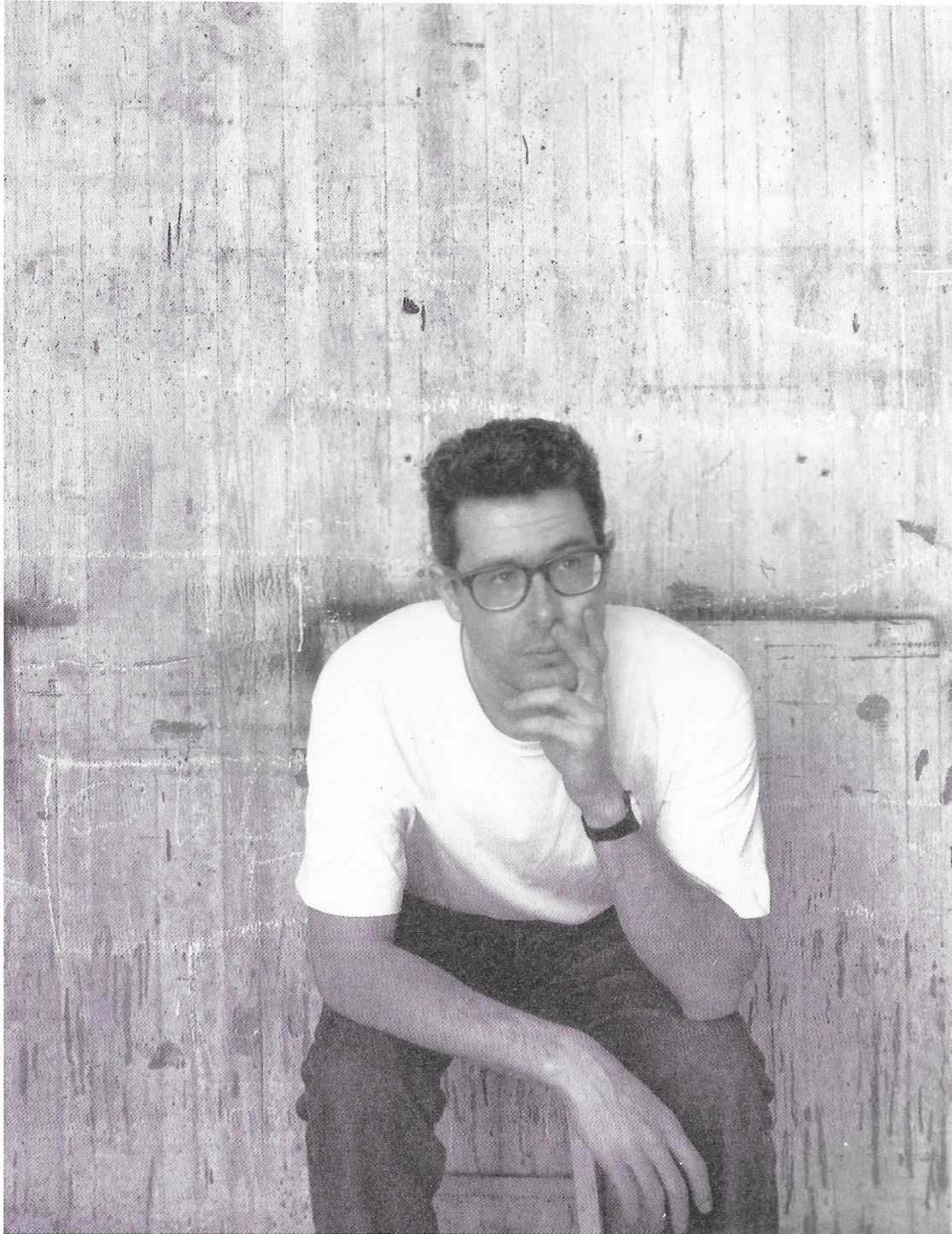


# PHILIPPE LEPEUT

GALERIE GUY MONDINEU



Exposition présentée par GUY MONDINEU  
Septembre 1988



## « DU TEMPS A FAIRE DES FIGURES »

Vanina Costa

**A**h, Johnny, fais-moi mal, raconte-moi encore la peinture post-moderne : comment qu'on peint très vite - pour ne pas faire de choix ; comment qu'on peint grand - pour faire monumental ; comment qu'on peint des objets la tête en bas - pour qu'ils soient inutilisables (Bazelitz, sic) ; comment qu'on est dans l'imagerie contemporaine - à qui, au fait ? Comment qu'on est morose et simulateur ? Comment que la critique est difficile et le lard aussi... Mais Johnny actionne un magnétophone d'un air mélancolique : « Scronch... Zouiiiiic... Votre mission, si vous l'acceptez, sera de chercher quelles sont les modifications du protocole consécutives au changement de certains des éléments du corpus de base. Cette bande s'autodétruit dans cinq secondes... Couaac... Pchouit... »

