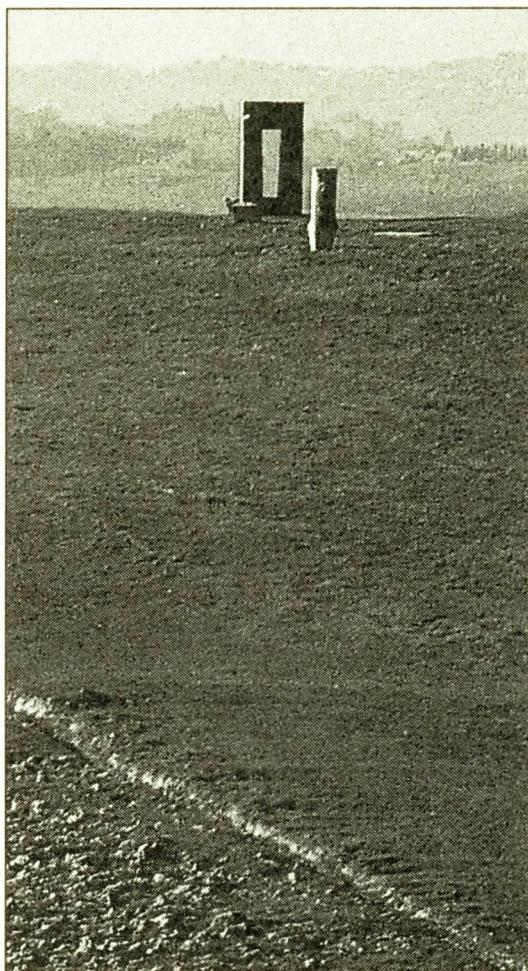


Bernard Noël
Antonio Prete
Carlo Pasi

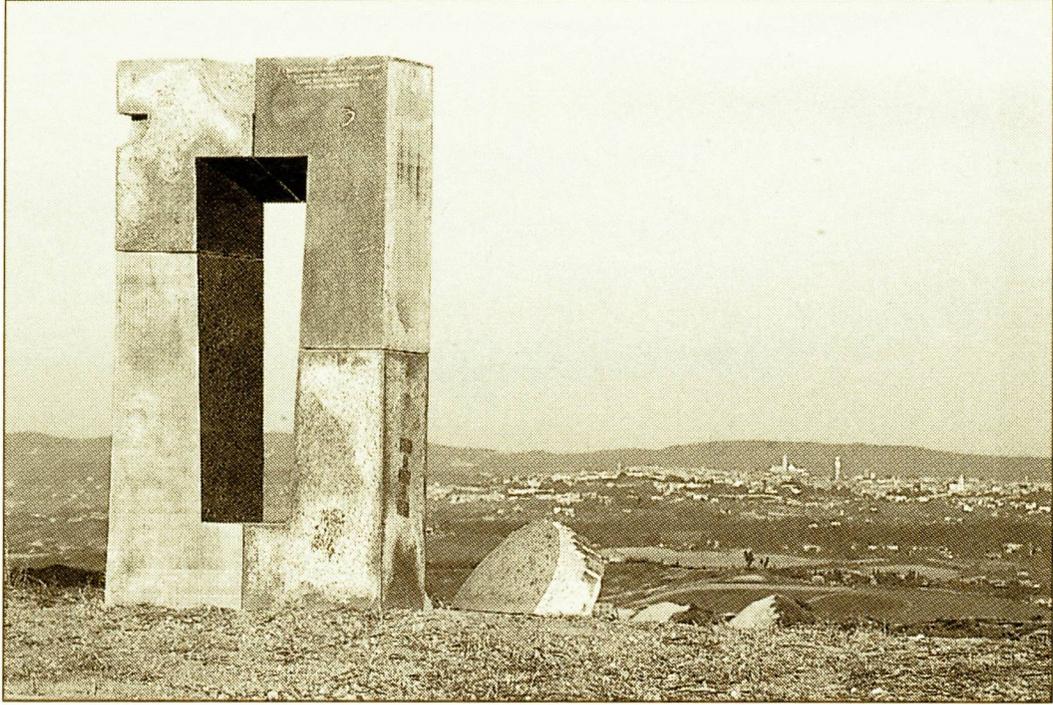
Trois regards



sur une œuvre
de
Jean-Paul Philippe

Le Daily-Bul

Trois regards
sur une œuvre
de
Jean-Paul Philippe



Trois regards
sur une œuvre
de
Jean-Paul Philippe

Bernard Noël
Antonio Prete
Carlo Pasi

Le Daily-Bul

Cette œuvre, Site transitoire, est la mémoire de divers voyages mais surtout la rencontre avec un paysage singulier.

Cette sculpture s'offre à ce paysage austère et lumineux d'où la main s'absente mais reste visible et vivante.

Site transitoire a pris naissance sur les Crete senesi.

Ce livre est né de la rencontre des trois auteurs avec cette œuvre.

Le généreux désir d'un imprimeur, Raymond Vervinckt, a permis de réunir ici leurs paroles mêlées aux images des photographes Marcello Stefanini, Roberto Crocella et Jean-Bernard Naudin.

Bernard Noël

Porte de l'espace

1

sept pierres ont mangé du ciel
on va de l'une à l'autre
on croit marcher sur de la terre
et voir cette chose de tête
mise au monde par les mains

un cercueil une porte un siège
les roues du soleil
ce sont des mots pour se défendre
de l'inconnu un torrent d'air
en train d'enfoncer le visage

d'enfoncer les yeux vers le cœur
mais qui est là qui
au milieu d'un qui lavé
de ses propres limites à présent
qu'il flotte dans l'espace universel

le lointain s'est abattu dans là
lieu de tendresse et d'ubiquité
un bouquet d'ailes battantes
avec des plumes d'yeux
la douce pénétration du sens

une belle buée sur les collines
dit que le temps n'est plus
qu'une respiration dans les avoines
le corps peut enfin se répandre
comme à travers la porte fait le vent

refrain

la vie ne suffit pas à nous rendre vivants
elle traverse chacun de nous avec indifférence
oiseau mortel en nous passant
afin de porter plus loin l'avenir
la conscience de ce passage nous fait vivant

ainsi mangeons-nous la trace de l'oiseau
pour devancer le trajet de l'adieu
toute forme veut rendre durable
ce peu d'air qui un instant
devient souffle derrière l'aile

