

Ambivalence du passé et du présent

Entretien avec Antoine Leperlier

par Jean-Marie Lhôte (février 1999)

Un metteur en scène de théâtre considère les œuvres anciennes sous un double éclairage, en fonction de sa sensibilité propre et de l'idée qu'il se fait de l'esprit du temps; c'est ainsi qu'au fil des siècles des œuvres vivent et se renouvellent dans la rencontre du passé et du présent. Il en va de même pour la peinture, la sculpture, la musique et pour les autres activités artistiques dont la connaissance procure énergie vitale et consolation. Inversement les œuvres contemporaines appellent aussi un double regard : si l'histoire et l'actualité ne se conjuguent pas, la première les dessèche par ses certitudes supposées et la seconde les dissout dans le jeu des modes.

Certains artistes plus que d'autres invitent à cette double vision dynamique, faute de quoi l'esprit de l'œuvre reste inaccessible; parmi eux Antoine Leperlier occupe une place singulière car la conjugaison du passé et du présent se développe chez lui sur tous les plans à la fois, technique, social, esthétique, philosophique même, comme en témoigne l'entretien vigoureux publié ici. Il faut dire que son histoire personnelle le prédispose à cette intelligence des temps. S'inscrire dans une lignée d'artistes n'est pas courant aujourd'hui, avec l'arrière-grand-père Emile Décorchemont, professeur à l'École des Arts Décoratifs dans les années 1900, sculpteur habile qui saisit dès les premières pâtes de verre réhabilitées par Henri Cros les ressources de cette matière; avec le grand-père François Décorchemont qui emprunte cette voie en technicien et coloriste inspiré, évoluant de l'objet au vitrail. Ces présences auraient pu glisser sur le jeune Antoine, or l'adolescent s'en trouve habité; il classe les papiers et documents de l'arrière-grand-père et l'archéologie le passionne; il aide le grand-père dans son atelier et va jusqu'à recevoir en héritage non seulement le matériel mais un savoir et une conscience d'artiste qui lui sont transmis comme un témoin.

Comme il arrive souvent la voie proposée ainsi n'apparaît pas d'abord la meilleure. La peinture, l'histoire de l'art, l'archéologie sollicitent l'intérêt de l'étudiant en recherche jusqu'à ce qu'il renoue le fil, jusqu'à ce qu'il se réinscrive dans la lignée. Antoine Leperlier et son frère Etienne unissent d'abord leurs efforts pour une œuvre commune mais, après quelques années, l'exigence artistique entraîne chacun dans une aventure individuelle. La réflexion habite Antoine Leperlier au même titre que sa pratique; cette pensée s'exprime oralement, s'enracine dans la parole qui la porte, se développe autour d'un noyau dur; c'est pour lui une manière de solidifier son être même. Il suffit au vis à vis d'écouter attentivement, sans interruptions intempestives, pour que le cours des idées s'enchaîne; quelques relances discrètes suffisent pour l'entretenir. Le terme «entretien» trouve ici tout son sens. C'est pourquoi le texte suivant est scandé seulement par des sous-titres et dégagé de toutes questions ou remarques parasites risquant d'en rompre le rythme. C'est pourquoi aussi les quelques observations marginales ou précisions sont dégagées du corps du texte.

Partant de la technique, évoquant sa situation parmi ses pairs, fondant les relations entre l'art et l'artisanat sur des considérations esthétiques, Antoine Leperlier élève peu à peu la réflexion, jusqu'à exprimer la signification ultime de sa quête dont il nous fait partager l'esprit; telle est la progression de cet entretien en forme de manifeste.

Jean-Marie Lhôte

Double voie du verre

La pâte de verre a resurgi avec Henri Cros à la fin du XIXe. Lors de ses recherches sur la peinture à l'encaustique qui venaient en prolongement de son œuvre de sculpteur en cire, Cros se plonge dans les techniques de l'Égypte ancienne et trouve, du moins le prétend-il, des recettes secrètes de pâte de verre. Il tisse ainsi un lien avec l'Antiquité en passant par dessus l'histoire du verre soufflé et de sa tradition manufacturière. Ainsi va-t-on de l'Égypte ancienne et des figurines sacrées en pâte de verre jusqu'à Cros, tout en traversant la tradition des alchimistes qui fabriquaient de fausses pierres précieuses ou des émaux.

Ce qui est passionnant chez Cros, c'est qu'il reprend consciemment le fil de cette tradition occulte; il se plonge dans les textes anciens, travaille dans le secret de son atelier tel un alchimiste, s'enracinant volontairement dans le monde antique tant du point de vue de son inspiration que de sa vision du travail sur une matière et des éléments très chargés symboliquement (cf ses Histoires de l'eau, du feu). Nous assistons là à une approche qui relève bien plus d'une démarche artistique et poétique que proprement artisanale.

L'histoire de mon grand-père, François Decorchemont est un peu différente, mais la rejoint d'un certain point de vue. Peintre très influencé par l'impressionnisme, il découvre la voie vers la pâte de verre à l'issue de recherches inabouties dans le domaine de la céramique. C'est son père Emile, sculpteur de la même génération que Cros et travaillant pour Gérôme dont on connaît l'intérêt pour les bijoux en pâte de verre de Lalique, qui le pousse à entamer des recherches sur cette matière. La composition de ses terres céramiques étant très proche de celle de la porcelaine tendre de Sèvres, il lui ajouta quelques fondants pour obtenir un verre malfin. Pendant trois ou quatre ans, il a fait du verre très opaque qu'il colorait et estampait dans des moules, comme pour une céramique «cigilée», avant de réaliser ses moules à cires perdues et de les remplir par gravité.

Tout au long de sa vie, François Décorchemont ne s'est soucié de la technique que pour autant qu'elle pouvait lui donner les moyens de réaliser son œuvre de coloriste. Il purifia sa matière afin de lui faire prendre la couleur et la lumière. Je pense qu'on peut mettre ce rapport à la matière et aux moyens en parallèle avec celui de Cros qui de son côté a recherché une matière non périssable qui puisse remplacer la cire.

Le matériau verre et sa technique particulière de mise en œuvre furent pour eux les moyens adaptés à un projet de réaliser des œuvres d'art. La pâte de verre s'est développée au début du siècle, comme technique, dans un contexte de nécessité plus esthétique qu'économique.¹

Lourdeur des procédures

Pour moi cette tradition est primordiale et conditionne ma propre démarche. L'exigence technique est fondée sur une exigence esthétique. Aller au bout des limites techniques, savoir qu'on n'a pas fait d'impasses, prend tout son sens quand on crée ses propres moyens. Bien sûr je ne cherche pas à revendiquer le «beau métier» pour lui-même et j'admets qu'on puisse simplifier ses procédures si elles ne sont rien de plus que des lourdeurs techniques sans visée esthétique. Ce que j'essaie de pointer ici, c'est la cohérence des moyens déployés avec le projet artistique. Je pense que les moyens de l'art sont dévalués dans l'approche contemporaine de l'expression artistique au même titre d'ailleurs que le sont tous les moyens productions sous la domination du principe de rendement. La rationalité instrumentale mise œuvre ne vise en effet que le renouvellement à outrance de l'objet de consommation. Les moyens de production sont soumis à la même logique et sont à la mesure du but visé.

