

## Conversation avec Antoine Leperlier (avril 2011).

**Manuel Fadat.** De nombreux textes ont été écrits sur votre travail en général et sur vos sculptures en particulier. De nombreux textes ont abordé les différentes thématiques et manières de faire qui nourrissent votre travail, votre démarche, vos intentions plastiques, esthétiques et également sémiotiques, vos conceptions et représentations sur le médium dont vous faites usage mais aussi sur l'art du verre, et sur votre façon (idiosyncrasie) d'envisager la pratique pour vous-même et en rapport avec le « monde du verre ». Votre œuvre, dont les prémices sont associées à la personnalité et à l'art de François Décorchemont, votre grand père, est peuplée de références à l'histoire de l'art, à l'esthétique, à la mythologie, à la culture, à la pensée, à l'histoire, elle est le fruit de recherches, fonctionne par séries, travaille sur le temps, le processus, la matière, la forme, le contenu, le verbe, la citation, elle est riche en symboles (au sens de ce qui fait lien) et fait preuve d'exigences, en termes de positionnement artistique, et de raffinement. On peut dire également que si votre œuvre est « certes » liée au verre (que vous utilisez comme un artisan, aimez-vous à rappeler) et à son art, votre travail s'inscrit en revanche bien au-delà, dans une généalogie ou un continuum qui est celui de l'art lui-même dans son entièreté universelle et humaine, depuis, finalement, les premiers « comportements symboliques ». En outre, parmi les échanges que nous avons eus, je retiens deux choses qui me semblent assez évocatrices. Tout d'abord le fameux concept latin dont vous m'aviez parlé un jour, celui d'*augmentatio*, sur lequel j'aimerais que vous reveniez, et par ailleurs une citation de Thomas Bernhard, qui disait que « pour être de son temps, il ne faut pas être de son temps ».

On pourrait dérouler ainsi de nombreuses qualités et terminologies spécifiques. Pour cet entretien, en revanche, trois éléments me paraissent intéressants : tout d'abord pouvoir présenter votre travail à ceux qui ne le connaîtraient pas, brièvement ; éventuellement dire des choses que vous n'auriez pas dites, apporter des précisions sur votre œuvre, votre parcours, vos conceptions sur l'art, l'artisanat ou l'art du verre, ou encore parler de mutations dans votre œuvre ; enfin, pourquoi pas évoquer pour l'occasion la question du corps et de sa représentation, la présence de fragments de corps (figures) dans vos sculptures (animaux, personnages fantastiques, crânes, ossements), dans la mesure où notre invitation à exposer au Musée du Verre de Carmaux s'y relie.

Donc la première question, pour vous présenter à ceux qui ne vous connaîtraient pas serait : comment en êtes-vous arrivé à vous plonger, littéralement, dans la création en verre, quelles furent les premières impulsions et quand en êtes-vous arrivé à mêler si étroitement la création et la référence même à l'histoire de l'art, à l'esthétique, à la symbolique ?

**Antoine Leperlier.** S'il faut revenir aux origines... ? Ce ne serait être qu'une reconstruction rétrospective d'un parcours et par là assumer ce qu'on est devenu comme la seule voie possible. J'ai fréquenté autant que j'ai pu l'atelier de mon grand-père F. Décorchemont et me suis ainsi familiarisé avec une approche du verre qui loin d'être un artisanat traditionnel était plutôt un bricolage empirique dans les mains d'un homme qui ne se sentait pas verrier mais bien plutôt peintre, voire céramiste. Être né

dans une famille dont cette figure tutélaire m'a fortement marqué, a en quelque sorte tracé un destin dont je n'ai pris conscience qu'au fur et à mesure qu'il se découvrait. À sa mort en 1971, j'étais bien loin de me projeter dans sa suite.

L'art était cependant pour moi la seule issue possible en termes de réponse à une perspective de vie. J'étais alors plus intéressé par l'IS, les surréalistes ou bien Cobra que par les questions verrières qui ne pouvaient en tout état de cause n'être que mon background. Dans l'offre éducative du moment, la Faculté St Charles (Paris 1-Panthéon Sorbonne) me semblait être la plus proche de mes attentes. Le projet de joindre la théorie à la pratique était en effet une vraie question qui se posait pour qui voulait aborder l'art sous un angle qui ne soit pas une spécialité académique mais bien plus une approche globale et critique du monde contemporain. J'ai suivi avec un vif intérêt les cours et séminaires de Marc Jimenez sur l'école de Francfort et j'ai pu ainsi accéder en particulier aux textes d'Adorno qu'il traduisait et dont il nous donnait la primeur.

