésotérique, ainsi qu'à un univers de références plastiques qui irait de la *Corbeille de verres et de vases d'orfèvrerie* de Stoskopff à la pochette de l'album *Dark Side of the Moon* de Pink Floyd. Autant de registres étrangers les uns aux autres, qui ont cependant en commun le fait de nécessiter une initiation spécifique pour être pleinement appréciés.

La première image de la *Suite ouzbèque* toute proche serait-elle une clef de lecture de *Vogel* ? La photographie ouvrant cette série qui en comprend vingt-deux montre une main tenant un cristal dont l'orientation dans un rai de lumière tend à en faire disparaître les contours. Son ombre diffractée semble plus dense que le cristal lui-même qui paraît, lui, « évaporé ». Intitulée *Le Diffracteur*, elle est la première « Image saisissante » de cette vaste composition construite comme une suite musicale dans laquelle chaque pièce instrumentale est jouée par un ensemble thématique. Sont ainsi « jouées » simultanément trois partitions comprenant chacune plusieurs photographies (avec un format par série) que l'artiste distingue ainsi : en haut, « Les Plans de coupe », scènes de vies et paysages agencés en diptyques saisis lors d'un voyage en Asie centrale ; en partie centrale, « Le Bord de choses » qui regroupe des traces, des empreintes, des ombres, autant de témoins attestant d'une disparition ;

6 Marcel Vogel (1917-1991) est un chercheur connu pour ses travaux sur les quartz ayant conduit une carrière auprès de la société IBM avant d'orienter ses réflexions vers la lithothérapie.

enfin, en bas, une ligne avec « Les Images saisissantes », au format le plus modeste, qui se présente comme une séquence qui allie mains et pierres dans une gestuelle énigmatique. La *Suite ouzbèque* s'étire sur près de douze mètres de longueur, elle constitue une invitation à appréhender dans une lecture simultanée plusieurs temporalités, plusieurs lieux, plusieurs échelles. Chaque image pourrait être le prétexte à un micro-récit, mais Philippe Lepeut choisit d'éviter l'anecdote au profit d'un mur d'images simultanées comme des souvenirs qui se télescopent ou la page illustrée d'un moteur de recherche. L'effacement progressif des éléments de contexte (visages absents, personnages remplacés par des mannequins, paysages anonymes...), la mise en avant d'un détail (les gros plans des mains anonymes tenant les pierres), le livre que l'on ne peut pas lire, participent de cette mise en abyme de la photographie utilisée ici, non pas comme outil de saisie du réel, mais comme support possible d'une écriture poétique en images. Œuvre au format de la pellicule dont les « Images saisissantes » constitueraient la bande-son muette, la *Suite ouzbèque* est peut-être à regarder non pas dans l'envergure qu'elle déploie, mais dans la profondeur et les prolongements qu'elle suggère : nombre des images qui la composent sont « sans fin » et l'on voit les rares personnages qui les habitent nous tourner le dos ou s'absorber dans un horizon infini, à la manière des héros de Caspar David Friedrich. Sous ces scènes silencieuses, une ligne de mains signe quelques rituels mystérieux : dans cette séquence digne d'une séance d'eurythmie, des mains présentent (ou dissimulent ?) des objets précieux. Si nous percevons l'élégance des gestes et la beauté des trésors déjà rencontrés ailleurs, le sens profond de cet étrange ballet nous demeure caché.

L'alpha de la *Suite* avec son cristal taillé était lié à la transparence, son oméga est tout l'inverse : c'est un écran, *drive-in* abandonné ou mur accidenté, surface opaque sur laquelle viennent se projeter des ombres. Entre les

7 Jean-Jacques Schuhl, *Entrée des fantômes*, Gallimard, 2010, p. 76-77.

deux, séparés somme toute par une frontière ténue sinon inframince, Lepeut a proposé au visiteur de *Listen to the Quiet Voice* des voyages peuplés de fantômes, une promenade guidée par un « Livre imparfait ».

Épilogue

Tout est parti d'une phrase, rencontrée au fil de la lecture d'un roman de Jean-Jacques Schuhl⁷ dans lequel il est question d'un auteur en mal d'inspiration à qui une âme bienveillante conseille d'utiliser *Oblique Strategies* pour l'écriture de son livre. Le conseil livré par le jeu à Schuhl lui-même, puisque c'est un roman à la première personne, fut « *Listen to the quiet voice* ». Ainsi se font les romans, parfois aussi les expositions, dont les auteurs – écrivain ou artiste – conçoivent leur œuvre à la façon des *Mille et une nuits*, où aucun chapitre n'est plus important que les autres, où chaque élément de récit peut vivre seul mais dit tout autre chose une fois enchâssé avec le reste. *Listen to the Quiet Voice* est de ces expériences sensibles et sentimentales, qui suspendent le temps pour favoriser l'avènement d'un moment de rencontre épiphanique avec une œuvre, semblable aux expériences racontées par Vladimir Nabokov, grand chasseur de papillons devant l'Éternel : « J'avoue ne pas croire au temps. J'aime à plier mon tapis magique, après usage, de manière à superposer les différentes parties d'un même dessin. Tant pis si les visiteurs trébuchent ! Et le moment où je jouis le plus de la négation du temps – dans un paysage choisi au hasard – c'est quand je me trouve au milieu des papillons rares et des plantes dont ils se nourrissent. Je suis en extase, et derrière cette extase, il y a quelque chose d'autre, qui est difficile à expliquer. C'est comme un vide momentané dans lequel s'engouffre tout ce que j'aime. Le sentiment de ne faire qu'un avec le soleil et la pierre. Un frémissement de gratitude envers qui de droit – envers le contrapontiste génial de la destinée humaine ou envers les tendres fantômes qui se prêtent à tous les caprices d'un mortel heureux⁸. »

8 Vladimir Nabokov, *Autres Rivages*, Gallimard, 1989, p. 120-139.

LE DESSOUS DES PIERRES

Anatomie comparée du vivant et autres images métamorphiques

Janig Begoc

« La pierre obsidienne est noire, transparente et mate. On en fait des miroirs. Ils reflètent l'ombre plutôt que l'image des êtres et des choses. »

Roger Caillois,
Pierres suivi d'autres textes (1966),
Paris, Gallimard (Poésie), 1971, p. 18.