2

la graine de la beauté est dans l'air
il la sème dans les yeux
le monde en devient inexplicable
trop jeune pour qu'on le connaisse
trop vieux pour qu'on le comprenne

quelque chose se pose sur le front
les lèvres le sentent à leur portée
mais elles ne pourront jamais
franchir la petite distance
ici est seulement ici

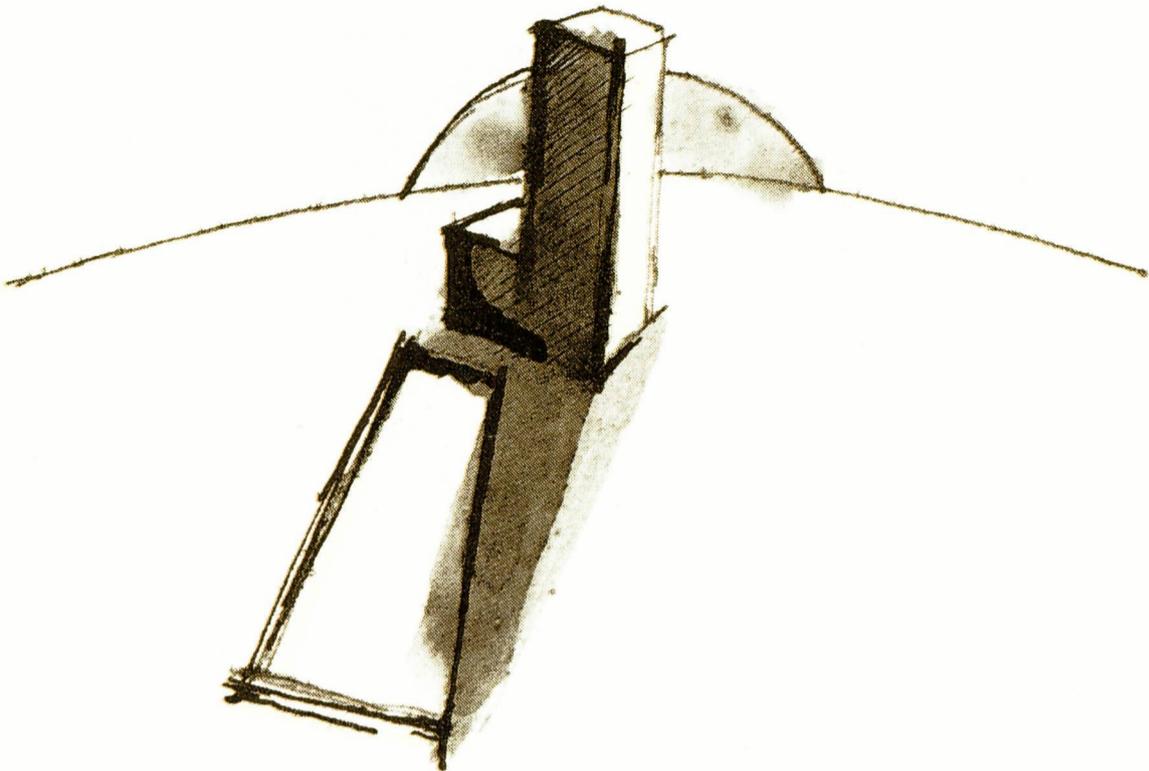
pourtant rien ne demeure
sauf l'impression d'un lieu
où l'on fut plus que soi-même
la peau ne garde pas davantage
la trace des caresses

le mot ange convient à l'impression
tant qu'elle s'élève dans le corps
et vole vers sa propre disparition
comment accepter que le seul élan
soit l'élan de l'effacement

toujours tentée par ce sillage
après tout qui n'est qu'un courant d'air
la langue voudrait l'épouser
étrange amour qui nous déporte
au-delà de nous-même

là jetés dans l'étreinte du rien
nous savons ce que pourrait être le tout
le regard passe la porte de pierre
il rebondit contre le bleu
retourne sur soi le visage





Antonio Prete

La pierre, l'écriture

La pierre, qui va du secret vers l'ouvert et de l'obscur vers la clarté, ne brise pas pour autant son lien avec le monde souterrain : les mouvements originels qui l'ont formée restent recueillis dans sa dure et silencieuse intimité et, venus à l'air, y font encore signe. *Site transitoire*, par l'écriture de la pierre et par la pierre écrite, raconte tout d'abord ce trajet : le passage est passage à un dialogue avec le temps qui, au commencement, fut contraint à cette sombre densité, et qui, maintenant, déploie sa relation avec l'espace, avec les formes de l'espace, avec les saisons qu'habitent les mutations du langage et des couleurs.

Les pierres du *Site transitoire* prennent sur elles-mêmes l'aridité de l'argile ; leur silence dessèche la langue du paysage et transforme les collines en mise à nu du sens, et c'est à partir de ce degré zéro de la signification, de cette *vanitas* élémentaire du dire, qu'entre les pierres sculptées et le paysage s'ouvre un dialogue, un échange de regards et de reflets. La fenêtre monumentale est un paysage vers l'ouvert, mais elle est aussi un passage pour le vent qui caresse les surfaces et parle une langue de pure sonorité, une musique d'avant et d'après la langue des hommes. Les blocs de basalte s'unissent : ils embrassent l'espace et, dans l'espace, l'herbe, les cyprès lointains, les lignes de crêtes, l'ordre des collines : l'au-loin ramène au présent de la pierre, à sa concavité protectrice, et cependant nous abandonne à sa relation vibrante et dispersée avec l'absence. Mais ce qui, dans l'absence, est profonde distance et visibilité devient vaporeuse messagère, nébuleux semblant.

Avec leurs formes – avec leur pensée faite forme – les pierres levées sur la terre ramènent les lointains du ciel vers leur propre immobilité. Le mouvement des nuages, les couleurs de l'aube, l'inquiétude du couchant sont autant de précipitations sur la sculpture, tandis que son exposition à la pluie, à la neige, au soleil est une offrande de silence à la langue de la nature et de la solitude, à l'affolement des signes qui habitent – l'écoulement du jour – de la lumière du jour. Dans la fenêtre – ou la blessure – de la pierre, un lointain se change en proximité tout en conservant sa distance symétrique. De même la cité, avec les lignes de ses tours, de son dôme, de ses toitures est elle aussi pierre et histoire devenue pierre. Les sculptures de *Site transitoire* sont la réponse silencieuse à cette tache rose de la cité sous l'horizon, le miroir qui, dans son dessin, renferme le tumulte de l'existence. La pierre est un miroir qui a pour matière le temps. La cité médiévale est un miroir qui a pour matière l'espace.

