

Position intempestive

Antoine Leperlier

Juillet 2002

À une époque où avec l'apparition de technologies qui l'abolissent, s'achève la «conquête de l'espace», on assiste maintenant à celle, progressive, de la temporalité, dont l'enjeu passe par la domination des esprits et de leur durée.

Plus que jamais la question est de savoir ce qu'on fait de son temps, avant qu'il ne nous soit compté.

J'ai choisi d'investir le mien dans une technique et une matière, la pâte de verre. Je revendique cette position paradoxale et intempestive comme une tentative «lourde-lente» de résister par l'art, à un monde basé sur l'accélération des échanges et la virtualisation du réel.

Dans son renoncement à «faire de l'art» Marcel Duchamp, entendait avant tout à disqualifier «l'art du bien-faire», voire même «l'art du faire», dès lors que l'art, en tant qu'activité spécialisée, était désormais incapable de réaliser les enjeux de l'existence. La vie était ailleurs.

Aujourd'hui ce renoncement s'est institutionnalisé dans le confort des musées et centres d'art au point de s'imposer aux artistes comme un dogme d'une «immaculée conception» de l'art.

En le cautionnant et en consentant à cette privation de leur moyens de production, les artistes ont abdiqué volontairement leur autonomie qui, si elle leur fut de tout temps contestée, s'est toujours néanmoins affirmée comme le dernier espace de liberté pour lequel il y avait lieu de se battre.

L'utopie moderne qui tenta d'abolir les frontières entre l'art et la vie s'est dialectiquement recyclée dans l'esthétisation de la banalité. L'intuition initiale et séminale, ou ce qu'il en reste, s'est asséchée dans des axiologies esthétiques dont les concepts ne lui renvoie qu'un écho lointain et désublimé. L'art s'est effectivement intégré à la vie sous le mode de son insertion économique et mercantile; il est associé à la propagande culturelle du mode de vie imposé par la marchandise, dans lequel l'artiste se définit comme un prestataire de service, réduit à n'être qu'un simple agent d'ambiance ou de divertissement, forcément impertinent, toujours «subversif» et «critique».

La vérité de l'art s'abîme dans la consommation désabusée d'une création infiniment contemporaine, et son destin a rejoint celui de la marchandise qui annule le cycle de la vie et de la mort et occulte le temps qui passe dans la promotion d'un nouveau toujours renouvelé.

Cette amnésie volontaire et administrée évacue les enjeux essentiels de la construction d'une vie, au cours de laquelle le désir prend le temps et le risque, pour se réaliser, de se donner les moyens de s'affronter à la matière.

La question de la place des moyens techniques et des matières dans l'expression artistique se pose aujourd'hui, au delà même des arts du feu, avec d'autant plus d'acuité que leur légitimité est contestée.

Les arts du feu sont nés du combat contre la résistance naturelle de la matière à recevoir la forme et les objets qui en sont issus conservent en leur sein la mémoire de cette lente et nécessaire élaboration au cours de laquelle il ont été créés.

Si cet affrontement exige le temps d'une vie, il garantit aussi l'artiste contre les risques d'en être exproprié par un monde qui ignore la pesanteur de la matière et qui, tout en occultant le travail lié à sa transformation, fait oublier que c'est la vie même qui pourrait s'y engouffrer en pure perte.

En revenant sur le débat artistique qui aborda au XIX^e siècle, le problème de la représentation de la vie dans l'art par l'introduction de la polychromie dans la sculpture ainsi que sur la question du statut de l'objet d'art

posée par la découverte de la sculpture primitive, question à laquelle la «crise» de l'objet surréaliste a donné sa réponse, je cherche à fonder une position dans laquelle le travail des matériaux dans l'art renverrait à un «faire» en tant qu'expression d'un imaginaire en acte.

Au cours de ce débat des artistes ont cherché une matière élective susceptible d'introduire et d'incarner la vie et la temporalité dans l'art.

La céramique, la cire, et la pâte de verre ont permis de donner corps à cette exigence esthétique.