Le domaine de l'esthétique prenait alors pour moi le pas sur la question plastique. En revanche, je ne voyais dans les enseignements pratiques dominés par les courants artistiques du moment, dans la pauvreté même des expériences plastiques proposées auxquelles il fallait se plier en mimant les contemporains, et l'indigence des moyens, voire le déni de ceux-ci, qu'un nouvel académisme naissant. Juste un changement de paradigme, on avait seulement remplacé le dogmatisme contraignant des Beaux-Arts, honni en 1968, par un autre plus subtil puisqu'il édictait la liberté expérimentale et la rupture en règles.

J'avais l'intime conviction que sous peine de la museler et de l'encadrer, ce qui allait l'annuler inévitablement, la liberté de créer ne saurait être érigée en programme éducatif par une institution qui s'arrogerait le droit d'en juger. Aussi après quelques errances et une introspection assez longue sur mes moyens et mes buts de vie, j'ai décidé de retourner là où j'estimais pouvoir me tenir à distance de ce monde de l'art qui ne me convenait plus. Le slogan d'Asger Jorn résonnait alors en moi : « retourner à l'artisanat pour combattre la mécanisation de la vie ». J'ai décidé de m'affronter non seulement à mon histoire personnelle mais aussi à un matériau qui me semblait avoir toutes les vertus d'un monde secret à découvrir. Après un long apprentissage technique, période dont je ne dirais pas qu'elle ne fut pas créative tant j'estime que se donner des moyens en vue d'une création est en soi un acte créateur, j'ai progressivement réalisé que ma démarche, qui prenait en compte mes véritables préoccupations existentielles, allait progressivement se fonder sur la question du temps.

**MF.** La question du temps est donc essentielle...

**AL.** Oui. L'expérience de la création comprend pour moi le temps incompressible du « faire », auquel est associée une pensée qui dans une durée intime cherche à s'incarner ; la durée du « penser » se déploie dans le temps du « faire », même si parfois l'activité proprement artisanale qui se déroule dans le temps, ralentit l'émergence de l'idée qui, elle, s'inscrit instantanément dans une durée. J'ai toujours compris la formule de Duchamp, « retard en verre », concernant son Grand Verre, comme un constat tout

à la fois amusé, désabusé et résigné par lequel il mesurait le temps qu'il lui avait fallu pour « bricoler » cette œuvre alors qu'elle était déjà entièrement conçue mentalement.

L'art en tant qu'expérience vitale inscrit l'homme dans la flèche du temps, il la matérialise, il en laisse une trace tout en conservant la mémoire de ce qui fuit, une occupation vaine mais nécessaire visant à accompagner l'inéluctable. Le matériau et son traitement artisanal trouvent toute leur justification dans l'ensemble de ces expériences artistiques et existentielles. Le verre ainsi approché n'est pas une simple matière première dans laquelle j'inscrirais une forme, mais bien plutôt un matériau dont les qualités propres et l'exigence de sa mise en œuvre même ouvrent sur un domaine formel et imaginaire que je cherche à révéler. Il ne s'agit plus alors, pour moi, que de me mettre à son écoute. Il m'apparaît ainsi que le verre est au temps ce que le bronze et le marbre étaient à l'espace ; et que si, dans le monde à trois dimensions, les ombres portées sont à deux dimensions (la peinture), on peut imaginer que dans le monde à quatre dimensions de l'espace-temps, les ombres sont à trois dimensions. Mes œuvres sont donc, de ce point de vue, bien plutôt des images à trois dimensions que des sculptures ; et seul le verre, matériau que j'ai élu me donne du fait de ces qualités propres, les moyens de les créer.

**MF.** Le verre revêt donc une importance capitale... Il transcrit un rapport à l'art et un rapport à l'existence. Vous puisez également dans l'histoire de l'art ...

**AL.** C'est que l'art est aussi une rêverie sur l'histoire de l'art, et la représentation. Une vaste mémoire dans laquelle j'ai puisé comme dans un imaginaire collectif, retrouvant ce qui me parlait du temps et de ses symbolisations. J'ai d'une certaine manière fini par comprendre que c'était la seule vraie question que se soient posée les artistes au cours des siècles. L'instant, la durée, voilà la question ! C'est ainsi que j'en suis venu à aborder les natures mortes, les vanités, ou encore les reliquaires.