Le fil et la trace [Le paradigme géologique]

« Remove specifics and convert to ambiguities »

Brian Eno/Peter Schmidt,
Oblique Strategies, 1975.

« Un autre champ d'investigation rentable serait sans doute la comparaison des niveaux d'organisation dans l'inanimé, le vivant, le psychique, le social et des modalités de passage de l'un à l'autre plan. Voici autant de vastes domaines pour ces sciences d'un type à la fois permanent et inédit que j'ai proposé naguère d'appeler "diagonales". Ces sciences chevauchent les disciplines anciennes et les contraignent au dialogue. Elles tentent de déceler la législation unique qui réunit des phénomènes épars et en apparence sans rapport. Elles déchiffrent des complicités latentes et découvrent des corrélations négligées, en effectuant dans le commun univers des coupes obliques. »

Roger Caillois,
« Nouveau plaidoyer pour les sciences diagonales » (1965),
Cases d'un échiquier (1970), in *Œuvres*, Paris, Gallimard (Quarto),
2008, p. 569.

Une cimaise blanche, dont les dimensions s'apparentent à celles d'un tableau, fait office de socle. Posé à même le sol, et ainsi transformé en scène, ce châssis s'offre comme le réceptacle d'un haut-parleur et d'un morceau de roche, tous deux reliés par des câbles bicolores. Une voix, hurlante ou chuchotante selon les trois variantes de la pièce, exhorte le passant au silence.

Un fil et une trace. Le dispositif de *Silencio* (2014-2015) est simple, épuré, froid. Mais il est efficace. Il s'offre comme un mode d'emploi, un jeu de piste, un index. Philippe Lepeut y plante un décor : celui de son vocabulaire plastique et, en creux, son héritage pictural. S'il fallait anthropomorphiser ces objets, on pourrait en effet y voir les figures des *Baigneuses à la tortue* de Matisse. Dans un paysage réduit à la plus simple expression de trois aplats colorés (la terre, la mer, le ciel), le peintre avait placé trois personnages féminins et une tortue, afin de doter cet espace d'une dimension métaphysique. Par ce va-et-vient symbolique entre le plan et la corporalité, entre la planéité et le volume corporel, il tentait d'inscrire la figure dans une profondeur non plus géométrique, mais indéterminée et cosmique.

Cette stratégie de représentation, empruntée par Matisse à la peinture de Giotto avant d'être modélisée par le formalisme moderniste et en particulier celui de Mark Rothko, se retrouve dans la planéité renversante des photographies de la série *Atmosphère* (2009-2015). Philippe Lepeut y révèle sa table de travail. Photographiées « vues du dessus », les images associent une superposition de deux plans colorés, faisant remonter l'étendue de la table et du sol en une seule et même surface. La perspective se voit écrasée, mais pas tout à fait niée. À la manière de *L'Atelier rouge* de Matisse, cet écrasement invite plutôt à la recherche de profondeur.

Tout en empruntant le format de la peinture de paysage, les *Atmosphères* s'apparentent au thème pictural de l'atelier du peintre. L'amoncellement d'objets photographiés – qui laisse notamment apparaître des collections de crânes et de pierres – invite en effet à une rêverie sur les coulisses de la création tout autant qu'il livre des sources (littéraires notamment), des outils, des méthodes. Et d'emblée, ce qui frappe, c'est leur transversalité.

« Il est temps d'essayer la chance des sciences diagonales¹. » C'est par ces mots que Roger Caillois invitait ses pairs à privilégier, face aux sentiers battus de la recherche disciplinaire, des « chemins de *traverses* » audacieux, à « effectu[er] dans le commun univers des coupes obliques »², pour mieux pénétrer les « démarches transversales de la nature ». Quelque vingt ans plus tard et dans un tout autre registre, Brian Eno et Peter Schmidt allaient, eux aussi, faire de l'oblicité un mode opératoire. *Oblique Strategies*, le jeu de cartes dont ils sont les

¹ Roger Caillois, « Sciences diagonales » (1959), préface de *Méduse et Cie* (1960), in *Œuvres*, Paris, Gallimard (Quarto), 2008, p. 483-484.

² Roger Caillois, « Nouveau plaidoyer pour les sciences diagonales » (1965), *Cases d'un échiquier* (1970), in *Œuvres, op. cit.*, p. 569.

inventeurs, se présente comme une collection de phrases énigmatiques, destinées à être utilisées comme autant de moyens de débloquent une situation de création.

Roger Caillois et Brian Eno : la table de dissection de Philippe Lepeut est vraisemblablement le lieu de leur rencontre fortuite. Car comme ces derniers, l'artiste privilégie les correspondances, les résonances, les flux aléatoires et les coupes transversales. La métaphore géologique ne doit, à l'évidence, rien au hasard, non seulement parce que la pierre est au cœur du travail de l'artiste, mais aussi parce que le rapport dialectique entre le plan et la profondeur, cette conception de la surface comme lieu sédimentaire observée dans *Silencio* et dans *Atmosphère*, caractérise en réalité l'œuvre dans sa totalité.