**S**oit la peinture, puisqu'elle a la peau dure, et son histoire à laquelle on se frotte non sans obscurité : on y rencontre inévitablement Kandinsky et Rodchenko, Greenberg et Stella, Support/Surface et la Nouvelle Figuration, et toutes ces sortes de choses. On assiste à l'exaltation des composantes matérielles (le support, la matière, la couleur) ou conceptuelles (la planéité, le caractère limité), à des exclusions (la figure), à des obligations (la rapidité, l'effacement de la touche) ; et Bouvard, et Pécuchet, d'aussitôt abandonner le sujet : tant d'opinions valent autant de contradictions, et **personne n'a raison...** Voeux pieux, ici valable à titre de programme critique : et si, au lieu de penser le **retour à** (n'importe quoi) l'on s'en tenait éthiquement au **retour sur** un passé relativement récent ?

**U**ne hypothèse pourrait joindre (au hasard et dans le plus grand désordre) des travaux aussi disparates que ceux de Lepeut, Combas, Favier, Peter Briggs, et quelques autres : celle selon laquelle la peinture ne serait plus équivalente au tableau et serait

traitée comme « contenu(e) ». Cette contention s'effectuerait sous différentes espèces : par emboîtement et par saturation du champ chez Combas, par allusion à la plaque de verre comme aquarium chez Briggs, par la présence manifeste des boîtes de conserve chez Favier. Lepeut, quant à lui, procéderait par un épanchement pour ainsi dire coincé entre cadre et figure. Et si l'on admet que l'élaboration d'un travail dépend moins de son moment d'émergence que du contexte de la décennie précédente, par exemple, l'on entendra cette citation de Stella : « J'ai essayé de garder la peinture aussi bonne que quand elle était dans la boîte<sup>1</sup> ».

**L**a théorie du point gris de Klee, au début du siècle, a engendré un développement centrifuge de la peinture : à partir de cette figure du chaos originel, la modernité se définit comme expansion : frontalité (all-over), absorption du spectateur (Newman), orientation (Kelly ou Cane), effacement de la frontière entre l'oeuvre et l'artiste (Action Painting) aussi bien qu'autonomisation de l'oeuvre (effacement des processus de production), radicalisation du rapport tableau/objet (« Specifics objects » de Judd), accumulations, expansions, sérialité - on n'en finirait pas d'énumérer les avatars d'une majoration conceptuelle qui aboutit cocassement, pour une part, à un certain gigantisme amphigourique observable dans de récentes expositions internationales.

**U**ne fois sortie de la boîte de Stella, cette peinture comme contenu se chercherait donc des bornes (ce qui ne signifie aucunement ni que ces bornes sont idiosyncrasiques à la peinture « en général », ni d'ailleurs que le terme « borne » admette ici comme synonyme celui de « limite ») - c'est à dire des mesures, une scansion et un sens. L'opération est d'autant plus ôpre que la peinture est entièrement traversée par

sa propre objectalité : d'un côté, tous ces tableaux alignés dans les musées, et que Duchamp voyait comme des travaux d'assemblage de tubes de couleur, des **readymades aidés**, et de l'autre le relief croissant de la production de Stella affirmant perversement mettre l'accent sur la planéité de la surface. A cet égard, le rapport que les peintres contemporains entretiennent à la photographie, à la bande dessinée (génériquement et iconographiquement parlant), au graffiti aussi bien, en dit long sur l'acuité de la question : il est des cas où l'on s'appuie plus efficacement sur ses ennemis supposés que sur ses amis inconditionnels.