**MF.** Peut-on parler d'une continuité, d'un fil conducteur dans votre œuvre ?

**AL.** Évidemment, je n'ai jamais eu de programme, je n'ai fait que dérouler un parcours qui n'a de sens que rétrospectivement. Tout ce que j'ai créé s'est imposé à moi de façon spontanée et intuitive. Je n'ai jamais tenté de déduire une œuvre d'une autre, ce qui d'ailleurs peut expliquer les « sautes » d'inspiration. Je travaille par séries qui épuisent l'idée de départ, puis j'attends la suite; non sans appréhension, d'ailleurs! L'idée « frappe au carreau » longtemps avant que je n'y prête garde. C'est là toute la différence, à mon sens, avec le « concept », rassurant certes, mais trop rationnellement défini, enfermant trop dans les limites d'un construit qui ne laisse pas sa chance à la rêverie, au dialogue ressourçant autant qu'inquiet avec l'idée.

Telle que je la conçois, l'idée est un mouvement intuitif et empirique de la pensée qui agit sur la matière afin d'émerger. Elle apparaît spontanément dans sa totalité, elle résulte d'une activité souterraine, inconsciente impliquant une mémoire en action. Elle s'impose sous forme d'images (Penser c'est réfléchir sur des images disait Giordano Bruno).

C'est une fois que l'œuvre est réalisée que j'y vois la continuité de ce qui ne saurait se programmer. Ainsi les séries se relient-elles moins d'un point de vue formel qu'imaginaire, les rencontres avec mes idées traçant les bornes de mon parcours; peut-être un circuit autour de la même idée, finalement.

**MF.** Je vous remercie pour ces premières réponses passionnantes. Je trouve intéressante cette indifférenciation que vous faites entre art et artisanat, sauf lorsque cela « précise » un positionnement artistique, esthétique, critique, pour faire référence à votre citation d'Asger Jorn : « retourner à l'artisanat pour combattre la mécanisation de la vie ». Sans rentrer à fond dans le débat des hiérarchies entre les domaines, les genres, celles qui existent entre l'art, l'artisanat, votre simple témoignage peut éclairer sur un fait important : il y a création et prise de position (assez politisée) avant toute chose et pour le dire très vite art et artisanat sont intrinsèquement liés. Vous parliez en dernier lieu de « l'idée », terme que vous préférez à celui de « concept », d'avantage réservé au monde de la philosophie. J'aimerais assez que vous évoquiez cette idée qui traverse votre œuvre et qui est celle de l'*augmentatio*, si je ne me trompe pas, et pourquoi pas que vous entriez dans le détail de l'idée que vous êtes en train d'épuiser par le biais de séries à l'heure actuelle. Plus pragmatiquement, quelles seraient les mutations récentes ?

**AL.** Il ne s'agit pas pour moi de mettre l'artisanat au niveau ou à la « place » de l'art. L'artisanat occupe une place bien définie dans le domaine de la production, et les confusions proviennent selon moi de cette absence de réflexion sur ce qui s'est passé dans les années 50-80 et qu'on a appelé les « Métiers d'art ». Ni mouvement artistique ni artisanat traditionnel au sens commun mais plutôt découverte d'un nouveau rapport à la vie et à la création. Ce serait tout un travail que d'analyser l'histoire de ce qui est apparu dans cette période et qui a vu son apogée et sa fin après l'exposition « Les métiers de l'art » organisée par F. Mathey en 1980 au Musée des Arts Décoratifs à Paris. Il conviendrait aussi de repenser ce qu'on appelle « le verre » ou la « céramique » en fonction non pas tant du matériau mais aussi des mises en œuvre spécifiques et différenciées. Bref, il ne s'agit pas pour moi de revenir ici sur ce débat censé être ancien mais bien plutôt de poser autrement la question : l'art est-il soluble dans le faire ? Je ne me revendique d'aucun artisanat, je revendique simplement pour l'artiste le droit légitime de créer avec des moyens techniques, artisanaux ou non, et avec des matériaux quels qu'ils soient.

Je me démarque en cela absolument de l'art « conceptuel », fondement de l'esthétique de l'« Art Contemporain », institutionnalisé au début des années 80, en ce qu'il exclut du champ de l'art toutes les réalisations formelles ayant un rapport sensible à la matière.

Or cette question de la matière ne m'est pas indifférente, et si le « conceptualisme » la néglige du fait même qu'il ne pense ni sa transformation ni sa singularité, il ignore de ce fait cette dialectique entre l'art et la matière qui est à mon sens au cœur de la création de formes, au sens le plus large.

C'est en tout cas ma démarche, et c'est cette dialectique-là qu'il s'agit pour moi de creuser...