Il s'agira donc dans ces pages d'explorer la tectonique de l'œuvre de Philippe Lepeut, de traquer ce qui gronde secrètement sous la roche métamorphique, là, en dessous des pierres, dans l'attente d'un surgissement. Et de saisir comment l'énergie qui travaille l'œuvre dans ses régions souterraines met en spéculation le regard.

Présence *in absentia* [Reliques, spectres et médium]

« Sur une surface exiguë, il déchiffre un monde, ainsi dans le cas d'un gamahé anatomique [...] : "Dans la pâte du silex, mais avec un léger relief, apparaît une tête humaine, ou plutôt la coupe verticale d'un crâne présenté de profil comme une pièce anatomique. L'œil est rougeâtre, aspect que j'ai observé parfois dans des têtes en relief, mais ce n'est pas une règle générale. Cette tête, en demi-relief, a des couleurs pâles, assez caractéristiques, d'atlas anatomique. Dans l'intérieur du crâne, à la place du cerveau, j'ai cru distinguer vaguement un paysage ; mais je n'affirme rien sur ce point. Tout le reste est au contraire d'une netteté exceptionnelle". »

Jules-Antoine Lecompte,
Les Gamahés et leurs origines, Paris, 1905.
Cité dans : Roger Caillois, « L'Agate de Pyrrhus »
(1965), in *Obliques précédé de Images, images...*,
Paris, Gallimard, 1987, p. 101.

En 2005, Philippe Lepeut a photographié à la chambre l'une des armoires de la collection ostéologique de restes humains du Musée zoologique de Strasbourg. Cette pièce de mobilier ancien, fort représentative de la muséographie en vogue à l'ère des expéditions coloniales, était formée de six caissons à serrure, superposés les uns sur les autres. Ils conservaient, sur les deux étages vitrés dont ils étaient chacun constitués, une impressionnante collection de crânes.

Intitulée *Dante* (2005-2012), la série photographique exerce une indéniable fascination à l'endroit du spectateur, non seulement parce qu'elle traite du thème de la mort de façon ambiguë, mais aussi parce que son dispositif technique et iconographique condense plusieurs systèmes de représentation.

Le premier régime sémiotique de ces images est d'ordre indiciel. Il se caractérise par une continuité de matière entre les choses et les images. *Dante*, en tant que photographie, se donne en effet comme une trace, c'est-à-dire, pour reprendre les termes de Rosalind Krauss, comme le résultat technique « d'une empreinte physique qui a été transférée sur une surface sensible par les réflexions de la lumière »³. Comme en attestent les récits fondateurs de l'histoire de la représentation rapportés par Pline l'Ancien, la peinture, née de l'ombre, doit son pouvoir essentiel au contact originel avec son modèle. Et c'est de cette naissance en négatif que la représentation aurait tiré son principal pouvoir, celui de maintenir présent un absent. Or, si la photographie reconduit techniquement ce pouvoir, *Dante* a la particularité, en nous mettant face à deux des usages sociaux les plus répandus de la photographie au moment de son émergence, de venir redoubler et troubler cette indicialité de l'image.

Le premier est de type anthropologique, dans la mesure où c'est bien en tant qu'objets scientifiques que les étiquettes qui leur

3 Rosalind Krauss, « Notes sur l'index » (1977), in *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993, p. 69.

sont associées identifient les crânes exposés. Il renvoie à la façon dont la photographie fut très tôt utilisée comme une arme idéologique de contrôle et de hiérarchisation des corps à travers le concept de race. Il faut toutefois noter que les six photographies étant présentées de manière juxtaposée, tout se passe comme si la vitrine d'origine avait été démembrée, et ses caissons démontés, à la faveur d'un bouleversement de la mesure du temps et du statut des crânes exposés. Le temps phylogénique de l'histoire évolutive de l'espèce se voit substitué par le temps ontogénique qui décrit l'histoire de l'individu ; la superposition des espèces laisse place à la chronologie d'une vie. Le crâne-trophée, objet de pouvoir politique, se transmute alors en crâne-relique, objet de culte, et se voit doté d'une tout autre puissance qui reconduit la métaphysique de l'image comme incarnation du disparu.

Le second usage social de la photographie auquel renvoie la série se rapporte à l'iconographie des sciences occultes nommée, dès 1860, « photographie spirite ». La stupéfiante beauté de *Dante* réside en effet dans cette matière spectrale et ectoplasmique qui flotte à la surface des images. Les photographes de fluides pensaient capter les émanations des médiums par la seule sensibilité des plaques sensibles. Quant à ceux des « matérialisations » d'ectoplasmes, ils utilisaient des trucages simplistes – des dessins découpés tenus à l'aide d'épingles à cheveux – afin de simuler des masses ectoplasmiques ondoyant autour de corps⁴. C'est une semblable substance qui semble surgir de certains des crânes de *Dante*. Mais sur d'autres, en revanche, la matière diffère. Elle ressemble à un sachet plastique rigide et, par là même, contribue à dessaisir le regard de la rêverie dans laquelle il était plongé. L'illusion est optique. Elle résulte de la conjonction du reflet de la chambre photographique sur l'extérieur des vitrines (mouvement exogène) et du reflet, sur l'intérieur de la vitre (mouvement endogène), des emballages en plastique dans lesquels sont

4 Voir : Clément Chéroux et Andreas Fischer (dir.), *Le Troisième Œil. La photographie et l'occulte*, Paris, Gallimard, 2004.