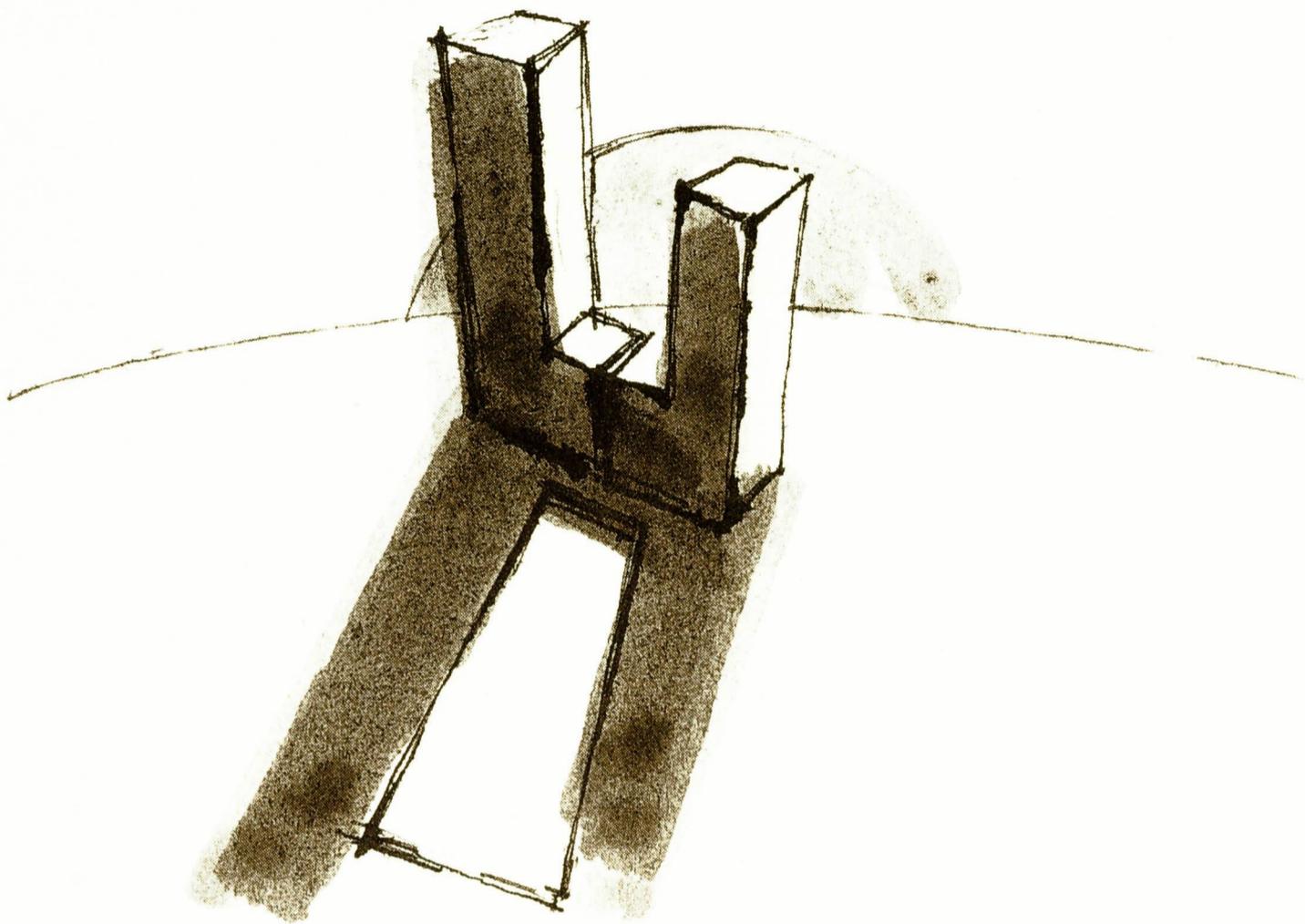
Roues solaires brisées. La mesure est suspendue dans son évolution. La pierre raconte le travail des hommes : en se brisant, elle révèle la douleur, qui est la substance du travail. La civilisation ne produit que des rêves fêlés, troublés : elle n'a pas plus de futur lisse et poli que de passé harmonieux. Dissonance du rapport entre le temps historique et la mémoire de l'individu. La courbe de la colline sur laquelle s'inscrit la solennité d'un cyprès porte un regard immobile sur les éclats de l'attente et la poudre des songes auxquels on a donné le nom d'histoire.

*Je trône dans l'azur comme un sphinx
incompris.*

La beauté qui s'installe, qui s'introduit dans la pierre est le sphinx en personne – la sphinge et l'archaïque sagesse d'une origine dont nous ne lisons ni ne déchiffrons plus les signes. Nous pouvons seulement nommer l'énigme de l'origine comme un mythe et nous la séparons ainsi de notre tourment. La pierre creusée afin d'accueillir le repos peut nous fournir la variante la moins abstraite et la moins emphatique de l'origine car elle entretient une intimité avec les éléments naturels, avec le ciel, les saisons, la lumière. Cette variante a signé un pacte avec la beauté, avec la beauté de la nature, que l'homme a fêlée, mise à distance, ensevelie.

Les lignes du labyrinthe sous l'herbe haute et puis, en été, la sagesse de la perte et du recueillement couverte par l'argile brûlée. Le songe d'une danse prend forme entre les colonnes de basalte rosies par le couchant. La pierre poursuit la narration de cette perte, de ce lien avec le tourment et la danse. Est-ce dans la blessure de la « vie antérieure » qu'ont leur source l'écoute et le dialogue ?





Bernard Noël

Site transitoire

Un geste : son amplitude n'appose aucune marque dans l'air, et cependant son halo persiste, donnant la mesure des bras ouverts. Ainsi voit-on que l'homme a deux dimensions, selon qu'il se carre dans l'envergure de ses épaules, ou qu'il s'étend à bout de bras dans celle de ses gestes. L'homme peut tricher avec cette dernière par l'ajout des prothèses de sa puissance ou de son pouvoir, mais sa dimension de base n'en change pas pour autant. Et de même en va-t-il avec les proportions de la maison humaine, qui sont multiples chez les vivants et qui redeviennent semblables chez les morts, parce que la mort les ramène tous à la carrure commune.