**MF.** C'est un problème complexe et je comprends cette idée d'une institutionnalisation dont vous parlez où, pour aller vite, il semble que le « concept » domine le « faire ». Il est aussi vrai que certains jugent qu'un amour trop affirmé pour la « matière » et la « forme » est « vieux jeu ». Il me semble que toute pratique artistique doit tenir compte de ce qui lui donne corps, la matière et les formes, etc. Mais il me semble aussi que de nombreuses pratiques artistiques contemporaines, compte tenu de son élargissement, se posent des questions de savoir-faire, de mise en œuvre, de formes, de matières, de geste dans la mesure où il est question de faire apparaître et d'adresse.

**AL.** La disqualification « contemporanéiste » des œuvres qui ne s'alignent pas sur les dogmes esthétiques du moment vaut ce que valent tous les jugements de goût. Ils sont historiquement datés... Thomas Bernhard, ainsi que vous l'avez évoqué dans votre préambule, disait à juste titre, que « pour être de son temps, il ne faut pas être de son temps » ! La modernité des préraphaélites étaient fondée sur un retour au Moyen Age... En définitive, Jeff Koons n'a-t-il pas plus à voir avec Gérôme qu'avec Manet? »

Maintenant en ce qui concerne votre question, il y a de fait dans certaines pratiques artistiques « contemporaines » un intérêt pour les savoir-faire, la mise en œuvre, les matières etc... mais c'est souvent sans modifier le rapport hiérarchique entre « concept » et « faire » puisque cette attitude s'impose précisément en tant que concept. La doxa esthétique dominante définit l'art plus à partir de son mode de production qu'à partir de l'œuvre elle-même et de ses qualités propres. La question de la matière dans l'art contemporain et dans le design se retrouve dans la distinction opérée entre les couples concept/matériaux et concepteur/praticien, qui reprend en silence la hiérarchie arts majeurs/mineurs prétendument abolie. En réalité cette esthétique contemporaine substitue au jugement de goût un jugement de valeur tout aussi dogmatique en ce qu'il est fondé sur des règles académiques qui définissent les « attitudes » par lesquelles l'artiste doit faire la démonstration de sa compétence au « non-faire » ou au « mal-faire » ; ce qui dans la création d'œuvres en céramique ou en verre, revient à « maltraiter », « bousculer », « interroger » la matière et les savoir-faire des praticiens occupés quant à eux, à mettre en forme sur commande, les concepts imposés. L'œuvre au surplus doit aussi se plier à des poncifs tels que, le « nouveau », le « scandaleux », le « dérangeant » ou « l'impertinent » afin de garantir sa différence d'avec ce qui pourrait passer pour « traditionnel » dès l'instant où l'on aborde ces questions..

Ces « attitudes » esthétiquement correctes qui définissent aujourd'hui l'artiste sous-entendent évidemment en creux que celui qui « fait », qu'il soit ou non praticien, ne saurait en aucun cas prétendre au statut d'artiste, puisque sa compromission avec la *terre-à-terre* de la technique le rend incapable de recevoir l'illumination dans le ciel du Concept... De la même façon que, selon la célèbre bulle papale, « il ne saurait y avoir d'âme blanche dans un corps noir », l'Artiste Contemporain perdrait sa pureté à travailler le matériau, tomberait sous le coup de l'excommunication pour avoir enfreint ce que j'ai appelé, il y a longtemps déjà, le dogme de *l'Immaculée conception* de l'art.

En fait, l'Art Contemporain, en tant qu'attitude jouant de manière dérisoire et pathétique la rupture duchampienne d'avec le « faire », a besoin pour se légitimer de qualifier de ringards « bousculés » par « l'impertinence » de son « avant-gardisme » (à bout de souffle), courant toujours après l'histoire comme le hamster dans sa boîte, les artistes pour lesquels celui-ci reste central.

Je suis bien aise de lui donner un peu de grain à moudre.

Comprenons-nous bien, il ne s'agit pas pour moi de demander que les œuvres d'art soient faites de « main de maître » ou « bien faites »; ni même de demander quoi que ce soit à un artiste! Des artistes peuvent bien parvenir à développer une œuvre en dehors de la considération du matériau; mais qu'on ne disqualifie pas a priori une œuvre qui lui est indissolublement liée, la reléguant au rang d'objet artisanal sous prétexte qu'elle est « faite » par l'artiste lui-même. Et bien évidemment aussi, il ne s'agit pas pour moi de fixer d'autres règles qui viendraient constituer les bases d'une future Académie. Il s'agit en fait de combattre le dogmatisme, le mépris et la condescendance des institutions de l'« Art Contemporain ».