Le ready made a rompu avec un mode de production de l'art basé sur la valeur morale du travail visiblement bien fait de la société bourgeoise du XIXe; d'une certaine façon il préfigurait ce nouveau mode de production dans lequel le travail a perdu toute valeur et où la trace de la main est abolie. La marchandise apparaît, ex-nihilo, elle masque le labeur et la sueur qui l'ont fabriquée, le travail humain est tabou.

Je pense qu'il est tout aussi vain de vouloir retourner aux traditions des métiers du grand siècle que de vouloir perpétuer l'absence de travail en art ou de privilégier l'indifférence à son égard tel que cette attitude s'est affirmée aujourd'hui. En effet là où Duchamp a rompu avec un certain mode de production et en à créer un autre, Warhol, lui, n'a fait qu'académiser, celui de Duchamp.

De ce point de vue, je chercherais, dans une stratégie de préservation de l'autonomie de l'art, plutôt à rendre mes moyens techniques inassimilables par cette rationalité en lui opposant leur «lourdeur» plutôt que de coller à sa logique et s'y dissoudre.

Nous retrouvons ici tout ce qui creuse depuis la distinction scolastique des «arts mécaniques et arts libé-

raux», le fossé entre l'art et l'artisanat. L'argument majeur de l'art institué à l'encontre de l'artisanat d'art aux fins de le disqualifier serait principalement qu'on ne saurait être proche d'un concept dès l'instant où sa matérialisation est différée et médiatisée dans des procédures lourdes; en quelque sorte l'artisan d'art, englué dans sa matière et ses techniques ne pourrait, de ce fait, accéder et préserver la pureté du projet conceptuel. Nous sommes, ici, sous la domination d'une approche purement idéale et conceptuelle de l'œuvre d'art, approche qui par là même, permet de maintenir la division historique des tâches tout en masquant la réalité de ce qu'il en est véritablement du travail qui aujourd'hui ne se résout pas à la transformation de la matière mais qui est aussi une activité intellectuelle dégagée des contraintes de la matière.

Une oeuvre d'art ne peut-elle pas être bien au contraire, le lieu même où la confrontation du projet artistique avec la matière et les moyens techniques participeraient de l'élan de la création des formes et de concepts nouveaux? Ceci évidemment, pour autant qu'on ne se situe pas dans une perspective de respect d'une tradition artisanale d'excellence et de règles qui définissent rigoureusement les savoir-faire et leur évaluation. Le caractère inaliénable, inassimilable d'une œuvre d'art ne résiderait-il pas dans la singularité de son matériau et de ses potentialités mises à jour par une recherche créatrice qui transcenderait les divisions que les académies des «Beaux arts» ont toujours voulu faire respecter.²

Pouvoir de l'institution

Si le refus du métier a eu un sens dans la remise en cause de l'art au début du siècle et s'il eut une odeur de souffre et de scandale, il faut admettre que la perpétuation de cette attitude sous les auspices de l'institution même n'a plus rien de subversif et que bien au contraire elle signe la fin de toute possibilité d'affirmer une autonomie à l'art. Dans sa prison dorée, l'art confine à un amusement puéril sous le regard entendu et bienveillant des gardiens de l'orthodoxie de sa propre mise en dérision. S'il y avait encore quelques possibilités de faire scandale dans la sphère des beaux-arts, ne faudrait-il pas aujourd'hui la voir dans la revendication des moyens artisanaux de l'art.

L'art est devenu une simple marchandise culturelle. La politique culturelle tend à radicaliser cette état de fait. L'art est rentable en tant qu'il est intégré dans la sphère culturelle comme support de promotion d'images de marques et de communication. Peut-être l'art n'a-t-il jamais eu d'ailleurs d'autres fonctions à partir du moment où il est institutionnalisé?. Les institutions culturelles forment le goût public en gérant la communication entre un pouvoir et des masses.

Cette entité culturelle s'est développée, dès l'instant où la religion a perdu sa puissance, elle a pris le relais et la maîtrise d'un imaginaire collectif, tendant à vider de sa substance le caractère existentiel et polémique de l'art.

La prise de pouvoir de l'Institution sur l'art, surtout depuis quinze/vingt ans, a constitué un des éléments les plus marquant dans l'évolution de la fonction sociale de l'art. Elle existait auparavant, mais l'opération s'est formalisée a pris de l'ampleur. Son rôle vise à circonscrire le domaine de l'art, en posant les bases esthétiques de sa définition, tout conservant intact les divisions ancestrales.³

Métiers d'art

La question est de savoir si les définitions institutionnelles ou socioculturelles appliquées à l'artiste et à l'artisan, définitions historiquement datées, peuvent rendre compte de la situation contradictoire de tout créateur face à des exigences d'expression individuelle, et confronté à ses moyens techniques et à une matière.

J'ai de ce point de vue une certaine perplexité à l'égard des «Maîtres d'art»⁴. J'ai accepté de déposer ma candidature en essayant de dire que l'important pour moi n'était pas le métier, de sauver le beau métier, mais qu'il s'agissait plutôt de faire évoluer les définitions concernant l'art, la création et les moyens artisanaux.

Cette nouvelle institution est fondée sur la sauvegarde des métiers en voie de disparition ainsi que sur la transmission des savoir-faire traditionnels. Je crains que ce projet soit miné de l'intérieur. En effet, comment pouvoir prétendre sauver ce qui au demeurant, chancelle du fait du darwinisme sauvage et cynique d'un libéralisme fondé sur l'accumulation de la marchandise et la consommation quasi obligatoire de «camelotes». Il faudrait mettre notre époque en parallèle avec celle qui a vu les débuts des manufactures et la fin des corporations du moyen âge. Il est difficile de concilier le sauvetage de ce qui meurt avec le souci de ce qui advient. Il semblerait que cette institution n'ait pas réussi - le pouvait-elle vraiment? - à privilégier une voie nouvelle

par laquelle prendrait corps cette zone intermédiaire d'artistes créateurs disposant d'une matière appropriée. N'y avait-il pas là une opportunité de s'inscrire dans les évolutions de notre société? Plutôt que de retenir ce qui s'enfuit, aller vers ce qui vient.

N'y aurait-il pas une direction à ouvrir qui mettrait en avant le fait qu'il pourrait y avoir des savoir-faire exigeants et complexes sans artisanat au sens économique et culturel du terme? Ce qui ne veut pas dire non plus, qu'il n'y ai pas non plus possibilité de transmission ni d'apprentissage.

Je pense que le débat mérite d'être posé en ces termes, soit dans le cadre de cette institution soit en dehors. Beaucoup sont conscient de l'existence d'une catégorie d'artistes qui englobe ces créateurs de formes et de moyens nouveaux, apparue à la Renaissance, depuis les Palissy, les Cellini, les Donatello et qui jusqu'aujourd'hui ont toujours eu à faire la preuve de leur existence dans le domaine des arts. ⁵

Hiérarchie des valeurs

J'ai tenté de défendre cette position là. Très vite, je me suis rendu compte que si celle-ci était entendue, elle l'était en tant que caution artistique de l'opération. Il suffit que quelques maîtres d'art revendiquent la création pour pouvoir appliquer ce concept à tout l'ensemble. Ce concept de création est susceptible de valoriser tout le projet. Effet d'annonce qui permet l'assomption de l'artisanat dans une hiérarchie des valeurs qui n'est pas remise en cause. Un «plus» médiatique en résumé, tout en continuant à maintenir la confusion.