Quelque supplément qu'on leur donne, épaules et bras demeurent donc les repères de l'espace dans lequel nous vivons, qu'il soit public ou intime. Il est néanmoins assez rare que nous prenions conscience de l'effet déterminant qu'exerce sur notre perception du monde l'envergure de notre corps, et d'abord par la manière dont elle oriente les mouvements du regard. Nous avons construit toute une architecture aérienne autour de notre taille : elle est devenue si habituelle que nous évoluons au milieu sans lui porter la moindre attention.

Le danseur, qui lance en l'air des figures mouvantes comme des souffles, et le sculpteur qui, au contraire, y dresse des figures durables et fixes, nous font parfois sentir, l'un comme l'autre, le volume dans lequel vont et viennent nos relations et nos activités, mais nous sommes plus sensibles, chez le premier, à un théâtre de mouvements capables de défier l'espace, et, chez le second, à une mise en scène de l'immobilité capable de défier le temps...

Ces quelques réflexions servent de recours à un spectateur qui cherche à détourner un trouble visuel – mais voici d’abord quelle est la situation dudit spectateur : il est venu à la rencontre de la dernière œuvre de Jean-Paul Philippe, une sculpture installée au sommet d’une colline siennoise. Rien, dans un premier temps, ne l’a empêché de jouir de la vue qu’offre un paysage exceptionnel ni de considérer, l’une après l’autre, les sept pièces de pierre qui composent la sculpture et qui sont : un siège, un jeu de trois, un sarcophage, une fenêtre monumentale, une pierre tombale, deux demi-roues solaires.

Un regard n’a pas gêné l’autre aussi longtemps que le spectateur s’est contenté de relever la forme des diverses parties ou leur position, puis il a levé les yeux vers l’embrasure et aperçu, là même où il n’y avait rien d’autre à voir que le vide, une sorte de bloc d’air dont la dimension l’a impressionné par le rappel diffus qu’elle suscitait. Le spectateur s’est alors assis sur le sarcophage, qui d’ailleurs n’est pas évidé comme une auge mais plein comme un banc, et il s’est rendu compte que les sept pièces de pierre, si elles formaient bien ce qu’on appelle une sculpture, formaient surtout un lieu.

L’existence de ce lieu est devenue très forte, puis elle s’est augmentée du sentiment qu’une convocation précipitait là toute la vue environnante, phénomène si bizarre que le spectateur a voulu s’en défendre, mais pour constater aussitôt que la distance prise ne diminue guère le pouvoir d’attraction. Le spectateur s’est levé pour mettre à l’épreuve son impression, et il est allé s’asseoir sur l’une des demi-roues solaires qui, voisines de la pierre tombale,

se trouvent de l'autre côté de la fenêtre, et en dehors du territoire que celle-ci délimite avec le siège, le sarcophage et le jeu de trois. Durant ce trajet, fort court en termes d'espace parcouru et assez long quant au trouble ressenti, le spectateur se demande qu'est-ce qui lui fait violence à l'intérieur de son regard au point d'introduire dans la clarté, en apparence inchangée, la pression d'une loi si obscure qu'elle se manifeste sans pouvoir se montrer.

Une fois rendu sur sa roue, le spectateur essaie de comprendre quel traitement le sculpteur inflige à l'espace par le biais des formes, et c'est alors que les dimensions du bloc d'air qu'encadrent les énormes montants lui évoquent une carrure familière. Il ne s'arrête pas à cette indication parce que, à l'instant, le frappent plus encore les angles des pierres et l'idée qu'ils servent à propager dans l'espace visuel des directions qui servent à l'organiser. Le regard n'en voit rien, mais n'en suit pas moins les courants et se glisse dans leur circulation...

Le spectateur recule brusquement devant cette projection animiste, puis il pense au corps de l'homme, aux bras ouverts, à l'amplitude, à la manière dont tout cela donne sans doute l'échelle du volume que la présence humaine occupe à la surface de la terre. Le corps ne constitue qu'une aspérité minuscule : sa station verticale s'élève à peine au-dessus de l'horizontale terrestre, et pourtant cette infime élévation suffit à créer une ombre et, par l'ajout de cette ombre au corps, la possibilité de former, à partir des choses solides, d'impalpables projections, qui sans cesse augmentent le territoire humain par l'annexion de l'aérien, du céleste, du lumineux. Et le spectateur se

dit tout à coup qu'avec cette œuvre, qui a reçu le titre de *Site transitoire*, il se pourrait que Jean-Paul Philippe ait créé le monument de l'envergure humaine.

L'œil agence des détails et remarque, par exemple, que la dimension du sarcophage, celle de la pierre tombale, celle du dossier correspondent probablement à celle de l'embrasure, en tout cas que leurs formes pleines entretiennent un rapport de volume avec la forme vide. Le regard effectue ces mesures comme si les masses du plein et du vide s'équivalaient en lui parce qu'elles y déplacent une même quantité de substance ou bien parce qu'elles y ont un même tirant d'air, et cette sensation bien sûr renforce le sentiment d'égalité des proportions.

Le siège, avec son haut dossier de pierre, combine la forme de la stèle avec celle de la cathédre ou du trône, et ces deux formes, bien que l'une soit destinée à la mémoire et l'autre à la présence, lancent un même appel : elles réclament un occupant et celui-ci, vu leur nature, ne peut être qu'humain. Cette évidence rejaille immédiatement du siège vide vers le vide de l'embrasure, dont elle fait l'encadrement propice à l'apparition de la forme humaine.

Le spectateur note que, fenêtre ou dalle, siège ou sarcophage, toutes les pièces de *Site transitoire* convoquent cette forme sans jamais la figurer : chacune désigne simplement l'une de ses positions caractéristiques dans l'espace – debout, couché – et celles justement ou s'exprime son destin : vivant, mort. Tout au plus le grand siège permet-il, face à la fenêtre et sur l'extrême bord du lieu, d'asseoir là une forme ou une pensée, l'attente ou la contemplation. Cependant, le spectateur s'est déplacé d'une pièce

à l'autre et, devant le jeu de trois, il revoit dans sa tête quelques-unes des marelles que Jean-Paul Philippe a sculptées : leur tracé mène-t-il vers le ciel ou bien évoque-t-il surtout le labyrinthe ? À moins qu'il n'appelle simplement le jeu parce que les gestes du jeu construisent un lien fugace et fragile entre la terre et la zone céleste ? Mais ici même, la disposition des pièces de pierre ne construit-elle pas un lien semblable ?