conservés certains crânes. Tout en mettant en abyme une généalogie des supercheres photographiques, ce faux trucage – puisqu'il était non intentionnel, ce « faux-faux » ectoplasme rend hommage à l'histoire des folles certitudes quant au pouvoir de la photographie de capter des manifestations de l'au-delà. Mais il vient aussi mettre en branle l'économie indiciaire qui fonde le lien de l'image à la mort. Deux détails de l'œuvre, relatifs à l'image et à son objet, contribueront à faire s'effondrer ce lien originel de contiguïté. Il apparaît en effet que d'une part, l'image n'a rien d'une empreinte puisqu'elle résulte en réalité d'une impression numérique et que d'autre part, la moitié des crânes exposés sont des reconstitutions. Les objets et les photographies résultent d'un pur artifice imitatif reproduisant l'apparence extérieure du corps.

C'est dans cette économie de la *mimesis* que nous projette également le second régime de représentation qui travaille sous la surface de *Dante*. Il s'agit du régime iconique, tel que Charles S. Peirce l'a nommé pour décrire la relation de ressemblance que les icônes entretiennent avec les choses qu'elles représentent. Il faut dire qu'à bien des égards *Dante* s'apparente à une peinture. Ce régime pictural tient de l'illusionnisme généré par la qualité et le cadrage des images. C'est en effet la vitrine dans son entier – et non pas seulement son contenu – que Philippe Lepeut a pris soin de photographier. La marqueterie sobre des six caissons s'apparentant dès lors à un cadre, le dispositif muséographique prend, sous sa forme photographique, des allures de tableaux. Or, si la photographie ressemble à une peinture, cette « fausse » peinture renvoie elle-même au procédé pictural du trompe-l'œil. C'est la serrure de chacun des caissons qui produit cet effet mimétique et qui redouble ainsi le simulacre. Considérées de la sorte, les photographies de *Dante* entretiennent une extrême proximité avec les vanités du XVII^e siècle qui « avaient pour mission de mettre en garde le spectateur contre un trop grand attachement aux biens du monde »⁵.

5 Marie-Claude Lambotte, « Les vanités dans l'art contemporain : une introduction », *Les Vanités dans l'art contemporain*, Paris, Flammarion, 2005, p. 9.

Ce sous-genre de la nature morte était en effet constitué de crânes très souvent insérés dans des niches peintes avec un illusionnisme imparable⁶. Doté d'une valeur d'incitation à la piété, il visait à rappeler au spectateur « l'horizon indépassable du trépas »⁷ et à démystifier les valeurs accordées aux jouissances terrestres.

Ainsi, derrière ces crânes somme toute bien moqueurs, la fable énoncée par *Dante* interroge les mythes et les pouvoirs de la représentation – *Medium is message*, pourrait-on ainsi dire – et relate l'histoire du glissement de l'image vers l'art. Et si le simulacre y apparaît tour à tour comme le produit d'un phénomène surnaturel, d'un pur artifice ou de l'interposition d'un phénomène naturel, c'est probablement parce que Philippe Lepeut cherche à nous interroger sur la façon dont s'organisent, entre le vrai et le faux, les modalités du voir et, par là même, les régimes de croyances qui nous lient aux images. À la manière de la fascination ressentie par Dostoïevski devant *Le Christ au tombeau* de Holbein, les images de *Dante*, dans la percée transversale de leur profondeur, nous invitent à faire « l'expérience esthétique d'un voir qui déborde le savoir historique dans la contemplation du tableau, un voir qui provoque l'arrêt du spectateur, force son activité de voyant et exige de voir encore »⁸.

Le vertige « fantastique » des archives de la terre [simulacres et fossiles]

« Peut-être fallait-il que d'abord le sculpteur taillât, modelât ou fondît des formes qui n'étaient rien que formes, que le peintre assemblât des lignes et des couleurs qui délibérément ne représentaient rien, pour que l'œil accoutumé par l'art à prendre plaisir à de purs rapports de volumes, de plans et de teintes, pût enfin apprécier dans le règne minéral les mêmes réserves de beauté qu'il avait apprises à estimer dans les tableaux et les sculptures. »

6 Comme en témoignent par exemple le *Triptyque de la famille Braque* de Rogier van der Weyden (1450, musée du Louvre, Paris), le *Trompe-l'œil* de Georg Flegel (1610, Galerie nationale, Prague) ou encore le *Diptyque Carondelet* de Jan Gossaert (1517, musée du Louvre, Paris).

« Si ce fantastique réside en fait dans la confusion ou la coïncidence de deux règnes, l'inerte et le vivant, le hasard et le projet, s'il apparaît dans le saccage insolent des règles implicites sur quoi repose l'ordonnance entière du monde, alors le prodige se découvre scandale tout aussi alarmant que si, à l'inverse, l'industrie de l'homme parvenait à produire un pétale de fleur, une plume d'oiseau, non seulement qui imiterait les vrais à s'y méprendre, mais qui, encore, seraient comme eux vivants, frémissants et par conséquent putrescibles, promis à la décomposition plutôt que, comme tôle et ferraille, à la rouille. »

Roger Caillois,

« L'Agate de Pyrrhus » (1965), *op. cit.*, p. 105.