Quelle place, en effet, donner au concept de «création» au sein des Métiers d'art? Il faut savoir de quoi on parle. Quand un restaurateur de meubles annonce qu'il est créateur parce qu'il est capable de refaire ce que faisait Boule à son époque, je trouve que c'est pousser loin le concept. Ces métiers qui ont vu leur épanouissement dans le service de la magnificence des princes, sont inimitables au sens où il n'y a plus de princes et qu'effectivement il n'y pas d'autre chose à faire qu'à restaurer le patrimoine qu'ils ont laissé. Or la restauration est la réalité économique dominante actuelle des métiers d'art.

Il y a encore, comme il y eu, de grands artisans, il faut leur reconnaître une vraie compétence professionnelle, qui n'a à mes yeux rien à voir avec la création artistique, ou en tout cas ne suffit pas pour jouer l'assimilation du concept de création dans le domaine de l'artisanat. Il y a de la créativité, il y a des capacités de production; il y a effectivement une capacité à trouver la bonne forme pour le bon usage; et de plus d'une parfaite compréhension et culture des métiers du passé.

Doit-on mettre ces travaux en comparaison avec l'œuvre d'un Picasso ou d'un Véronèse? Est-ce du même ordre? Non, ce n'est pas du même ordre. Faisons la différence. Il y a des capacités de création - je dirais plus facilement créativité - dans les métiers d'art qui exigent une maîtrise, une rationalité différentes de celles mises en œuvre dans la création artistique en peinture, sculpture, etc. Même si, par ailleurs, les processus intellectuels, mentaux sont à peu près équivalents. Il est inutile de les mettre ensemble pour mener une réflexion sur le sujet sans créer des confusions. Il faut tenir en compte, d'abord, de ce qu'il en est de la réalité du traitement artistique, économique et historique des métiers afin de pouvoir asseoir une réflexion sur la manière d'opérer leur émancipation, sans pour cela avoir la prétention d'assimiler tout ce domaine à une création artistique qui exige d'autres critères.

Je pense, en tout état de cause, pour ouvrir cette brèche, qu'il faudrait découpler les valeurs du Beau des valeurs du Bien en déconstruisant les systèmes de valeurs qui ont été historiquement mis en place pour perpétuer la division des tâches. Il ne s'agit pas tant de sortir d'un système de hiérarchie de valeurs esthétiques que du système de valeurs morales qui lui est encore attaché. Je ne trouve pas aberrant qu'il y ait des hiérarchies entre les arts comme il peut y en avoir entre les œuvres elles mêmes - on peut toujours opérer des choix et la critique peut avoir là un rôle éminent - mais ce qui me choque c'est cette hiérarchie morale entre les arts et les moyens d'expressions. Qu'on relativise déjà nos propres jugements aux regard d'autres civilisations tel que le Japon par exemple, où ce sont pour le coup les peintres qui ont la mauvaise place.

Pierre de touche de la création

Je ne dis pas qu'il n'y a pas de créateurs de formes dans les métiers d'art et que des collaborations avec des designers ne produisent pas des objets de qualité, je pense que ce n'est pas là que réside le problème. Il ne s'agit pas non plus de renverser les critères et les définitions, pour que les artisans d'art deviennent des artistes, au nom de je ne sais quel concept étendu de création. Non, ce qui, à mes yeux, est essentiel et qui peut être

discriminant, c'est que des artisans d'art soient capables, comme on est fondé à le réclamer des artistes eux-mêmes, d'affirmer cette nécessité intérieure de se confronter à soi-même et au monde, de se confronter à la prise de risque existentielle que cela constitue en prenant les moyens adéquats, quels qu'ils soient.

Cette partition art/artisanat pourrait bien être atténuée par cette approche. En effet dès l'instant où cette exigence est partagée aussi bien chez les artisans d'art que chez les artistes nous serions à même de considérer autrement ces deux domaines face à ce même enjeu.

Qu'est-ce, en fait, que cette prise de risque? C'est de produire sans marché préalable.⁶ Autrement dit, c'est rompre avec le système de la transmission, avec la reconstitution des systèmes antérieurs, pour les faire évoluer. Il s'agirait là de rendre compte dans notre réflexion, d'une capacité de rupture avec un ordre établi, une économie, une organisation sociale et historique du métier.

Bien souvent l'artisan créateur, le designer, l'artiste créent potentiellement pour un «marché» existant, même s'ils ne l'ont pas encore. Un créateur, tel que je l'entends, ne vise aucun marché car l'enjeu n'est pas d'y entrer - même si, effectivement, on ne peut ignorer que toute production entre potentiellement dans une économie -. Dans ce cas, l'enjeu, je veux dire l'énergie créatrice, n'est pas inscrit dans une dynamique économique au sens où il faut à tout prix «surfer» sur la demande et prendre le train des modes, mais bien plutôt tourné vers l'exercice de sa liberté. Il s'agit d'être en face d'un monde qui se découvre progressivement et qui exige des moyens nouveaux pour se découvrir. On est face à soi-même, face à un monde inconnu. C'est de cette expérience dont il rend compte, et qui ouvre le domaine de la connaissance que je tire les fondements du rôle social de l'artiste.

Nombre d'artisans d'art, ou artistes contemporains s'inscrivent délibérément ou sont inscrits dans une économie féroce. Il y a bien souvent une perte de vue des enjeux essentiels de la création, du «pourquoi fait-on de l'art». Je trouve qu'il n'est pas inutile de poser la question.

Emancipation et institution

L'émancipation de certains artistes/artisans qui sont justement à la frange de ces définitions me permet de conforter mon intuition.- Il faudrait d'ailleurs comparer cette émancipation avec celle des artistes de la Renaissance -. Ils ont à la fois des problèmes de chiffres d'affaire, des problèmes de marché et des problèmes de création, au sens où l'on crée sans marché. Ni directement, ni potentiellement demandée, autrement dit, cette production là est inouïe, non pas au sens qu'a pris «nouveau» dans cette «tradition du nouveau» mais «pas nécessaire» au fonctionnement de l'institution en place et d'un marché existant.

Ce terrain là, sur lequel je tente de me positionner, est un domaine un peu mouvant et qui fut au cours de ce siècle retourné de fond en comble. Un domaine où l'art ne saurait être envisagé comme une activité séparée, ni défini par ses moyens, ses matériaux, ni par sa reconnaissance institutionnelle, ni par l'application de règles, ni enfin par un académisme fût-il radical et d'avant garde.⁷ Disons qu'il s'agit d'un domaine qui a déjà existé et qui existera toujours, qui est un domaine intermédiaire et par voie de conséquence non identifiable, résistant à toute définition. Ce flou là c'est sans doute sa force, ça le rends encore réfractaire à toute assimilation académique car il se joue de la hiérarchie conventionnelle de ses valeurs. En fait on ne sait pas trop quoi en faire et il incarne d'ailleurs bien des contradictions que l'on voit surgir dans cette «crise de l'art contemporain» en ce qu'elle révèle en plus du problème de la définition des critères de jugements esthétiques, en filigrane, celles de la crise des moyens de l'art.