Ces artistes, qui tiraient le plus souvent leur inspiration d'une antiquité rêvée ou d'un paradis perdu, exotique ou non, ont, grâce à ces matériaux souvent issus des arts appliqués, subverti les dogmes de la Beauté classique et la distinction entre les arts majeurs et mineurs. Ils ont en ouvrant le champ de l'art à la durée et à l'espace mental, établi les bases de la modernité

Après s'être attaché au travail de la cire, matériau utilisé depuis longtemps dans l'anatomie, jusqu'à l'illusionnisme le plus parfait, Henri Cros, a cherché à rendre éternel l'éphémère dans une matière inaltérable qui ne soit pas corruptible comme la chair elle-même. Il se consacra à la mise au point de la pâte de verre dont il fit son matériau privilégié. Grâce à une technique originale et à une matière symboliquement chargée, il a introduit dans des compositions allégoriques, des thèmes renvoyant à une conception d'une vie enracinée dans la remémoration d'un temps révolu mais éternellement présent.

François Décorchemont s'est inscrit dans la tradition d'un art décoratif qui visait essentiellement à créer des objets d'art précieux dont l'usage était perdu ou non défini. Son oeuvre se caractérise par une volonté d'exprimer dans la pâte de verre des préoccupations esthétiques proches des impressionnistes (lumière et couleur), et par l'imitation des pierres dures. Il s'inscrit ainsi, consciemment ou non, dans cette tradition verrière liée aux pratiques occultes et à l'imaginaire de l'alchimie.

Les alchimistes, liaient leur quête philosophique des secrets de la nature à leur activité de laboratoire essentiellement centrée sur la sublimation de la matière; ils ont contribué ainsi à la mise au point de certains procédés de fabrication de matières colorées (amausa), tout en cherchant à percer les secrets de la création des pierres précieuses. On retrouve certains de ces procédés de coloration dans la technique de la pâte de verre. S'inspirant de ces expériences, les ateliers de lapidaires de la Renaissance se sont investis dans cette création de matières d'autant plus rares et précieuses qu'elles étaient issues de pratiques occultes.

Dans leurs efforts acharnés pour raffiner leur matériau, le verre a été pour Décorchemont et Cros, comme le viatique d'une intuition dont ils cherchaient inlassablement l'incarnation.

Les objets d'art primitif, avant qu'ils ne soient objets de vitrines, mettaient en image une mémoire de tout un peuple, ils participaient à la vie dont ils accompagnaient les rituels quotidiens.

Porteurs d'une charge symbolique, mythique, ou onirique, ils ne ressortissaient ni à l'artisanat, ni à l'objet décoratif, ni même à la sculpture proprement dite. Le pouvoir symbolique qui leur était attribué les plaçait d'emblée hors des catégories des Beaux Arts. Leur domaine était celui de la vie courante et leur statut n'était défini que par l'imaginaire qui avait appelé à leur création. On pourrait rapprocher leur destin et leur statut particulier, des reliquaires occidentaux, de l'art funéraire, mais aussi sans doute de l'art brut ou d'expression populaire.

Tout en le libérant, l'objet surréaliste c'est inscrit dans cet espace mental régi par l'imaginaire, ouvrant ainsi la brèche par laquelle la vie s'est engouffrée dans l'art.

S'il est vrai que les paradis seront toujours perdus et les utopies toujours à venir, je tenterai néanmoins inlassablement à renouer, afin de redonner toute sa tension à cette position précaire, les fils rompus de ceux et de celles qui ont été oubliés.

Nulle autre matière que le verre n'est autant susceptible de faire accéder simultanément à l'intérieur et à l'extérieur. C'est en franchissant cet obstacle transparent, que nous passons du réel à l'imaginaire. Par l'image de cette coupure nous passons de l'espace physique à l'espace mental.

Le verre est au temps ce que le bronze et le marbre sont à l'espace, Il confère une matière à l'espace mental, une chair à la durée.