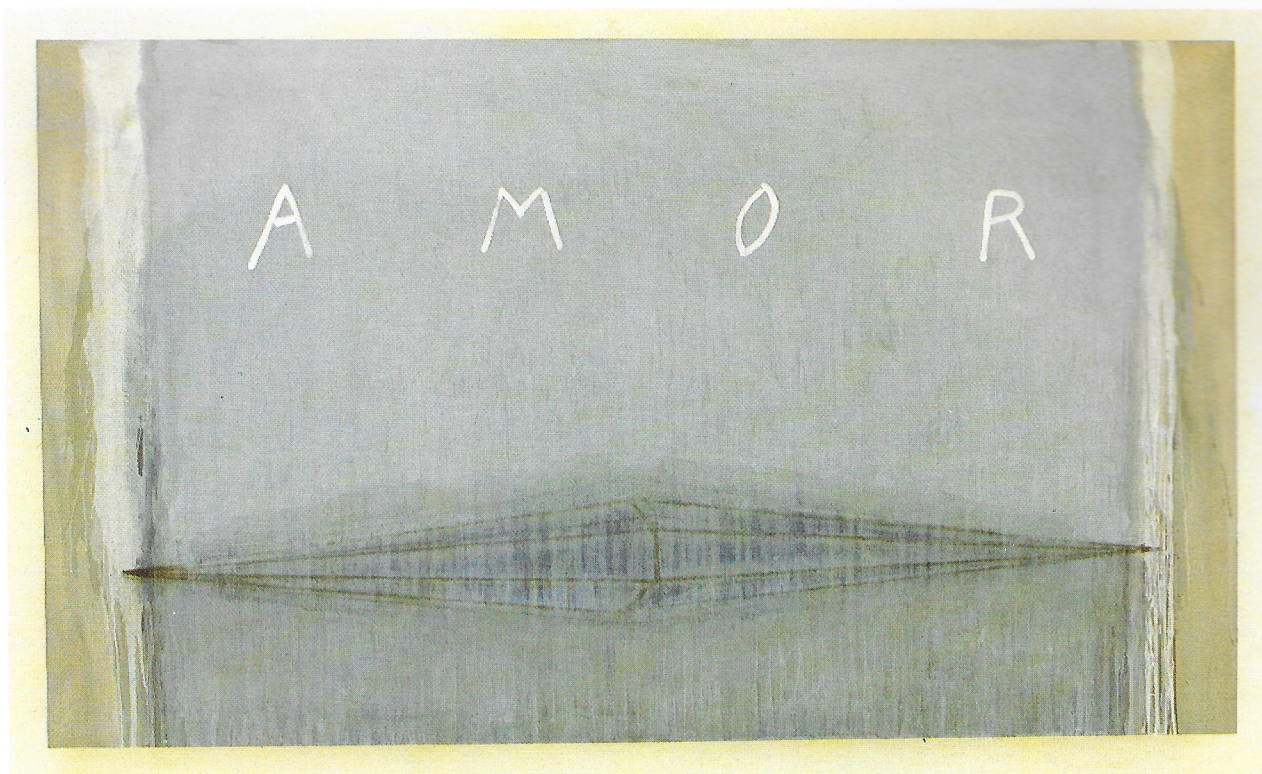
**P**hilippe Lepeut emprunte des chemins de traverse quoique discrètement référencés : tel motif est emprunté à Puget, tel autre à Machin : c'est important (les résultats obtenus ne sont pas des hasards : il y a réellement eu retour sur l'histoire) et dérisoire (les enjeux dépassent les aveux). Et les modifications iconographiques observables depuis l'année dernière ne sont pas elles-mêmes sans conséquence dans la mesure où Lepeut est passé de figures de sculptures et de socles à celle des récipients ou de cet énigmatique bidule qui n'est pas sans rappeler la « carotte » des buralistes ou, plus culturellement, les exercices de style perspectifs d'Ucello. Ou encore de cette petite boule perchée sur quatre pieds et qui induit un rapport intérieur/extérieur spécifique (un espace défini par ses bornes ou par sa surface ?...). Ces objets existent - soit à l'état de fragment de tableaux de la Renaissance (**Balneo**) soit à l'état relief, patiemment construits par le peintre soi-même : mais, passages obligés pour ce parcours à rebours, ils sont **perdus** ; on évoque sans mal Orphée sortant des Enfers en remorquant une belle qui, que...