L'homme transforme sa dimension par le déplacement : sa taille n'y gagne rien en hauteur, mais la surface parcourue lui donne une telle compensation qu'il en fait un royaume. Alors, il s'assied au milieu et comme sa tête plonge dans l'inconnu, il prononce des noms et les expédie gouverner le vide et le ciel. Ainsi l'homme ramène-t-il vers lui et sous son contrôle tout ce qui menaçait de le mettre hors de lui, et voilà comment il encadre, par exemple dans cette fenêtre, sa part des buées du ciel et de l'étendue de la terre. Rapportez au sol les dimensions de cette ouverture et elle y découpe la surface qu'il faut creuser pour s'ouvrir un passage vers l'autre côté.

Là, tout près, le soleil s'est brisé en deux : la roue du monde n'est plus que la roue brisée du premier char. Quelqu'un a-t-il songé à en ajuster les deux morceaux à la boîte de basalte, qui n'a pas besoin d'être roulée plus loin puisqu'elle est l'endroit du repos définitif ? Le siège exprime un perpétuel « debout », une érection et une vigilance bien que sa forme n'ait d'autre fonction que d'attendre le retour du revenant, la ventilation de son souffle, l'assise de son appétit d'ordre et de nomination...

Le spectateur s'assied une nouvelle fois sur le sar-

cophage et, s'étant murmuré ce mot, il s'aperçoit qu'il n'en avait jamais entendu le « phage » même si, fréquemment, il avait senti s'ouvrir dans cette forme la bouche d'ombre. Je ne sais pas – se dit-il – représenter ce qui emplit mes yeux et que j'appelle « espace » quand j'y pense et « air » quand je le sens. Mes yeux s'en vont vers la profondeur de l'espace tandis que mon corps sent l'air qui pénètre en lui.

Qu'est-ce que l'image, quand elle s'efface dans une sensation et y devient cette chose concrète que le regard éprouve et ne voit pas ? Théoriquement, une chose pareille n'existe pas : c'est un fantasme, se répète le spectateur, pour défaire les courants dont la présence s'impose tout naturellement dès que ses yeux délaissent le va-et-vient d'une pièce à l'autre pour envisager l'ensemble et sa disposition. Après tout, la volonté du sculpteur n'est pas seulement esthétique, mais elle n'est pas non plus de délivrer un message explicite, et si la réunion des formes, telle qu'il l'a voulue, suscite une émotion, pourquoi celle-ci ne chercherait-elle pas, en se réfléchissant, à déchiffrer dans l'espace de l'œuvre un trajet semblable au sien dans l'espace du corps ? Leur ressemblance ne saurait tenir dans une image puisqu'elle n'est pas visible dans le plein air du jour, peut-être y creuse-t-elle un trou transparent analogue au trou noir qu'on voit au milieu de l'œil...

La bouche expédie des mots vers le fond du ciel afin d'en humaniser le vide, elle en expédie également vers les ombres, qui sont des mots pour voir. Avec ces mots, la pensée tente de greffer sur la chose ténébreuse une poudre éclairante, comme à l'instant fait le soleil toscan sur ces

pierres. Et cette poudre, qui flotte en même temps devant et derrière les yeux, métamorphose les formes en points de vue à partir desquels se développent des perspectives...

Le spectateur vient de poser sa main sur un coin de la pierre couchée qui lui sert de banc, et sa main l'avertit d'une série de fines ciselures que ses yeux se dépêchent d'aller lire : *col sol levante* et encore *col sol cadente*.

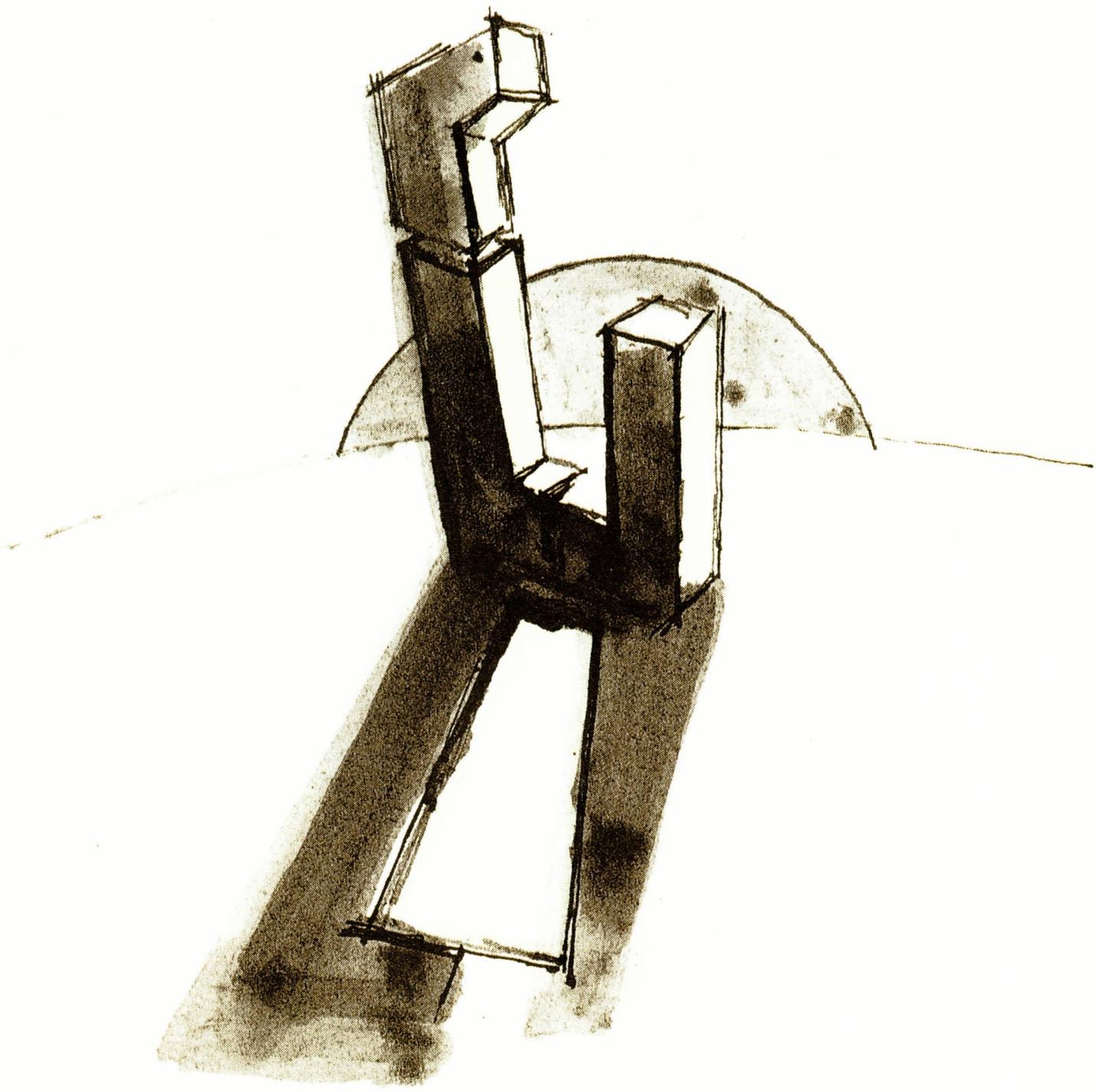
La pierre, surtout quand elle est taillée, reflète une durée qui paraît sans fin : la chair éprouve, là devant, combien sa nature est à l'opposé. Le spectateur se demande si la pierre ne doit pas cette qualité à son épaisseur sans mystère, alors que la chair est bourrée de choses concrètes et ténébreuses. Le sculpteur a beau creuser, percer, équarir, c'est du jour qu'il fait pénétrer et de l'espace, tandis que la moindre blessure faite à la chair donne des lèvres au temps. Le dossier du siège est percé d'un trou : l'œil s'y enfonce dans un infime couloir au bout duquel il aperçoit la profondeur infinie. Dans le soubassement du siège et à l'avant, une cavité a été aménagée : c'est un éclat qui, soudain, l'a signalée au regard – un éclat de lumière projeté par le morceau de miroir qui s'y trouve inséré.