Derrière le verre, le monde prend ses distances, il le donne à voir comme un souvenir, comme une image à

la fois proche et lointaine. Ce que l'on contemple derrière une vitre nous plonge dans des rêveries qui appellent la remémoration ou la mélancolie.

C'est moins à l'*opera mundi* auquel les alchimistes assistaient dans leurs cornues de verre, qu'à la manifestation réelle de leur imagination créatrice.

Si, dans le monde à trois dimensions, les ombres portées sont à deux dimensions, on peut imaginer que dans le monde à quatre dimensions de la mémoire, les ombres sont à trois dimensions. Et de même que nous sommes attachés à notre ombre dans l'espace, nous sommes dans le temps attachés à nos souvenirs.

Je cherche à mouler dans le verre ces images que notre durée projette dans la mémoire; images du temps qui «s'incarne» en y laissant sa trace, son ombre portée (en anglais, cast shadow, ombre portée/moulée).

Ces ombre-souvenirs, formes du vide et de l'absence, empreintes rendues visibles par la transparence du verre sont comme autant de reliques qui signalent qu'ici quelque chose a été perdu qui fut proche.

La mémoire est comme un reliquaire de cristal transparent au cœur duquel la durée sculpte des images.

«Il se sépare du temps indéfini et il est»

Stéphane Mallarmé

La nature offrait aux peintres des Vanités, le modèle idéal du cycle de la vie et de la mort; ils représentaient la temporalité, l'étant dans la durée selon ce cycle naturel. Ils se heurtaient néanmoins à leur impuissance à représenter l'instant dont ils cherchaient vainement à saisir la manifestation obsédante. Il faut sans doute voir dans la *Melancholia* de Dürer l'expression de cette furieuse impuissance.

Les verres déformés par la chaleur d'une éruption volcanique renvoient à cette durée, manifestant dans leur déformation, l'instant même de la capture d'un processus en cours. Cette «nature morte» naturelle, ne représente pas «ce qui n'est pas encore brisé ni ce qui est sur le point de l'être», comme dans une vanité, mais présente plutôt de la durée vitrifiée dans une forme et une matière qui se sont distordues avec elle.

C'est par le passage d'un instant à l'autre, par le mouvement d'un avant à un après que s'élabore une forme en verre ... incertaine. Modelée par le feu, elle émerge du chaos, de «ce qui est béant ou de ce qui préexiste avant toute chose». Cette incertitude de la forme en devenir donne de l'épaisseur à l'insaisissable et énigmatique moment de bascule du présent : «nunc fluans, nunc stans».

Le verre conserve les traces de la métamorphose aléatoire d'une forme en une autre, manifestant ce moment suspendu de ce qui est advenu «juste avant».

Il y a dans cette déformation arrêtée «juste avant», survenant dans une augmentation que rien ne peut arrêter, une métaphore de la mort et du désir érotique. Une anecdote nous donne une idée de cet instant. Le peintre (zoographein=écrire la vie) grec Parrhasios, qui cherchait à fixer l'ultime instant de l'agonie de Prométhée demande qu'on torture un esclave; le traitement est si brutal que l'esclave sur le point de mourir s'écrie : «maître, je meurs», «reste comme cela» lui répond Parrhasios.

Ce paradoxe de l'art traverse les siècles.

Lorsque je fais des natures mortes en verre, je vise moins à élaborer des vanités fondées sur une conscience mélancolique du temps qui passe irrémédiablement qu'à rappeler que c'est le «faire artistique» même - contesté dans son rapport critique au monde et comme expression d'un imaginaire en acte - qui pourrait bien ne se présenter que comme une vanité.

Comme ces vanités qui montraient la vie et ses plaisirs, tout en affirmant l'inéluctable travail de sape du temps et de la mort sur eux, elles révèlent en verre - cette matière de fin du monde - le paradoxe de la position éminemment critique et rageusement obstinée de l'art qui continue à s'affirmer, malgré tout, comme une promesse de bonheur, jamais tenue mais toujours réaffirmée: Still live/still alive.