**O**n connaît la célèbre réponse de Michel-Ange à un sondage importun sur la prééminence de la peinture ou de la sculpture : « J'entends par sculpture celle qui se fait à force d'enlever celle qui se fait par le moyen d'ajouter est pareille à la peinture. Il suffit que, l'une et l'autre venant d'une même intelligence, à savoir la sculpture et la peinture, on peut leur faire faire la paix ensemble et laisser toutes ces disputes, parce qu'on y passe plus de temps qu'à faire des figures<sup>2</sup> ». Les objets assemblés par Lepeut ne relèvent donc pas de la sculpture à proprement parler mais, inver-

sement, les gravures, parce qu'il s'agit d'enlever de la matière, s'y apparenteraient d'avantage malgré leur planéité : un étrange effet éclair illumine donc une très ancienne querelle, perpétuée jusqu'à une date d'autant plus récente que la révolution moderniste de la sculpture est malgré tout réputée avoir été le fait des peintres (Picasso et Matisse entre autres). Revisité, ce long antagonisme auquel on a pu croire échapper durant les années 70 (il y avait l'art, un point c'est tout) produit aussi bien le nominalisme d'un Lavier (« des objets peints ») qu'une remise en perspective chez Philippe Lepeut - et le terme perspective n'est pas abusif : à quoi donc songer devant cette carotte uccellesque ou ce baptistère brunelleschien, sinon à l'origine d'une structure picturale propre à crever le support et à transformer le tableau en fenêtre ?

**P**roblématique dont Lepeut n'a cure, du moins sous cette forme : au même titre que le langage, la peinture est apte à faire retour sur elle-même pour mettre en évidence ses fonctionnements ; mais il s'agit bien encore d'un autoréférencement, et non d'un picorage d'allusions savantes et éculées tout à la fois. En l'espèce, l'articulation entre verticalité (le plan de la toile) et horizontalité (l'orientation supposée d'un bassin) se constitue comme courbe temporelle - durée de fabrication, par exemple, avec l'indice évident depuis trente ans - la coulure - ou encore cette autre inscription de la diachronie qu'est l'écriture. Mais on prêterait plutôt attention aux couches, à toute une activité de recouvrement et d'épandage qui fait les marges vibrer et changer les densités de haut en bas : la fiction de l'objet intervient réellement dans le processus pictural, à la manière de Cézanne - qui peignait des pommes parce qu'elles n'ont pas de profil ou de Jasper Johns qui peignait des drapeaux parce qu'un drapeau n'est jamais une illusion de drapeau. En d'autres termes - et puisqu'aussi bien l'on parlait tout à l'heure de perte - il s'agirait picturalement ce que l'on nomme en psychanalyse un « bon objet ». Ceux de Lepeut sont ceux du retour sur la peinture comme liquide mais de manière à faire rager Greenberg qui croyait au triomphe de la spécificité picturale par rapport à la tactilité sculpturale et à la narrativité figurative. Bons objets de la peinture de Lepeut, ces figures de volumes particuliers restituent aux tableaux une orientation : ils prennent sens dans une radicale verticalité qui rompt avec l'une des caracté-