Deux vitrines aux deux extrémités d'un même mur. À ceci près que désormais les objets sont réels, le dispositif se rapproche de celui de *Dante* parce qu'il convoque la scénographie des cabinets de merveilles et que ses dimensions, excédant largement la superficie des objets dont il est l'écrin, sont également celles d'une peinture de genre. Plus encore, c'est la scène du simulacre et de l'indice, du rapport entre artefact et image acheiropoïète, que *Les Reprises* (2013-2014) rejouent sous nos yeux. Ce qui s'expose derrière la vitre, ici sur une étagère en bois de rose, là sur une tablette d'ébène, ce sont des pierres. Issues de la collection de l'artiste, elles sont de nouveau saisies et utilisées – *reprises*, comme l'on remet la main à une œuvre. Sidérite, Fluorite, Pyrite, Rose des sables, Rhodochrosite, Creedite : la beauté du monde minéral – une « vie des formes » pour parler comme Henri Focillon – défile selon un principe formaliste. Une inquiétante étrangeté, cependant, affleure sous cette surface. Sur l'une et l'autre des étagères repose en effet un objet mystérieux qui résiste au regard. Le premier, un polyèdre convexe en forme d'étoile, est d'une blancheur lunaire et d'une géométrie si parfaite qu'elle semble surréelle. Le second, doté d'angles tout aussi acérés mais moins aigus, a la couleur du charbon. Il attire le regard par la fente qui perce horizontalement ses strates sur deux faces. Une blessure, une plaie ; presque un défaut de fabrication.

7 Benjamin Delmotte, *Esthétique de l'angoisse. Le Memento mori comme thème esthétique*, Paris, PUF, 2010, p. 17.

8 *Ibid.*, p. 12.

Un principe renversant gouverne en réalité l'apparence chirurgicale, grinçante et spectrale de ces objets que le cartel définit comme des « pierre[s] non identifiée[s] ». Elles sont le produit synthétique d'une imprimante 3D. Effet vertigineux, le spectateur n'en saura rien.

Ce chiasme désarmant entre réalité et simulacre, entre fossile et artefact, indice et icône, n'est pas sans rappeler la théorie du « fantastique naturel » forgée par Roger Caillois pour penser l'effet de sidération produit par certains phénomènes, à commencer par celui des « pierres à images ». Les gamahés, nom donné aux figures qui sont formées naturellement sur des pierres, ont été largement décrits au début du XX^e siècle par Jules-Antoine Lecompte, un adepte des théories spirites de l'époque. Il s'agit de « dessins qui, par l'effet de mécanismes tout extérieurs procurent le simulacre, l'image lointaine ou approchée mais émerveillante, d'autres données éparses dans le répertoire des choses »⁹. Caillois s'appuie sur les descriptions de Lecompte pour montrer les résistances de l'homme à accepter des phénomènes naturels quand ceux-ci ressemblent à s'y méprendre à des ouvrages humains.

« N'importe quoi de naturel, bête ou plante, pierre ou paysage, explique-t-il, ressortit au fantastique, chaque fois que son aspect, par des voies toujours les mêmes, saisit et mobilise efficacement l'imagination. Tantôt son apparence met l'être considéré à part des espèces voisines, à quoi il devrait ressembler le plus ; elle le rejette [...] de façon énigmatique vers des rameaux très éloignés de la taxinomie. Tantôt au contraire [...] son apparence n'en rappelle aucune autre et semble issue d'un univers inconnu, soumis à une économie indéchiffrable et menaçante. Tantôt enfin le désarroi est provoqué par la duplication anticipée d'un objet humain – pièce d'échecs ou masque mythologique – fabriqué en toute indépendance, qui a exigé projet, calcul et choix,

9 Roger Caillois, « Idée paradoxale du fantastique naturel » (1966), in *Obliques précédé de Images, images...*, Paris, Gallimard, 1987, p. 156.

sans référence cependant à ce modèle fantôme, surgi de la nature par des voies opposées. Là, au cœur de la matière inanimée, sont portés à leur comble les paradoxes du fantastique naturel¹⁰. »

Si ce phénomène est jugé effroyable, c'est non seulement parce que l'homme ne peut supporter que soit bafouée « l'immuable ordonnance » de la nature, ou plutôt la taxinomie des règnes et des genres par laquelle on a cherché à la maîtriser, mais aussi parce qu'encore plus inacceptable semble être « cette concurrence heureuse, [...] cette usurpation de pouvoir »¹¹ qui advient lorsque la nature surpasse l'homme.

Les fossiles synthétiques de Philippe Lepeut, même s'ils en inversent les polarités, produisent le même effet paradoxal. En donnant l'illusion d'un objet naturel, ces simulacres prouvent que l'industrie de l'homme peut, à s'y méprendre, imiter une pierre. Et ce constat est d'autant plus vertigineux qu'il se rapporte aux archives de la terre, à des formes d'avant l'histoire, fruit de la rupture et de l'usure des temps, comme le sont aussi les météorites (également chères à l'artiste) dont l'origine extraterrestre redouble et amplifie cet effet de vertige.

« Au commencement, au plus ardent du chaos, écrit Caillois, l'équilibre qui allait parvenir à tant de délicatesses miraculeuses ne fut sans doute rien d'autre que le jeu des compensations encore instables et grossières, qui, lentement, mettait fin aux soubresauts d'un astre en train de se figer. Peut-être n'est-il pas de plus sûrs modèles de la beauté profonde que les formes émergées des grandes acrimonies¹². » Dupliquer ces objets, c'est écraser le temps, le comprimer. Comme une profanation du sacré.

10 *Ibid.*, p. 155-156.

11 *Ibid.*, p. 156.