Il y a des images réelles : le miroir les cueille dans l'espace humain, puis les soulève vers le spectateur, et celui-ci croit deviner dans ce soulèvement l'invitation à expulser de lui tous les doubles pour considérer seulement la réalité, qui se limite à ce qu'il a sous les pieds. Alentour, quelques très petits lacs sont enchâssés dans les collines : le ciel y descend pour pénétrer dans la terre et la tromper tout comme la terre nous trompe quand elle pénètre dans nos yeux.

La fenêtre attire la tête, et dans le mouvement qui la fait bouger au sommet de la colonne de chair, la tête s'aperçoit qu'elle est vivante, mais d'où vient l'attrait qu'elle éprouve pour ce rectangle vide où l'air bleuit ? Là, aucun obstacle, aucun écran, si bien que le regard ne peut que se perdre en lui-même à moins qu'il ne fasse l'effort de retourner son emportement pour saisir, avec le secours peut-être de l'encadrement de pierre, le sens de son être-là...

Plus tard, le spectateur observe les joints des blocs, le lisse et le rugueux de leur surface, puis, ayant reculé quelque peu, il déchiffre là-haut, dans l'angle du linteau, cette inscription : « La boue a envahi la cour où s'assemblaient nos joueurs de marelle, l'herbe folle efface les fins lacets du labyrinthe abandonné. »





Carlo Pasi

Regard circulaire

La caractéristique de ce monde est le transitoire.
En ce sens les siècles n'ont aucun avantage par rapport à l'instant le plus fugitif.

Franz Kafka

Contrairement à toute autre forme d'art la sculpture peut être touchée – comme un corps, un corps privé de sang et de souffle. De la complexité du monde, de sa fragilité, il lui manque ce qui fait le sens du transitoire : la vie qui s'écoule, périssable. Mais pourtant c'est vers le corps et vers la vie qui court en lui que semble tendre l'extraordinaire constellation que forment les sculptures erratiques du *Site transitoire*. Donner de la chair à la pierre et y faire circuler le sang, telle est la force qui l'anime, sa pulsion dominante.

Le basalte avec sa gamme de gris-rosés chatoyant aux reflets du soleil et au changement des saisons a la délicatesse néo-natale de la peau, il appelle la caresse. Il s'insère dans la fugacité du monde. L'alternance du jour et de la nuit, le jeu d'ombres et de lumière, la variation du climat le long des mois se reflètent sur la surface fragilisée d'une matière vibrante. Telle en est la vie, le souffle, ce qui la relie au tressaillement de la terre.

La tension dialectique inscrite dans le caractère emblématique du titre permet à la dimension de la permanence – le site, son être-là – de dialoguer avec l'élément fugace en nous renvoyant à une primitivité intemporelle. Les sept morceaux de pierre gisent ou se dressent comme les restes d'un lointain bouleversement géologique où se

préparait l'assise de l'univers, semblant provenir d'une lointaine galaxie ou éruptés d'on ne sait quels jaillissements interstellaires. Mais il y a la science, l'ordre interne et presque chorégraphique avec lesquels Jean-Paul Philippe réussit à les assembler en frappant le spectateur par leur eurythmie.

Après un premier impact d'égarement et de désarroi provoqué par l'impression d'être projeté dans l'enfance du monde, nous revoilà à l'intérieur d'une grande civilisation disparue où le travail de la main obéissait au contrôle de la pensée, où l'effort des corps manipulant la matière cherchait encore sa mesure. La disposition quasi théâtrale des objets – des corps ? – unis dans un dialogue ininterrompu s'efforce aussi de produire un effet de scission. Si d'un côté les formes de pierre semblent renvoyer à des signes archaïques semblables à des pictogrammes de l'origine – l'ancien alphabet mythographique qui raconte les événements d'avant l'histoire – de l'autre, au contraire, la savante élaboration formelle, l'attention portée à l'ensemble comme au détail renvoie à une claire prise de conscience de l'ordre humain, de la logique qui le gouverne.

Et s'il s'agit bien d'un théâtre, celui-ci obéit à une mise en scène précise où rien ne semble avoir été laissé au hasard. Nous nous trouvons alors face à la représentation symbolique de l'appareil psychique de l'homme – la projection dans l'espace de sa stratification la plus profonde – on retrouve en effet dans cette construction scénographique la scansion ternaire qui régit notre monde intérieur tel que l'ordonne Piera Aulagnier : l'originare, le

primaire, le secondaire, à quoi correspondent le pictogramme, le fantasme, la mise en mots. Comme si les formes auxquelles la pierre tente d'insuffler la vie dévoilaient un instant leur réalité cachée.