Il ne faut pas attendre de l'institution qu'elle puisse faire la fusion des arts et qu'elle admette la présence d'une œuvre de matière et de moyens à côté d'un œuvre de concept, puisqu'elle fonde sa légitimité précisément sur sa capacité à faire des distinctions et à créer des ruptures arbitraires.⁸

C'est donc des sujets créateurs eux-mêmes, pour autant qu'ils le veuillent, qu'il faut attendre la création d'un espace conceptuel qui puisse admettre cette fusion des arts - vieilles rengaine depuis le symbolisme - Je crois que les critères, les véritables réflexions esthétiques sont produits par des artistes, au sens où Baudelaire est un artiste. L'Institution de l'art me fait penser à ces jésuites qui perdaient la foi mais dont l'église avait besoin pour le service de leur rhétorique. Ils pouvaient définir le dogme sans être vraiment engagés. C'est toute la question de savoir qui est placé pour poser un jugement esthétique et établir ce qu'est ou n'est pas l'art dans le cours même de son évolution historique. C'est sans doute pour cela que l'institution ne pourra jamais intégrer l'art qui se fait sauf à contrôler sa production.

Anatomie d'une crise

Dada a perturbé durablement les valeurs et le concept même d'art. On peut avancer que la crise de l'art contemporain tient partiellement au virus Duchamp. Cependant quand on observe ses positions par rapport à l'art, ce qu'il dit des techniques picturales, ce qu'il dit de l'artisanat, de l'artiste, ce qu'il dit de la nécessité d'être sérieux en art, même s'il manie la dérision, s'il plaisante, on est étonné de voir que c'est sur un fond extrêmement rigoureux. Il reconnaissait de grandes valeurs à des peintres qu'on n'imaginerait pas avoir eu grâce dans son panthéon; est-il imaginable que l'un des meilleurs peintres pour Duchamp fut Dali? Quand on rappelle cela à un incondicional de la mort de l'art, il vous rit au nez : «Non, Duchamp c'est les porte-bouteilles, le ready made etc.» Je n'en crois rien! La pratique de l'«objet trouvé» comme procédure artistique, n'était qu'un des éléments qui lui ont permis d'entamer la déconstruction de l'art de son époque; mais on sait qu'il n'a jamais imaginé qu'elle puisse, en aucun cas, être académisée sans se couvrir de ridicule. A l'imaginer devant nos productions d'«objets trouvés», j'aime à m'imaginer son sourire entendu.

Duchamp disait d'une certaine façon :vous voulez de l'art? Eh bien, moi, je vais vous en faire! C'était une façon d'atomiser les vieux systèmes, tout en préservant l'essentiel, sa capacité de créateur pour empêcher qu'on y touche. Là dessus, semble-t-il dire, vous n'aurez jamais la main, par contre vous aurez la main sur ces porte-bouteilles, ces urinoirs qui empliront vos musée à les faire exploser. Je pense que toute son ironie tenait dans cette conscience qu'il n'y avait plus d'issue pour l'art, à son époque, que de ruiner les fondements qui avaient établis ses critères et que d'un autre côté il n'a cessé de croire à la dérision et à l'humour qu'en tant qu'ils ne pouvaient être, à ses yeux, institutionnels et qu'ils étaient à l'époque la seule posture créatrice de nouvelles formes. Comment aurait-il pu imaginer à une époque où la peinture d'histoire faisait encore autorité, que la destruction de l'art devienne un exercice académique... C'est sans doute là qu'il a sous-estimé les capacités d'intégration d'un système qui a su faire sienne cette dangereuse mine et qui ce faisant a réalisé la mort de l'art, dépassant par là tous les espoirs les plus dadaïstes.

On devrait de ce point de vue s'interroger sur cette ironie de l'histoire et de sa dialectique, qui donne à voir se réaliser, au sein même des institutions de l'art, et en renforçant leur pouvoir, ce qui était de l'ordre d'un projet terroriste visant leur destruction en tant que bastion de valeurs établies. On pourrait aussi pousser plus loin la réflexion et s'interroger pour savoir à qui ce crime profite.

Émergence et statut de l'objet

L'introduction de l'art primitif dans notre univers artistique au début du siècle, sous différentes formes, a ouvert une voie qui n'existait pas auparavant. Il y avait pour la sculpture, la peinture les arts décoratifs etc... des catégories bien définies. L'art primitif les a ouvertes et étendues.⁹

On a longtemps ignoré ce que pouvait être véritablement cette culture de l'objet, objets dont les boîtes surréalistes ou objets à fonctionnement symboliques ou objets oniriques représentent pour ainsi dire les archétypes. Et malgré cette production d'objets, de collages ou d'assemblages, nous n'avons pas véritablement assisté à une remise en cause de nos valeurs académiques.

Je pense que le véritable intérêt de la reconnaissance de l'art primitif est de deux ordres; le premier relève de l'ordre formel, formaliste, lisible chez les cubistes et certains abstraits qui ont utilisé la réduction des formes des arts primitifs. Cette première direction se réfère plutôt à l'art africain. L'autre anime la tendance surréaliste; il s'agit cette fois des objets d'Océanie.

Le dialogue entre l'objet et le collectionneur, s'est modifié. Le regardeur ferait quasiment l'œuvre! La grande force des surréalistes est d'avoir reconnu à tout un chacun cette capacité de se découvrir dans un objet d'art ou d'usage courant pourvu qu'on ne lui assigne pas exclusivement un sens convenu. L'objet d'art primitif, magique confère à celui qui le regarde une dimension qu'il n'avait pas avant de le rencontrer. Une extension de notre perception du réel s'opère à travers l'art par la médiation de l'objet symbolique. Je crois que c'est là que réside véritablement cette capacité polémique de l'art. Il est polémique à un niveau latent, dès l'instant où il ouvre un nouvel espace mental, en initiant une autre rationalité et d'autres sensations. Ces objets, à mon sens, ouvrent des portes que l'on s'est fermées ou qui nous ont été fermées. Ils stimulent de mon point de vue cette sensation étrange de «déjà vu» au sens que prennent ces manifestations irrationnelles de désirs cachés ou inavoués.

Cette dimension de l'objet me semble passablement occultée par la domination de l'objet purement plas-

tique, ou l'installation à vocation «pédagogique», voire politique ou écologique; sans doute parce qu'elle fait exploser les catégories des beaux arts et n'avance pas sous les couleurs du concept mais du symbole qui, lui, ne craint pas l'incarnation...

Formes et agencements

Cela dit, malgré ces filiations j'ai du mal à me trouver des maîtres. Je n'arrive d'ailleurs pas à me situer dans une histoire de l'art, sauf à m'en faire une. Je me demande si je ne trouve pas de repères parce que je ne suis pas plasticien, bien que je produise des formes et m'interroge à leur sujet. Je pense n'avoir pas vraiment compris la logique des formes, la loi des formes - comme si il y avait une science des formes! Ou un esprit. J'ai toujours cru que l'art allait venir au bout de la main. J'en suis venu à une certaine improvisation¹⁰, après être passé par une approche quasi industrielle de mes projets dessinés.