12 Roger Caillois, *Pierres suivi d'autres textes* (1966), *op. cit.*, p. 46.

« La parfaite essence de
la mort, l'ultime simplicité,
la pureté absolue »
[Faire vivre
et mourir les pierres]

« Une sorte de réflexe pousse le savant à tenir pour sacrilège, pour scandaleux, pour délirant, de comparer, par exemple, la cicatrisation des tissus vivants et celle des cristaux. Cependant, il est de fait que les cristaux comme les organismes reconstituent leurs parties mutilées accidentellement et que la région lésée bénéficie d'un surcroît d'activité régénératrice qui tend à compenser le dommage, le déséquilibre, la dissymétrie créée par la blessure. N'y a-t-il là qu'analogie trompeuse ? que métaphore pure et simple ? Toujours est-il qu'un travail intense rétablit la singularité dans le minéral comme chez l'animal. Je sais, comme tout le monde, l'abîme qui sépare la matière inerte de la matière vivante. Mais j'imagine aussi que l'une et l'autre pourraient présenter des propriétés communes, tendant à rétablir l'intégrité de leurs structures, qu'il s'agisse de matière inerte ou vivante. »

Roger Caillois,
« Sciences diagonales » (1959),
op. cit., p. 480-481.

André Gunther, dans un article visant à montrer comment la retouche photographique à l'ère du numérique n'a en rien altéré les phénomènes de croyance en la véracité des images, revient sur l'économie technique de la photographie. Cherchant à invalider le modèle indicial prôné par Rosalind Krauss, il rapproche ce dernier de la conception traditionnelle des simulacres par Lucrèce. Dans son poème *De Natura Rerum*, le philosophe latin en donnait la définition suivante :

« Disons maintenant avec quelle facilité, quelle légèreté ces images se forment et, comme un flot intarissable, ne cessent de se détacher des corps. Car des éléments superficiels s'écoulent et rayonnent sans relâche de tous les objets. [...] Et de même que le soleil doit émettre en peu de temps de nombreux rayons pour que l'univers en

13 Lucrèce, *De Natura Rerum*, livre IV, 142-167, Paris, Les Belles Lettres, 1985, p. 11-12. Cité dans : André Gunther, « L'Empreinte digitale. Théorie et pratique de la photographie à l'ère numérique », Giovanni Careri, Bernhard Rüdiger (dir.), *Face au réel. Éthique de la forme dans l'art contemporain*, Paris, Archibooks, 2008, p. 85-95.

soit constamment rempli, de même, et pour la même raison, il faut qu'en un instant les corps émettent de toutes parts, de mille manières, dans toutes les directions, de nombreux simulacres des objets puisque, partout où nous tournons le miroir, nous les voyons s'y refléter avec leur forme et leur couleur¹³. »

Cette définition pourrait tout à fait s'appliquer à la matière ectoplasmique et fantomatique qui surgit des photographies de crânes de la série *Dante*. Elle pose, dans les pas de Platon, l'image-simulacre (*phantasma*) comme soumise aux lois de l'imagination, comme une construction artificielle dépourvue de modèle original. Le simulacre, explique Victor Stoichita, est pensé par Lucrèce comme « un entre-deux, un objet ambigu entre le corps et l'âme »¹⁴, une membrane légère qui voltige dans les airs, et dont la fluidité lumineuse a quelque chose de spectral. Or la substance fluide et informe observée dans *Dante* se caractérise elle aussi par une ambiguïté matérielle. Entre évaporation des corps et apparition des esprits, mouvement centripète et centrifuge, il est difficile de saisir l'origine de ce phénomène d'oscillation entre la vie et la mort.

Ces transformations de la matière évoquent la variation permanente des régimes de représentation qui perturbe l'interprétation des images de *Dante*. Mais elles rappellent aussi, dans la tension organique qu'elles entretiennent entre l'inerte et l'animé, la théorie du transformisme des pierres, conçue par le naturaliste Jean-Baptiste de Lamarck conjointement à sa réflexion sur l'évolution des espèces animales. Roger Caillois la rapporte en ces termes :

« Il suit que végétaux et animaux acquièrent petit à petit par de nouveaux besoins de nouveaux organes et s'acheminent ainsi, grâce à l'hérédité des caractères acquis, vers une complication en principe illimitée, les espèces se transformant en principe indéfiniment. En même temps, les

14 Victor I. Stoichita, *L'Effet Pygmalion. Pour une anthropologie historique des simulacres*, Genève, Librairie Droz, 2008, p. 10.

excréments, dépouilles et détritiques des plantes et des animaux, sont la seule origine du monde minéral tout entier. Ils se trouvent précipités dans un transformisme inverse qui, de chute en chute, les métamorphose, au terme de cette évolution à rebours, en cristal de roche. Celui-ci apparaît comme la parfaite essence de la mort, l'ultime simplicité, la pureté absolue¹⁵. »

Ce vitalisme qui prête une organicité aux pierres fait largement écho aux théories sur l'inerte et le vivant de Diderot qui, trente ans auparavant, considérait que « les pierres sentent » et que l'on peut « animaliser une statue »¹⁶. Caillois, de son côté, s'est intéressé aux blessures du cristal et à sa capacité à se régénérer. Il a par ailleurs scrupuleusement consigné la mythologie des pierres, rapportant le fétichisme dont celles-ci ont pu faire l'objet, en Chine et dans la Grèce antique, au même titre que les reliques, idoles, fétiches et autres simulacres.