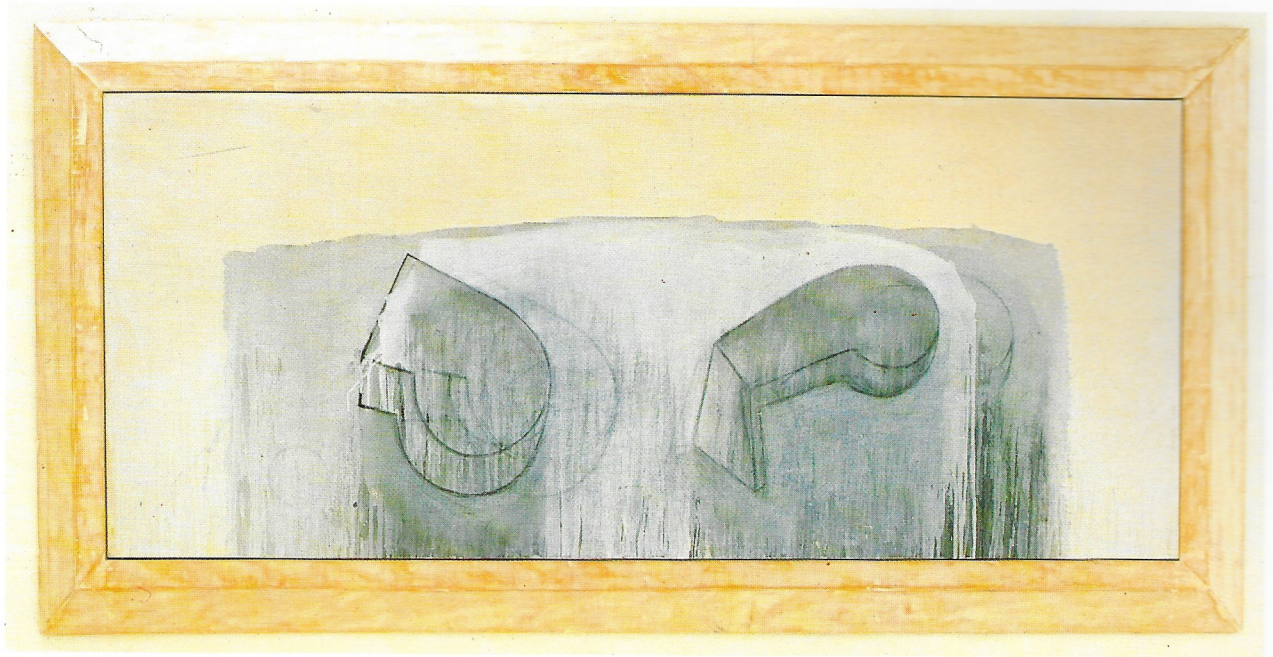


Sans titre  
Huile sur toile et support,  
205 × 120  
1988









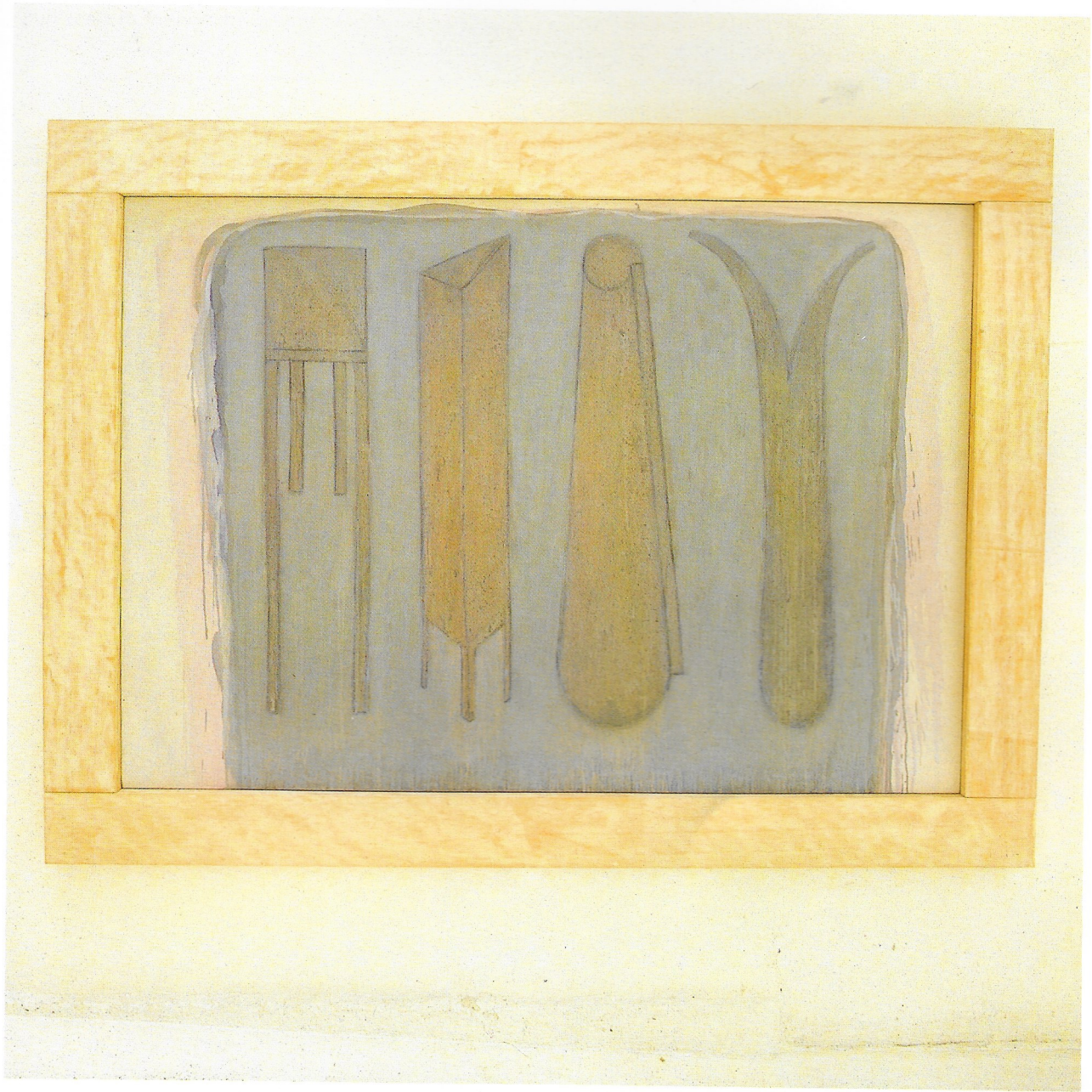
---

Page de gauche :  
Sans titre  
Huile sur toile et cadre,  
220 × 151  
1988

---

Sans titre  
Huile sur toile et cadre,  
243 × 122  
1988





Sans titre  
Huile sur toile et cadre,  
235 × 175  
1987



ristiques de la peinture des trente dernières années (Stella mis à part, justement), mise en évidence par Leo Steinberg qui parle de peinture « flatbed » (« J'emprunte ce terme de « flatbed » au plateau des presses à imprimer horizontales ») : cette problématique n'est ni celle de la réalisation, ni celle de l'accrochage, : « le plan « flatbed » du tableau fait symboliquement allusion à des surfaces solides - dessus de table, diagrammes, tableaux d'affichage - toutes surfaces réceptrices sur lesquelles on peut répandre des objets, faire entrer des données, recevoir, imprimer, reporter des informations dans la cohérence ou la confusion.<sup>3</sup> » Steinberg précise encore que ce type de peinture met l'accent sur des processus opérationnels - et l'on sait que ces processus opérationnels ont souvent consisté dans l'art des années 70 en un mime des protocoles industriels, qu'il s'agisse par exemple de la sérialité (découpage en unités minimales) ou de la reproductivité. Dans tous les cas, l'oeuvre se trouve ainsi égalée à un objet à circulation aléatoire (objet industriel, qu'il soit à deux - matière imprimée - ou trois dimensions), et il n'est pas sans intérêt de lier à cette caractéristique le phénomène bien connu de la disparition du cadre durant cette même période.

Visuellement et factuellement encombrants, les cadres qui enserrant les tableaux de Lepeut ne participent pas à l'inflationnisme gigantiste dont on parlait au début ; certes, ils s'opposent à la circulation de l'oeuvre par courrier postal, mais plus encore ils présentent la caractéristique proprement architecturale de mettre la toile **en situation** : portiques, T, etc., insistent sur sa verticalité nécessaire. En contraignant le tableau plus que la peinture (les marges gardent tout leur pouvoir), qu'ils affleurent ou non la surface du support, ils n'induisent aucun creusement de l'espace réel du spectateur, aucune profondeur de champ fictive : leur statut (stature) s'augmente d'une ambiguïté supplémentaire du fait qu'eux-mêmes peints,