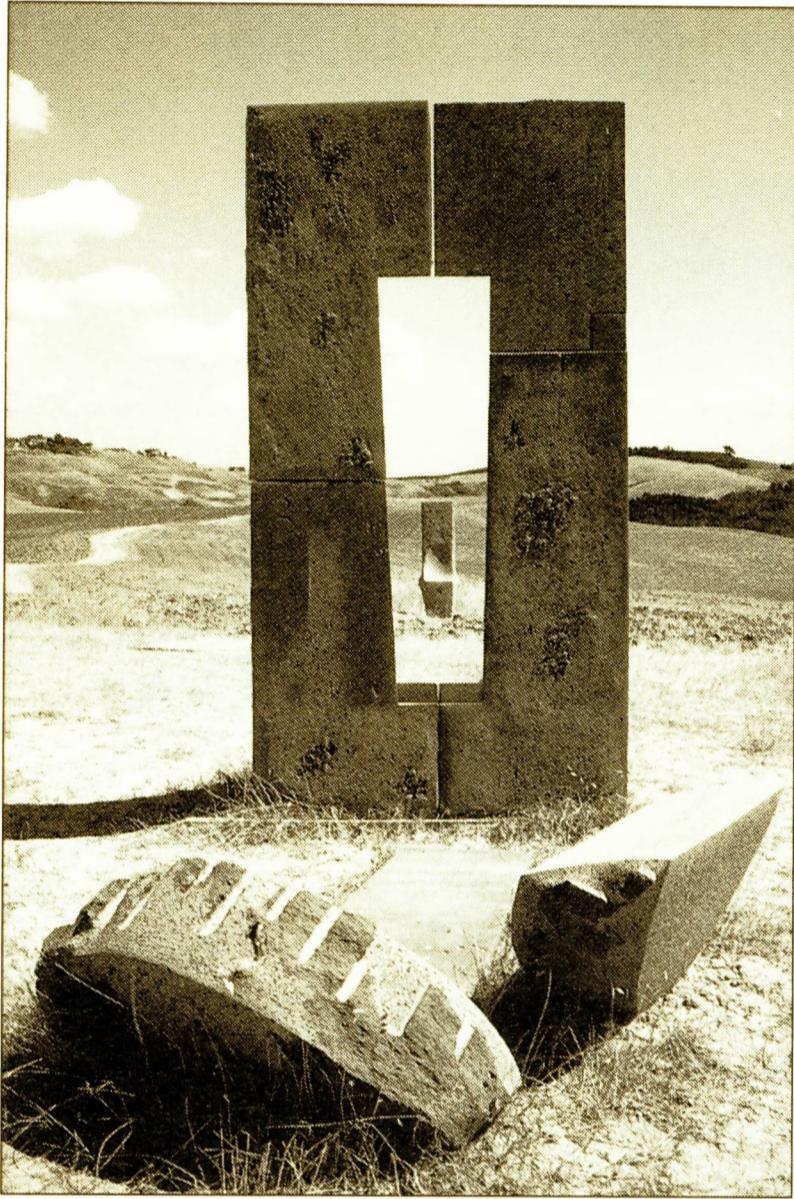
Site transitoire nous proposerait donc non seulement une image du macrocosme dans sa dialectique entre caducité et pérennité mais aussi à une échelle réduite – en cela non moins essentielle, une image du microcosme de la structure psychosomatique de l'homme qui aspire à une totalité que rien ne saurait diviser. Or cette projection d'une figure humaine dans l'espace ne se limite pas à profiler l'isolement de l'être, elle veut également le mettre en relation et construire le schéma d'une communauté. Dans ce théâtre d'une cruauté contractée, presque définitive, les acteurs dialoguent et interagissent. La sensation d'ouverture à l'autre s'étend au spectateur invité à entrer, à se mêler au jeu des rôles dont il ne se sent aucunement exclu.

Mais de quelle nature est le drame auquel il est invité ? Les sept pièces de la scène-échiquier, les sept acteurs apparaissent investis d'un devoir solennel qui semble les transcender. Ce théâtre, proche d'une conception artaudienne est d'essence métaphysique. Vides et pleins, creux ou reliefs mettent en scène le conflit primordial d'Éros et de la Mort. Loin de renvoyer à une abstraction sublimant, les pierres dévoilent leur caractère sexué, leur antagonisme sous-tendu par la dialectique des corps.

L'imposante fenêtre planétaire, protagoniste ou héroïne éponyme du drame, renferme dans sa structure

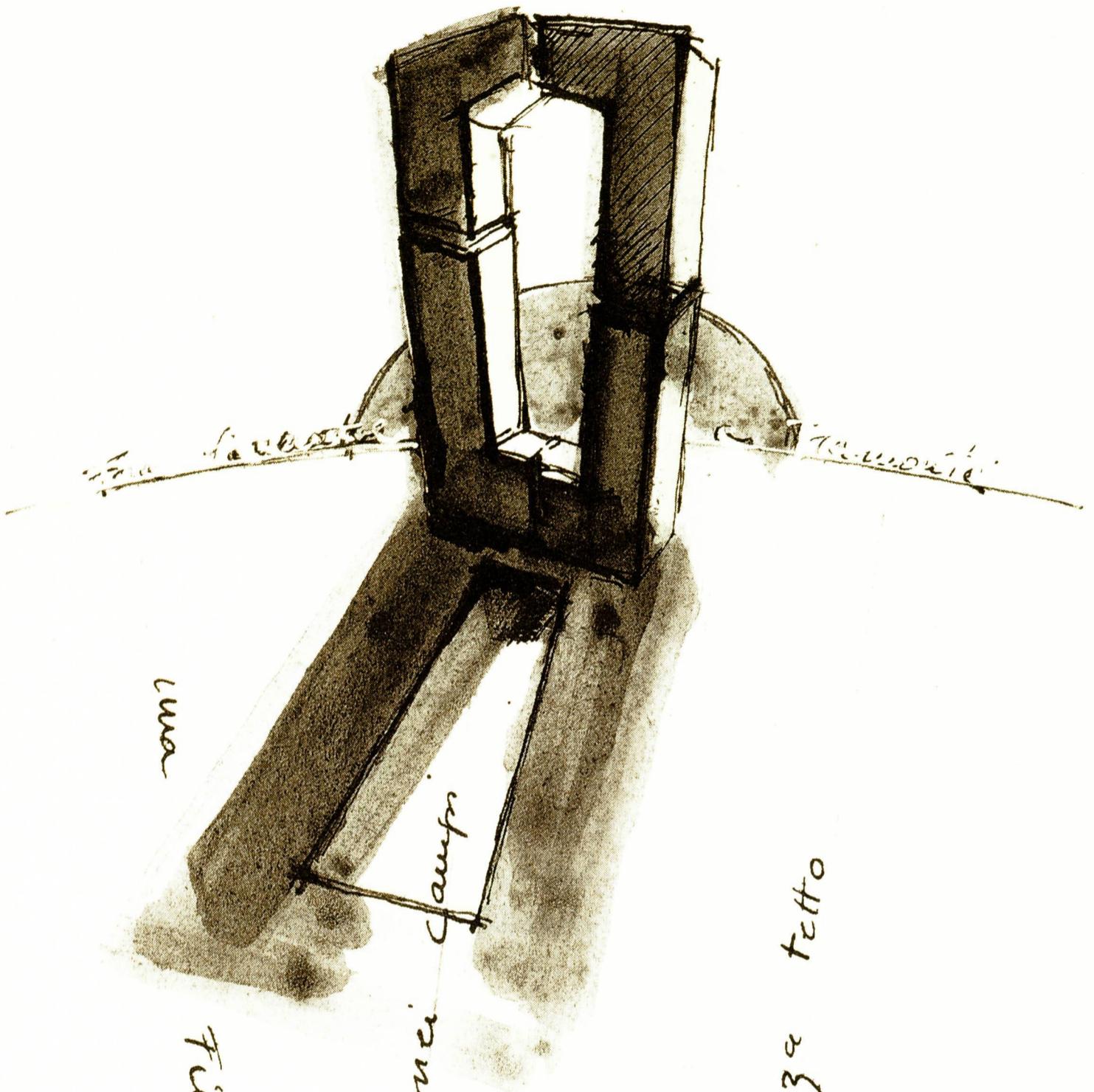
équarrie verticalement et comme énucléée par une immense blessure ventrale, la scission et la tension fusive des contraires : masculin et féminin, compacité et ouverture interagissent. Et comme un chœur, les autres formes soulignent, reprennent et intensifient cette lutte des principes d'où ne sortiront ni vainqueurs ni vaincus.