De toute évidence, ce n'est pas un hasard si Philippe Lepeut a fait du cristal de roche un matériau constitutif de son travail. Car c'est de cette tension entre régénérescence et dégénérescence, entre morbide et fabuleux, que rend compte son usage de ce minéral sous la forme d'un pendule. L'installation *La Mélancolie de l'oiseau de pierre* (2015) a ceci de particulier qu'elle réunit différents « états » de cristal : une pierre brute, deux grands pendules en suspension (ciselé en pointe et scellés à un câble par des rivets d'or et d'argent) et une boule de voyance. Or, si le point de vue entropique de Lamarck oriente les pierres vers la mort, la voyance et la radiesthésie ont eu tôt fait d'ériger le pendule et la boule de cristal en puissants outils de divination, faisant du cristal non pas le terme d'un processus mais son point de départ. L'installation de Philippe Lepeut rend compte de ce double mouvement temporel et des multiples

15 Roger Caillois, « Une erreur de Lamarck », in *Obliques précédé de Images, images...*, *op. cit.*, p. 126.

16 « Il faut que la pierre sente. Cela est dur à croire. » Voir : Denis Diderot, *Entretien entre d'Alembert et Diderot* (1769), Paris, Garnier-Flammarion, 1965, p. 35.

effets de croyances qui, entre sciences et superstitions – entre traités thérapeutiques, lapidaires et talismans – ont marqué le destin de la minéralogie.

Deux autres séries d'objets sont constitutives de cette installation. D'une part un cône métallique à facettes, long, creux et affûté en une pointe saillante. Ressemblant à un bec, il semble désigner par synecdoque la figure de l'oiseau de pierre qui, elle, renvoie aux nombreux mythes et images de la pétrification – de la rêverie pétrifiante¹⁷ aux punitions des dieux rapportées par Ovide – et, par extension, aux phénomènes de transformation. Et d'autre part, un assemblage suspendu : un globe blanc en plâtre ciré, qui affublé de deux trous prend des allures de tête de mort. Sur celle-ci a été fixé à l'endroit du nez un bâton de bois veiné autour duquel s'enroulent de fausses feuilles de lierre. Pinocchio dans le ventre d'une vanité. Ou comment le simulacre et le faux font retour. Le mensonge et la vanité comme antithèses de la croyance et comme métaphores de l'inexorabilité du destin qui dépasse les pouvoirs de l'homme.

Le fil et la trace
[Le paradigme indiciaire]

« Humanize something free of error »

Brian Eno/Peter Schmidt,
Oblique Strategies, 1975.

« Anthropomorphisme, s'écriera-t-on. C'en est justement l'inverse, car il faut prendre garde qu'il ne s'agit nullement d'expliquer à partir de l'homme certaines données énigmatiques qu'on constate dans la nature, mais au contraire d'expliquer l'homme, qui relève des lois de cette même nature et qui y appartient par presque tout en lui, à partir des conduites plus générales qu'on y rencontre répandues dans la grande généralité des espèces. »

Roger Caillois,
« Nouveau plaidoyer pour les sciences diagonales »
(1965), *op. cit.*, p. 567.

17 Pour un état des lieux de ces images de la pétrification, voir : Gaston Bachelard, *La Terre et les Rêveries de la volonté*, Paris, Librairie José Corti, 1948, p. 205-232.

En s'offrant littéralement comme un fil et une trace, le dispositif de *Silencio* indique une méthode. À la manière des cailloux du Petit Poucet – des traces qui dessinent le fil d'un parcours permettant de s'orienter dans le labyrinthe de la réalité, l'installation pose le paradigme indiciare au cœur de la démarche de Philippe Lepeut. Toutefois, si le « contact originel » est omniprésent dans l'œuvre, la rhétorique des preuves est aussi mise à mal.

« Les historiens (et de manière différente les poètes), écrit Carlo Ginzburg, ont pour métier ce qui fait partie de la vie de tout un chacun : démêler cet entrelacement du vrai, du faux et du fictif qui forme la trace de notre présence au monde¹⁸. » Tel est aussi, semble-t-il, le projet de Philippe Lepeut. Si la logique du transfert est centrale à son œuvre, c'est pour mettre en jeu les changements d'états de la matière à la faveur d'images instables qui se traversent

comme des flux. Entre la fiction et la vérité, son travail fait émerger un troisième terme : « le faux, le non authentique – le fictif qui se fait passer pour le vrai »¹⁹. Tout en interrogeant les archétypes, les mythes et les croyances qui fondent notre rapport à la représentation, il questionne les registres du faux qui structurent l'imaginaire.

La deuxième ligne de faille que rend visible une coupe transversale dans la sédimentation de l'œuvre, et qui affleure sous la surface froide et épurée de *Silencio*, est une trace organique. Sous l'épaisseur du mystère, il y a indubitablement quelque chose qui s'incorpore et qui s'incarne. Une tentative de traquer la faille, la déchirure, la blessure. Car en définitive, ce dont nous parlent les simulacres et les fantômes de Philippe Lepeut, c'est de l'homme au sens où Roger Caillois l'entendait, c'est-à-dire dans toute son oblicité. Tel un lecteur de gamahés, sur une surface exiguë, il déchiffre le monde.

* *
*

18 Carlo Ginzburg, *Le Fil et les Traces. Vrai faux fictif*, Paris, Verdier, 2006, p. 16-17.

19 *Ibid.*, p. 16.





COULD
BE
WORSE!