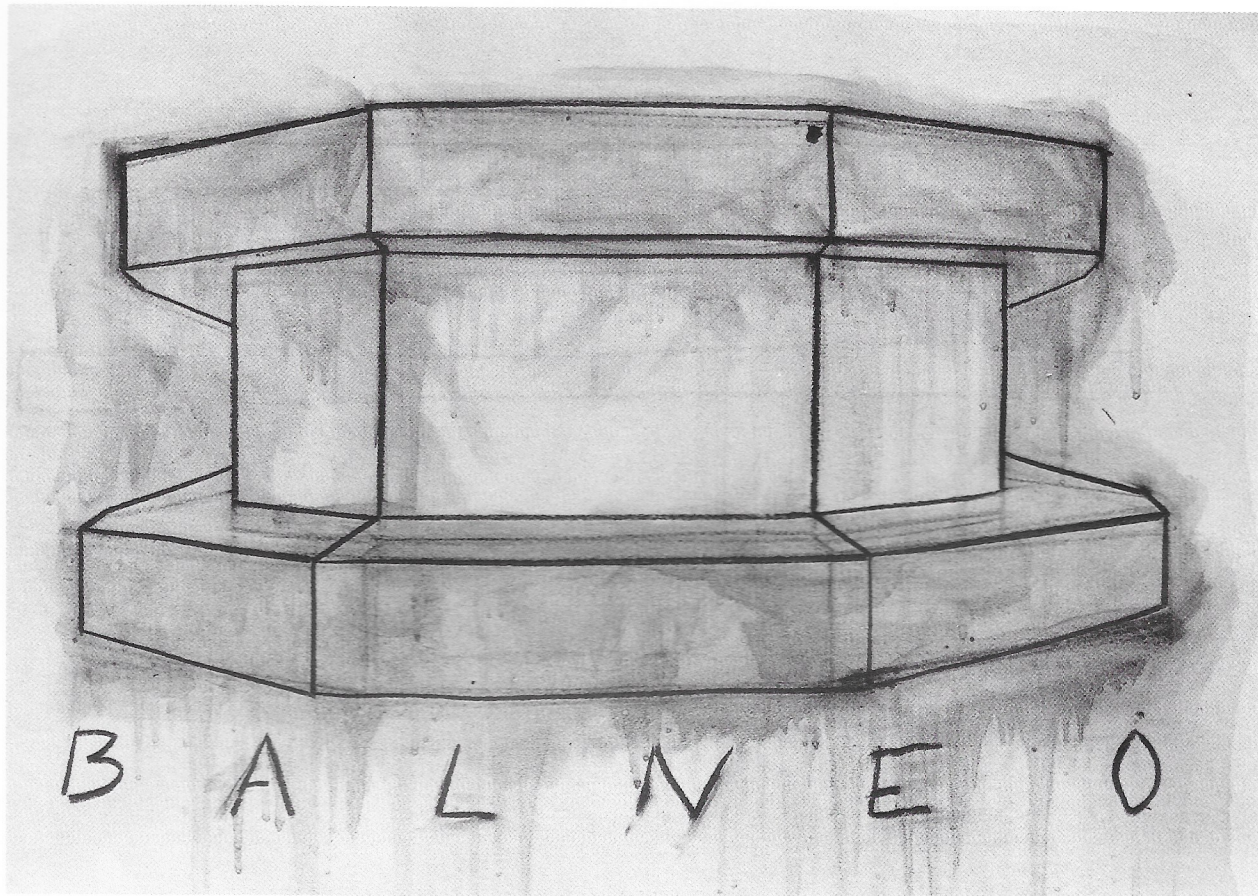
ils ne se posent pas comme totalement et classiquement hétérogènes au tableau, lui-même non autonome à la peinture qui fait retour.

Quelques mots encore sur la signification, que l'on entendra à la manière de Barthes, comme le processus qui produit le sens et non comme le sens lui-même<sup>4</sup> : on ne s'en dispense pas sans débauche, comme le prouvent à l'envie les récents écrits de Peter Halley, pape du Neo-Geo américain<sup>5</sup> ; qu'il justifie le fait de peindre des carrés et des lignes par la supposition que nous vivons dans un monde de cellules et de câbles tend tout simplement à justifier Bouguereau - et le résultat est mince. Ce sont les regardeurs qui font le tableau, depuis Duchamp : certes, mais dans quel champ ? Là où l'on peut saisir et modifier les protocoles d'une pratique - artistique ou autre : l'histoire, probablement.

---

#### Notes

1. « Questions à Stella et Judd », in **Regards sur l'Art Américain des Années Soixante**, anthologie critique établie par Claude Gintz, éditions Territoires, 1979.
2. Lettre à Varchi, citée in B. Marcadé, **Histoires de Sculptures**, cat. expo. 1984.
3. « Other Criteria », in **Regards sur l'Art Américain des Années Soixante**, op.cit.
4. **L'aventure Sémiologique**, Seuil, 1985.
5. **Collected Essays 1981-1987**, édition Bruno Bischofberger, Zürich, 1988.



Sans titre  
Fusain et éburit sur Arches,  
97 x 63  
1987





GALERIE GUY MONDINEU  
11, rue Neuve Popincourt  
75011 Paris - Tél. : (1) 43.38.46.81  
Métro : Parmentier - Ouverture du mardi au samedi de 14 h à 19 h