À tort peut-être je n'ai pu me faire à un enseignement artistique bien que je sois issu d'une faculté d'arts plastiques. Le style que j'imprime à une forme m'intéresse moins que le style donné à son agencement; c'est la mise en relation, parente du collage, le jeu des éléments entre eux qui m'intéresse. Je me concentre sur l'organisation de composants apparemment hétéroclites, sur le mode de l'association libre. Je télescope aussi bien des sensations ressenties lors d'une visite d'un monument avec le dessin de voûte, des éléments de natures mortes avec des souvenirs d'enfance, des impressions de rêves ou de rêveries avec des lectures etc...

Je suis frappé par le fait que, depuis quelque temps, les couleurs se trouvent comme bannies de mon travail. Je ne pourrais pas dire que cela ferait suite à une décision plastique. Certaines de mes dernières pièces mêlent l'opacité d'une tôle noire et la transparente du verre; elles n'ont pas été faites consciemment en pensant au rapport blanc-noir de cette chapelle de Dreux qui m'a tant impressionné et dont l'austérité vivante m'a pourtant touché. C'est une fois que je les ai réalisées qu'elles ont suscitées en moi cette émotion et que je me la suis remémorée. Le problème de la création se pose à moi dans la réalisation d'un agencement qui chercherait à exprimer une émotion indéfinissable, en quête d'une «globalité», sensation proche du travail de remémoration d'un souvenir qu'on aurait sur le «bout de la langue» et dont on attend la survenue pour éprouver cet apaisement de le tenir enfin.

Textes vitrifiés

J'ai du mal parfois à trouver les raisons pour lesquelles j'ai choisi telle ou telle direction dans mes œuvres. Est-ce en référence aux vases parlants de Gallé que j'ai introduit des textes? Peut-être. Je n'étais pas sans les connaître. Je n'étais pas sans savoir qu'il y avait des poèmes sur les vases de Gallé, des «vases de tristesses», véritables «tombeaux» modernes; mais je ne crois pas que ce soit ça, vraiment. Cela m'a permis peut-être de me rassurer : on peut faire du verre et mettre du texte ...Quand j'ai été amené, moi, à mettre des textes, cela a été tout d'abord dans la crainte de n'être pas vraiment explicite. Le texte s'est imposé comme une façon d'indiquer explicitement ce dont il s'agissait, dans la pièce elle-même. Ça contribue peut-être paradoxalement à leur «ésotérisme»... Ce n'est pas un titre mais une citation; elle oriente le regard sur toute la pièce; par là je tente de décaler leur statut d'objet d'art décoratif tout en en conservant le souvenir.¹¹

La première phrase portée par un de mes objets est de Maurice Blanchot : «Ce qui se dérobe sans que rien ne soit caché». Cette pensée résonnait depuis très longtemps en moi. Une de ces sensations qui sont difficiles à maîtriser intellectuellement. «Ce qui se dérobe sans que rien ne soit caché», ce doit être, c'est le sens; c'est tout le travail du texte chez Blanchot; rien n'est caché mais tout se dérobe. Cela me paraît d'autant plus juste dès lors que je me trouve dans une quête de sens et que je travaille avec une matière transparente dans laquelle rien n'est caché. J'utilise des formes dans cette quête là, une approche des choses que je ne sais pas exprimer verbalement ou par écrit. Mes objets sont un peu comme des images, pareilles aux images de rêve, à ces sensations physiques, synesthésiques, comme ce sentiment de tenir un objet alors qu'on a rien dans les mains. Images impossibles à décrire parce qu'il faut les approcher par tous les sens.

Ces textes sur mes pièces, ces inclusions de lettres dans le verre c'est peut-être lié aussi à cette idée qu'on pourrait vitrifier, ou congeler une pensée, des paroles. Que l'objet porterait en lui une mémoire, comme ces dalles funéraires ou inscriptions diverses sur des pierres... C'est en tout cas lié à la représentation que je me fais de la mémoire. Ils me permettent de parler de cette quête de sensations, ou de sentiments liés au rapport que j'entretiens avec ma mémoire, mais aussi avec le temps qui s'inscrit en nous. J'ai mis cette phrase de Blanchot

autour d'une sorte de petit temple, un petit reliquaire, il montre un vide au cœur même du verre et dont la matérialité tangible, visible, échappe. Une façon de donner forme à la mémoire, en tant que matière sans matériau, dans laquelle le souvenir s'inscrit comme une forme vide qui laisse sa trace. Domaine de l'indicible, de l'insaisissable mais domaine qui fonde toute la présence au monde.

Conscience du temps

Avec ces phrases portées sur mes pièces, je cherche donc à évoquer ce dont il est question dans ce qui est inscrit dans l'objet : le temps. Le temps comme une matérialité vécue, la durée en un mot. Par exemple j'ai fait une pièce où j'ai gravé deux phrases de Duchamp. L'une de 1910 «Chercher à discuter de la durée plastique» et l'autre formulée cinquante ans plus tard : «Je veux dire le temps en espace».¹² C'était une manière de rendre compte de la permanence de pensée dans la flèche du temps. En marquant la préoccupation du temps chez Duchamp à 50 ans distance, j'ai essayé de montrer la suppression du temps par la pensée, pensée qui saute par-dessus le temps et fonde une permanence, une totalité. C'est ainsi que fonctionne la mémoire. Un souvenir c'est toujours «ici et maintenant» dans la conscience de sa perte.

Ce n'est pas le côté histrion, le côté «objets trouvés» ou physique amusante de Duchamp qui m'intéresse le plus mais son intuition profonde concernant l'espace-temps et la nécessité pour l'artiste de tenir compte de cette nouvelle approche de notre réalité physique. Je fais souvent la comparaison entre la Mélancolie de Dürer basée sur une conception figée du temps et de l'espace dans l'art, et la mélancolie de cette toile le «jeune homme triste dans le train» de Duchamp. Chez Dürer, seul l'espace est maîtrisé dans la conscience mélancolique des vanités. Le temps fuit et la mélancolie vient de cette incapacité à le représenter, à le maîtriser.

Avec Duchamp, la Mélancolie du jeune homme triste dans un train doit être considérée par rapport au fait que le train se déplace. Il introduit un mouvement dans la réflexion sur le monde et le rapport à soi, il n'y a plus séparation entre l'espace et la durée, la durée s'inscrit dans l'espace. -C'est ça le ready made!

Il est probable que Duchamp a eu des intuitions du rapport entre le déplacement dans l'espace et l'élaboration d'une conscience de soi. Autrement dit : qu'est-ce qu'une pensée qui se déroule pendant que je «roule» ou que le monde tourne autour de moi, pendant que le temps passe? On dit qu'il a trouvé l'idée du Grand verre en revenant en voiture avec Picabia, de Zurich à Paris. Dans l'idée que je m'en fais, il s'est probablement interrogé sur la nature de la pensée déroulée lors d'un déplacement. Ce qui se déroule dans le temps n'en est pas moins global, immédiat, homogène mais seulement dans une dimension supplémentaire, la 4e dimension, dont la transparence du verre constituerait l'allégorie. L'instantané de la pensée dans le temps qui fuit. L'espace une fois maîtrisé qu'en est-il du temps. Y aurait-il une «géométrie» du temps? ¹³

Enclos des durées

Ce qui m'intéresse en moulant des fruits, ou autres objets des vanités, des objets d'enfance ou anciens qui ont une histoire, c'est de rendre compte de la durée dans les trois dimensions sur le mode des analogies; le fait d'intervenir sur le fruit, sans le laisser dans sa forme pure, mais de l'écraser, de l'agencer selon un chaos «maîtrisé» rappelant ces corbeilles de fruits décoratives qu'on voit en architecture ou dans des cul de lampe ou dans des nature mortes pompéiennes me renvoie à une image du temps quand il «s'incarne», quand il laisse sa trace, son ombre portée - en anglais, cast shadow, ombre moulée-. Je moule dans ce sens des ombres d'un instant. Le verre fige le ramollissement et donne à voir en son cœur des «ombres» en trois dimensions.