En réalité, la revendication aujourd'hui du « faire » dans l'art est selon moi tout aussi décisive que sa négation par Duchamp l'était au début du xx<sup>e</sup>. Les temps changent, mais l'urgence reste étrangement la même: faire sauter une Académie dont les prémisses esthétiques ont cent ans d'âge, et fût-elle fondée sur une prétendue rupture avant-gardiste.

**MF.** Ce point de vue critique n'est pas sans être politisé...

**AL.** La « politisation » de ce propos réside dans la dénonciation de l'« Art Contemporain » comme un art mimétique d'un système économique mondialisé qui vise à la « dématérialisation » de la vie, à la négation du travail pour mieux masquer et « enjoliver » l'exploitation réelle de la force de travail.

L'artiste contemporain se doit, pour être reconnu, d'exercer son art selon le même modèle socio-économique que l'ensemble d'une société basée sur la financiarisation de l'économie, la division des tâches et la « virtualisation » des échanges. Le duo artiste-praticien est de ce point de vue édifiant. Le slogan de Jorn est absolument prémonitoire, qui voyait bien l'expropriation de l'artiste de ses moyens de création en échange d'un asservissement consenti à des institutions culturelles parties prenantes dans la production de l'œuvre d'art. Ainsi l'artiste, ayant abdiqué ses moyens, n'est plus qu'un prestataire de service susceptible de fournir des concepts dont les musées et les centres d'art (privés ou publics) se chargent de la réalisation et de l'exposition. Le caractère critique et polémique de l'art est ainsi asséché par sa subvention institutionnelle. L'utilité sociale de cet art, ainsi qu'il en a toujours été dans l'histoire s'agissant d'une Académie, consiste selon moi à valider et à promouvoir une vision dominante du monde tel qu'il est et le mode de vie qui va avec.

Aussi, là où la vulgate de la critique d'art encense le caractère éminemment dérangeant et dénonciateur de l'« Art Contemporain », je ne vois que collusion, conformisme et asservissement à un mode contemporain de gestion culturelle des masses.

**MF.** Peut-on revenir à cette idée d'*augmentatio* ?

**AL.** Je ne « travaille » pas particulièrement sur une idée telle que celle de l'*augmentatio* romaine sur laquelle je m'appesantirais en en faisant précisément un concept, mais bien plutôt sur une constellation d'images qui viennent étayer une intuition et un désir de spatialiser dans une matière mon expérience du temps sous toutes ses formes. L'idée d'*augmentatio* m'a permis, avec d'autres, de mieux comprendre ce que je faisais lorsque je contraignais des bulles d'air à déformer lentement un cube de verre, arrêtant leur progression avant qu'elles n'éclatent ; c'était pour les Romains le mouvement irrésistible de la vie tendue vers la mort, mais aussi celui du désir et du plaisir sexuel sur lequel on n'a pas de contrôle. Cet « Instant juste avant » est pour moi l'instant que l'art lui-même rêve d'arrêter, par tous les moyens. C'est le présent même, qui se confond aussi parfois avec « l'instant juste après » et dont de nombreuses œuvres au cours des siècles nous mettent en scène le caractère dramatique : soit la tête tranchée d'Holopherne dans un drap, soit le moment de sa décapitation même, soit encore Judith séduisant Holopherne.

**MF.** Merci, pour ce développement. Pour conclure, peut-être pourriez-vous nous parler un peu de votre travail en cours, aujourd'hui, ce que vous commencez ou terminez ?

**AL.** Aujourd'hui... Ces dernières années, j'ai beaucoup tourné autour d'un oxymore, celui du fleuve et de la stèle associés dans une même image. Deux états contradictoires de la nature du temps, le flux et le fixe que j'ai tenté de mettre en forme : le crâne mou par exemple, synthèse impossible de l'os et de la chair.

Je travaille actuellement sur une association de la terre et du verre, considérant leurs qualités propres. C'est bien à une rêverie technique à laquelle je me livre en ce moment, pour paradoxal que cela soit ! Le verre en tant que structure amorphe est soumis au régime du flux et de la réversibilité, alors que la céramique, du fait de sa structure cristalline créée par réaction physico-chimique lors de sa cuisson, est quant à elle soumise à celui du fixe et de l'irréversibilité. J'ai déjà dit qu'il s'agissait pour moi de me mettre à l'écoute, non pas de la terre, non pas du verre en tant que matière, mais bien en tant que matériaux ; car c'est bien dans le processus même par lequel ils sont mis en forme qu'ils révèlent le sens dont ils sont porteurs. Ils recèlent selon moi une idée du temps que je cherche à mettre à jour.

Avril 2011