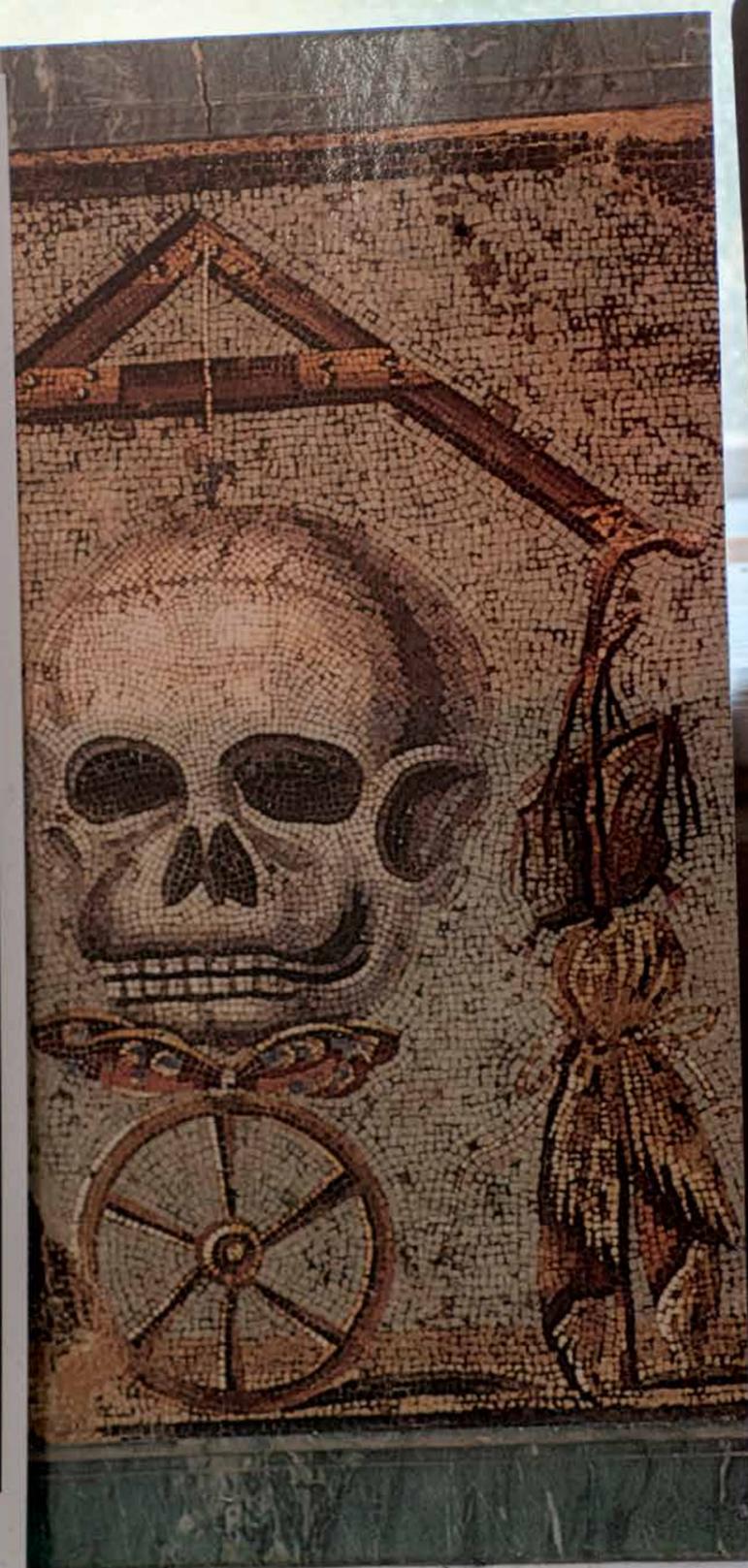
IF YOU WANT IT

STYLL
HEIN



本學草木井作其各二曰茶三曰檮三曰葭四曰茗
其字出陳其
九曰符則公云世若茶類執云蜀西南人謂茶曰
其地上者生爛石中者生巒壞檮字當從石為下者生
黃上九藝而不實植而罕茂法如種瓜三歲可採野
者上園者次陽崖陰林紫者上綠者次笋者上牙者
次葉卷上葉舒次陸山坡谷者不堪採掇性凝滯結
痕疾茶之為用味至寒為飲最宜精行儉德之人若
熱渴凝悶腦疼目澁四肢煩百節不舒聊四五啜與
醍醐甘露抗衡也採不時造不精雜以卉茶飲之成















.....Objet : le projet robinson
.....De : Claire Guezengar
.....À : Philippe Lepageut
....lieu de tournage : Ouest Lumière, Poissy, septembre 2001
..photographie recto : Agnès Daval

1- Tu dors encore. Tu as parlé cette nuit. Tu as dit des trucs incroyables, je te dirai ce soir.

2- On se verra sans doute pas aujourd'hui, je pense que je dormirai quand tu arriveras, n'oublie pas de mettre le réveil.

3- Ce matin je ne suis même pas fatiguée.

4- Ton père a appelé, il faut que tu le rappelles. Pense à me laisser le chèque du loyer.

5- Je te souhaite une belle journée. Il fait beau et presque chaud.

6- N'oublie pas qu'on mange ensemble ce midi.

7- Je te réveille en partant demain matin. J'ai pas pu t'attendre. Trop fatiguée.

8- C'est la dernière fois qu'on dort avec ce chat. Je suis crevée.

9- A cinq heures pile tu penses fort à moi. J'ai peur j'ai peur j'ai peur.

10- Il y a une fille qui a appelé (le numéro est près du téléphone). C'est qui cette salope?

11- Pas le droit de l'ouvrir avant que je sois là. Je suis contente que tu rentres. Tu m'as manqué.

12- Je rentre tard ce soir. Ne m'attends pas pour manger mais laisse-moi un petit truc. J'ai loué «La prisonnière du désert», tu verras c'est super.

13- MERDE je ne suis pas la bonniche.

14- A ce soir mon cœur.



LISTEN
TO
THE QUIET
VOICE

Philippe Lepeut

20,00 €



9 782955 362204