Je ne respecte rien, ni la matière du fruit ni l'ordre décoratif, tout est mis en vrac, selon l'idée qu'on pourrait se faire du temps si on l'accumulait où s'il «s'emparait» lui-même des fruits autrement qu'en les faisant pourrir. Evidemment ça bouge, ça se détruit, c'est la corruption des chairs. Pour avoir un instantané de cette vie là, je vitrifie cette corruption, ce mouvement de la vie dans des natures mortes. -still life/still alive-.

Par associations successives, j'essaie de rendre compte du temps plus que de l'espace. La durée, l'expérience immédiate, serait du côté de mou, du fluide, du courbe, de l'opaque. La mémoire serait, en tant que le lieu d'inscription du Temps, comme un grand vide transparent comportant des empreintes, plutôt du côté du rigide, de la droite, du congelé.¹⁴ Dans une vision platonicienne, ce creux là, serait un peu le lieu, la matrice des idées qui nous permettent de reconnaître le monde. Une mémoire s'est constituée dans les premières années de l'enfance, mais aussi une mémoire qui peut être une mémoire ancestrale, une mémoire symbolique, structurale, jungienne en un sens, constituée de grands archétypes qui sont déjà là, préchargés dans le cerveau.

Empreintes, très rigides -on ne peut effacer le passage du temps-, permettant de mettre en relation tout ce qui nous vient du réel avec l'expérience acquise.

Voilà ce que j'essaie de figurer intuitivement dans des représentations non orthodoxes, légèrement décalées du monde des vanités, sans chercher à appliquer leur symbolique rigoureuse, juste me laisser aller dans ce corpus là. Les textes qui sont incorporés aux œuvres constituent une sorte de tissage permettant de relier les deux domaines: l'expérience vécue et l'imaginaire.

Le verre est une matière de mémoire qui est au temps ce que le marbre et le bronze étaient à l'espace.

Jeu conjuratoire et déploration

Je crois être habité par cette ambivalence du présent et du passé, ambivalence qui enracine la mélancolie. Aujourd'hui mon propos centré sur le temps et la mémoire retrouve un enracinement d'enfance préoccupé de la découverte du passé et des traces que je découvrais chez mon grand père, dans mon univers d'enfance vécu dans l'atelier. Le grand père était comme un monument; derrière se profilaient l'arrière grand-père et les arrière-arrière grand-parents; toute une lignée qui pesait très lourdement sur la maison, par les traces qu'ils y avaient laissées.

L'art est un des moyens de s'approprier l'idée de la mort. C'est dans notre relation au temps que la mort s'éprouve et c'est dans la mémoire qu'on peut en faire l'expérience. Nous savons, bien entendu, que la mort vient au devant de nous, dans la flèche du temps, mais on l'expérimente dans un regard rétrospectif. C'est la mémoire des temps passés qui nous donne conscience de la mort. Mes œuvres qui s'enracinent dans les traces, dans le souvenir sont des conjurations contre le temps qui passe. Se donner un pouvoir sur des moments en les arrêtant pour enfler notre présence au monde. Après avoir vaincu l'espace peut-être ne reste-il plus à l'homme qu'à «compter», à arpenter son temps.

Cette idée s'est imposée en moi très tôt. C'est peut-être une des raisons pour lesquelles je voulais être archéologue; le sentiment que les choses passées ne reviennent jamais était tellement ancré chez moi que c'était de l'ordre de la mort.

Ce n'est sans doute pas hasard que le premier livre que j'ai acheté, fut Vie et mort d'un pharaon de Christine Desrosches Noblecourt, qui est devenue plus tard un de mes professeurs à l'École du Louvre. Je devais avoir douze ou treize ans; je l'ai acheté de mes deniers, 50 francs, je m'en souviens très bien; ça m'a vraiment marqué, je voulais ce livre et pas un autre, je l'ai lu et relu. J'aurais aimé pouvoir vivre la découverte fascinante de ces pas que Carter a trouvés quand il a ouvert la tombe de Toutankhamon. Ces traces annulent le temps mais montrent aussi combien le travail du temps est un travail de mort. Ces pas là ne retrouveront jamais leurs pieds!

L'empreinte déplore, pleure, sa matrice. Dans toute empreinte, dans toute trace d'une durée, gît l'évidence de la mort. Si j'ai recours à des originaux pour réaliser mes empreintes, y compris les textes. c'est précisément pour convoquer de la présence. C'est l'«Ici et maintenant» disparu, qui toujours sera représenté par ce contact à une origine. En fait c'est une démarche qui va à l'encontre d'un certain art contemporain ou plus généralement à la post modernité. L'origine, l'histoire est reniée au sens où, avec Warhol par exemple, on reproduit sans originaux sans référent. Les icônes de notre modernité s'annoncent comme des réifications du monde du spectacle; monde sans origine qui ne s'en réfère qu'à lui même; images auto proclamées de la réalité envahissante de la marchandise qui impose au monde son rythme. Ce reniement du lien à l'origine dans sa production, dans ses estampes nous plonge en plein clonage. En faisant disparaître les «pères», les «mères», il ne reste qu'un monde dominé par le présent, un monde auto engendré et reproduit à l'identique indéfiniment.

On voit mal, en effet, ce monde là régi par une conscience des Vanités; ici le présent est permanent et performant, la mort une contre-performance. Je ne nie pas que Warhol ait, et c'est le moins qu'on puisse dire, une vision claire et affirmative de notre civilisation et c'est en cela qu'il en dit long, mais je ne vois pas pourquoi il ne conviendrait pas de s'y opposer.

Je ne dirais pas et qu'on ne s'y méprenne pas que les temps qui précédaient le nôtre m'auraient mieux convenus et qu'il faudrait ainsi que ça se proclame de ci de là, y retourner. J'ai par trop conscience de la flèche du temps pour tomber dans ce cette sorte de vœu nostalgique. Je suis mélancolique, pas nostalgique.

Reliques et tombeaux

Je moulerais plutôt un objet, je ferais une empreinte plutôt que de modeler, parce que mon intérêt ne vise

pas l'effigie mais la relique. L'important est qu'il y ait eu contact avec une origine. Sans pouvoir prétendre préserver l'origine, il reste le contact; il subsiste sa trace; c'est tout le problème de l'aura et de l'inscription de l'œuvre dans le temps et l'espace.

C'est dans cet esprit que je moule, par exemple des natures mortes, des objets personnels ayant une histoire, j'en fais des empreintes. Les textes agrandis figurant sur mes pièces proviennent d'originaux. Les documents utilisés sont photographiés quand je ne peux accéder à l'original. Cette préoccupation de l'origine n'est pas seulement symbolique ou conceptuelle, elle renvoie à une quête plus essentielle liée à la question de la perte de l'aura.