Sous les rayons de la lune et du soleil, les rafales du vent et de la pluie, la vibration des lumières, la scène de la cruauté continuera à incarner ce drame de l'origine. La mort ne l'atteint pas et la vie est soustraite à son érosion. Lieu utopique par excellence, *Site transitoire* restera comme la trace moins périssable que d'autres de la tension illusoire, inscrite dans toute œuvre d'art : soustraire au temps les corps et le souffle vital.



Entre levers et couchers
quelques pierres à travers champs
l'une assise
d'autres pour mémoire
une fenêtre sans mur, une demeure sans toit
Stèles d'ombre

Jean-Paul Philippe



Luna

Fucina senza muro

qualche pietra nei campi

Luna Minora senza tetto

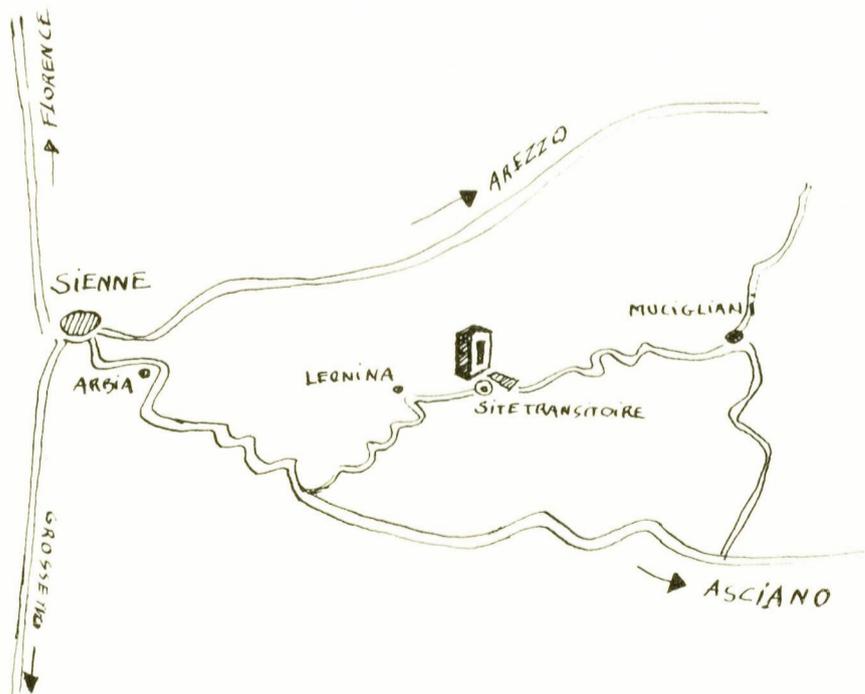
Stele d'ombra

Le texte de Bernard Noël, *Site transitoire*, a paru en préface de l'exposition de Florence en 1993, *Autour de Site transitoire*, à l'Institut français. Traduit en italien par Carlo Pasi pour l'édition italienne *Tre sguardi su un'opera di Jean-Paul Philippe*, le poème *Porte de l'espace* alors inédit a paru dans *Site transitoire, Jean-Paul Philippe*, aux éditions du Scorff en 1997.

La pierre, l'écriture d'Antonio Prete et *Regard circulaire* de Carlo Pasi ont paru dans la revue littéraire *Il Gallo Silvestre*, livraison n°6 et 7

Dans ce présent ouvrage, ils sont traduits par leurs auteurs et Bernard Noël.

Le long d'un chemin, à travers champs, *Site transitoire* est visible entre les localités Leonina et Mucigliani, entre les villes de Sienne et d'Asciano, au cœur des Crete senesi.



Sommaire

<i>Bernard Noël</i> – Porte de l'espace	9
<i>Antonio Prete</i> – La pierre, l'écriture	19
<i>Bernard Noël</i> – Site transitoire	31
<i>Carlo Pasi</i> – Regard circulaire	43

Photos

<i>Roberto Crocella</i>	couverture
<i>Jean-Bernard Naudin</i>	4
<i>Marcello Stefanini</i>	8, 41, 49
<i>Jean-Paul Philippe</i>	27, 28

Dessins

<i>Jean-Paul Philippe</i>	18, 30 42, 51
---------------------------------	---------------

Achevé d'imprimer en octobre 1998
sur les presses de Raymond Vervinckt.

Cet ouvrage a été tiré sur Pordenone 150g.
500 exemplaires sont numérotés de 1 à 500
et 51 exemplaires, numérotés de I à LI
sont accompagnés d'un monotype
signé par Jean-Paul Philippe.
Ce tirage constitue l'édition originale.

Exemplaire n° 47

D/1998/0799/7

ISBN 2-930136-18-9