Il s'agirait de signaler qu'ici quelque chose a été perdu qui fut proche. Ce serait en quelque sorte une restauration symbolique de la place de l'aura perdue des choses, donner une valeur de relique à l'objet moulé. C'est à dire associer à leur représentation toute la présence de leur passé. Les rendre à l'état d'objets symboliquement chargés. Le reproche m'est fait parfois d'être trop «sérieux». C'est vrai je ne suis pas drôle, la dérision que je vis n'a pas le même fondement que celle qui vise à vider l'activité artistique ou l'objet artistique de sa substance. Je fais de l'art comme au XVIIe siècle? des tombeaux? Mais oui! Mais je sais très bien qu'au XVIIe siècle, on ne les aurait jamais fait comme ça. Ce sont sans doute des déplorations. Déplorations, non pas dans le sens des tombeaux de l'époque, mais plutôt une déploration sur la perte du sens dans l'art; c'est une réflexion sur l'art lui-même. Ce sont des tombeaux qui essaient de montrer que l'art a perdu sa capacité de produire de l'aura.

Voilà ce qui a été perdu, et ça s'enracine dans l'idée que l'art survivra malgré tout, encore et toujours dans la relation qu'il entretient avec la mémoire qu'il a de lui-même.

Part d'échange avec le temps

La tradition alchimique est très importante dans l'idée que je me fais de mon travail, non pas évidemment que je sois alchimiste - cette référence est devenue la tarte à la crème journalistique quand il s'agit de parler des arts du feu- .La procédure que j'utilise est une vitrification, une sorte d'«imitation» de la puissance du volcan, un processus proche d'un phénomène naturel. Je réalise des objets semblables à ceux que produisent les volcans quand ils les déforment. Je mets en jeu toute une mythologie des arts du feu et privilégie dans ma rêverie une approche du phénomène de la création comme imitation des forces de la nature. C'est, plus qu'une influence directe, une source de rêverie.

Je fais mienne la nécessité posée par l'alchimiste d'aller autant au laboratoire qu'à l'oratoire, le fait de lire, d'écrire, de dessiner autant que de travailler à l'atelier me paraît très important et je revendique les deux à égalité. Tel est l'artisan d'art comme je l'entends; il conceptualise son œuvre, en parle, la positionne par rapport à son époque, la confronte aux conceptions esthétiques du moment etc. Et puis la réalise avec ses propres moyens. La question de l'artisanat d'art ne se résoudra que dans une revalorisation globale de l'activité du créateur. Elle ne peut être dissociée des questions actuelles sur l'art contemporain.

Il y a une exigence ce que j'ai appelée la prise de risque, mais il y a aussi la capacité de perdre du temps. C'est important, pour moi, dans le processus de création de l'œuvre. Un alchimiste qui passait toute sa vie à chercher à l'allonger ne perdait ni son temps ni sa vie. C'est de ce point de vue, qu'il s'agit de savoir éprouver que l'on travaille le temps comme matière. L'artiste travaille sa durée .

Il s'agit d'une sorte de contrat avec le temps. être capable de prendre le temps pour réaliser un objet inutile. Je ne revendique pas la notion du «dur travail», «dur labeur» mais plutôt celle qui recouvre la durée qui va s'enregistrer dans la pièce pour l'enrichir.

Pourquoi un objet d'art primitif est-il toujours plus valorisé pour un collectionneur quand il a été en usage dans des cérémonies, contrairement à celui qui ne l'a pas été, sinon parce qu'une durée l'habite désormais?

Le véritable enjeu dans mes œuvres, finalement, au fur et à mesure qu'elles sont créées- idéal impensable- serait d'atteindre en quelque sorte les fondements inconnus sur lesquels je me construis dans la durée. La succession des œuvres ressemble un peu à un phénomène analytique. C'est comme une longue succession de tentatives: se retrouver au fur et à mesure, à partir de rapprochements, de répétitions, de juxtapositions... penser qu'au bout d'un moment je vais finir tout de même par trouver la véritable nécessité qui me pousse à faire tout ça et que ça va constituer un tout. Désir de remplir alors que probablement je vide. A chaque fois, c'est toujours aussi effrayant de voir que ça part en tous sens, sans repère, ça file entre les doigts...

L'analogie avec un combat ou une plutôt une négociation avec un chaos initial me hante. Nous sommes là au cœur du problème de la création, de l'apparition d'un monde, du fameux «big bang» ...

Énergie des mémoires perdues

Nous sommes dans une société qui veut absolument sauvegarder la mémoire, faire œuvre de mémoire. On converse des preuves, à charge ou à décharge, on fétichise la trace, tout en détruisant les relations, les liens sociaux, qui permettaient la transmission du vécu de générations à générations. On oublie «l'ombre portée» du souvenir sur les choses et les événements. Je préférerais toujours un récit déformé, raconté à son petit fils par un grand-père à la mémoire hésitante, qu'un récit objectif fait dans le musée d'Auschwitz. L'objectivité de la transmission pédagogique de la mémoire efface plus qu'elle ne conserve; amnésie administrée. Un témoin direct aura, hélas, toujours tort face aux rapports d'expert.

Comment rendre compte de ces «ombres» qui sont attachées à tout objet, à tout souvenir. Ombre d'un instant, d'un moment. Je ne peux pas concevoir la représentation d'un objet ou d'un événement ou d'un être sans que lui soit attaché cette part essentielle de la vie qui s'est projetée en lui et qu'il porte. Cette exposition du musée d'Evreux en sera une tentative. Dans une vitrine, je présenterai les empreintes de certains objets exposés dans les salles, de telle sorte qu'elles apparaissent un peu comme les matrices de ces objets de musée. Ces objets rendus à l'état de bêtes empaillées ont perdu leur origine. On ne sait plus ce que c'est : un silex taillé, cela ne veut plus rien dire. Qu'est que c'est que cet objet là suspendu par des ficelles? Je vais tenter d'exprimer l'idée que ces objets là, ainsi présentés, ont perdu leur aura, cette «ombre de durée» qui leur est attachée; c'est à dire tout ce qui constituait leur présence au monde. Ils l'ont perdue dès lors qu'ils sont «muséographiés». Cette vitrine sera un peu, la «déploration», le tombeau de l'objet archéologique, la déploration de ce qu'est l'objet de collection ou l'objet de curiosité. En creux dans la transparence du verre sera révélée la matrice d'une durée perdue, l'ombre perdue, cette trace tout aussi difficile à saisir qu'une minute. L'ambition est de faire un cabinet de curiosité en négatif : «collection» de ce qui manque, de ce qui est perdu! En remplir une pleine vitrine.

Je vais par ailleurs vitrifier des «rayons» de lumière tels qu'ils seraient s'ils s'étaient arrêtés un instant sur le fût des colonnes gallo-romaines. La lumière, c'est toute la mémoire du monde. Elle conserve le souvenir de tout ce qu'elle a baigné. Par bande de cinq centimètres sur toute la hauteur, prendre son empreinte sur des fûts de colonnes. Ainsi nous aurons en verre comme une empreinte en négatif de la lumière. Tout le sens de cet objet composite réside dans cet adhérence de l'empreinte de verre à la colonne, à son objet d'origine. Il s'agit là de reconstituer de façon métaphorique «l'ici et le maintenant» d'une colonne. De même qu'on ne peut séparer dans l'espace un objet de son ombre portée, de même on ne peut séparer un objet, un être de sa durée.

Cette installation provoquera une confusion quant au statut des objets eux mêmes : si ces empreintes sont laissées en place, nous n'aurons plus à faire avec des objets d'archéologies, il s'agirait alors d'objets d'art; si celle-ci sont dissociées de leur colonnes, ce ne sont plus des objets d'art mais des souvenirs de ce qu'ils auront été durant l'exposition.

Ce ne seront plus que des morceaux de verre nous rappelant qu'ils furent autrefois des objets d'art. De plus, les colonnes rendues à leur état d'objet archéologique conserveront en «mémoire» la présence de cette ombre qui leur a été un jour associée.

Le temps s'enregistre dans la durée, le mouvement, le corps ou la matière. Cette pensée est au centre de ma réflexion.

1. La fascination exercée par le verre réside dans la transparence, tout le monde en a fait l'expérience mais ce caractère unique n'est pas toujours perçu dans sa vérité car nombreux artistes en cherchant la limpidité absolue tendent à faire oublier que le verre a une âme. Une âme qui est passée par divers états sous l'empire du feu quand la cuisson plus ou moins accélérée, le refroidissement rapide, ralenti, parfois brusque engendre au sein de la pièce des tensions dont les stigmates restent visibles. Loin d'être honteuses ces traces peuvent prendre sens, s'ajouter aux caractères gravés et combler les amateurs qui se retrouvent en quelques rares galeries.

2. Ce dédoublement de l'artiste constitue une première surprise pour celui qui s'imagine au contraire que l'artiste est un être cultivant la plus grande unité. Très vite cependant les exemples pressent : l'architecte, le sculpteur, le peintre même et aussi de danseur se faisant chorégraphe ou le musicien compositeur, sans parler du cinéaste, tous ont besoin de relais d'exécution et n'en sont pas moins des «artistes» quand il s'agit des meilleurs.

3. Oui, comment ne pas partager ce point de vue exprimé avec une véhémence salubre? Rappelons cependant que la culture a toujours eu pour fonction, si l'on peut dire, de «digérer» l'art, de stériliser les valeurs contestataires de l'art. L'art s'oppose, affirme la part irréductible de l'individu face à la société, tandis que la culture nomme, classe, range sagement dans l'histoire des idées les propositions les plus révolutionnaires. Peu échappent à cette récupération (Sade? pour combien de temps encore?). En même temps la culture est une consolation et connaît, comme l'art, tous les degrés, de la vulgarité à la noblesse.

4. Le titre de maître d'art, créé par le ministère de la Culture, est attribué à vie à un certain nombre de professionnels des métiers d'art, distingués pour l'excellence de leur savoir faire. Depuis 1994, trente-sept maîtres d'art ont été nommés par le ministre de la Culture sur proposition du Conseil des métiers d'art, organisme consultatif chargé d'assurer la pérennité artistique et économique, et d'aider au développement des métiers d'art. Un volume, Maîtres d'art, présente cinq d'entre eux, dont Antoine Leperlier; il comporte, une introduction de Jean-Marie Lhôte intitulée Semeurs d'empreintes. Cet ouvrage qui devait inaugurer une collection est resté unique à ce jour. (Paris, Réunion des Musées Nationaux, septembre 1997).

5. Au delà du jugement sévère touchant cette curieuse institution des Maîtres d'art, voici une observation capitale pour situer le sujet : l'idée que pour accéder au sommet, l'artiste, appartenant ou non à la famille des «métiers», ne doit pas seulement être créateur de formes, mais également créateur de moyens; c'est à dire capable de trouver les techniques et de mettre en œuvre des matériaux les mieux adaptés à l'expression cherchée.

6. Autre observation fondamentale, rarement exprimée avec cette clarté. Si l'expression «prise de risque» est répandue chez les artistes et les artisans d'art, elle reste le plus souvent très vague; la voici formulée ici avec une précision sans appel.

7. Il est permis de penser qu'un large courant souterrain se développe actuellement dans ce sens. Des personnalités, des écrivains, qui ne sont peut-être pas toujours des grands artistes ou des grands poètes mais qu'importe, cultivent en secret ces valeurs. Le nombre des publications photocopiées à tirage restreint, parfois fugitives en témoignent.

8. Question hélas ancienne en France, et dans la société occidentale en général, de la dévalorisation du travail manuel par rapport au travail intellectuel. Dans l'inégalité entre la tête et la main, il n'est pas certain que la part donnée au sport aujourd'hui, en tant que spectacle, soit le meilleur moyen de retrouver un équilibre.

9. Encore un repère essentiel : l'objet dont il est question n'est pas un bibelot plus ou moins précieux à placer dans une vitrine.

10. L'improvisation est un rêve pour chaque artiste; l'idée que l'œuvre peut naître d'un coup de baguette magique rejoint l'image du Créateur donnant, en jouant, le coup d'envoi des mouvements de l'univers. L'expérience montre cependant que l'improvisation en art se fonde sur un travail antérieur prolongé: «j'ai mis trente ans à faire cette œuvre en cinq minutes» disait Picasso. L'improvisation musicale en tout cas ne propose trop souvent que des répétitions insipides. L'improvisation ne peut être qu'un vertige.

11. Tout au long de son histoire la peinture s'est approprié des textes ou fragments de textes qui explicitent ou non le sens de l'œuvre; pensons aux phylactères chantant la gloire de Dieu sur les tableaux religieux au Moyen Âge. Plus près de nous, les cubistes ont intégré lettres et textes comme éléments plastiques. Ici le propos avoué est plus complexe car le texte n'explique pas une signification connue de tous, comme dans les œuvres religieuses, il n'a pas non plus un simple intérêt plastique. Il s'agit d'un langage au sens propre: un homme parle par citations interposées et de plus il se rassure comme un enfant effrayé dans la nuit parle pour entendre le son de sa propre voix.

12. Une réflexion sur le temps invite bien entendu à y associer l'espace, mais aussi la matière et l'énergie, selon la vision classique des quatre Éléments des Anciens : Eau, Air, Terre, Feu, qui anticipaient nos quatre éléments modernes vulgarisés par Einstein. Or des correspondances se trouvent en d'autres domaines; c'est ainsi qu'il est possible de faire correspondre le temps à l'amour, l'espace au rêve, la matière au travail et le feu à l'esprit. Remplacer dans cet entretien le mot «temps» par le mot «amour» dit beaucoup. Dans le cas présent la phrase de Duchamp se traduit par «Je veux dire l'amour en rêve».

13. «Le jeu ne va pas sans mélancolie», disait à peu près Platon. Si la civilisation contemporaine secrète autant de morosités, de dépressions, de mélancolies, n'est-ce pas qu'elle est devenue ludique en son âme. La disparition des «valeurs» manifeste cette réalité : le sacré s'efface au profit du jeu. Consolation : le jeu n'existe pas sans règles. Mais celles-ci sont terriblement longues à émerger pour devenir opérationnelle : un millénaire a été nécessaire pour que les règles du jeu d'échecs trouvent leur forme moderne.

14. Il n'existe pas d'amour sans mémoire. Peut-on transposer ici en disant : «L'amour est un grand vide transparent comportant des empreintes»?