

## **Antoine Leperlier ...../.....**

Par Eric Louet, Directeur du musée du verre François Décormont

Antoine Leperlier naît à Evreux en 1953, à proximité de Conches-en-Ouche, une petite commune rurale de l'Eure, d'où est originaire sa famille. Du côté paternel, son grand-père, Gaston Leperlier (1879-1960) fut maire de Conches et conseiller général du canton. Du côté maternel, il est le descendant d'une lignée d'artistes, dont une branche, les Laumônier, rassembla plusieurs générations d'ébénistes, passionnés d'antiquités euroises et impliqués dans la sauvegarde du patrimoine conchois. L'autre branche maternelle, issue du village d'Ecorchemont, situé à proximité des Andelys, donna quant-à-elle naissance à des artistes, parmi lesquels figure son arrière-grand-père, Emile Décormont (1851-1920), qui se fit remarquer comme sculpteur, assistant dans les ateliers d'Aimé Millet (1819-1891) et Jean-Léon Gérôme (1824-1904) et professeur à l'Ecole des arts décoratifs de Paris, au moment même où Henry Cros (1840-1907) inventait, au début des années 1880, une pâte de verre pour créer des sculptures polychromes. De l'union des familles Laumônier et Décormont, naquit François Décormont (1880-1971), le grand-père maternel d'Antoine, qui s'illustra au cours du XX<sup>e</sup> siècle comme l'un des principaux praticiens de la pâte de verre, faisant évoluer sa carrière durant près de soixante-dix ans de l'objet d'art au domaine du vitrail.

Cet héritage familial, culturel et artistique, ainsi que la pratique de la pâte de verre de François Décormont, exerça une influence déterminante sur l'avenir d'Antoine Leperlier. En effet, entre 1968 et 1971, tandis qu'il a tout juste quinze ans, il s'initie à la pâte de verre auprès de son grand-père, qui préfère le laisser découvrir ce matériau par lui-même - comme il l'avait expérimenté lui aussi de manière empirique presque soixante-dix ans plus tôt - plutôt que de lui enseigner ses propres recettes. S'ensuit des années parisiennes à étudier entre 1972 et 1981 la philosophie et les arts plastiques à la Sorbonne et à l'Ecole du Louvre. Enfin, en 1978, il se plonge dans les notes techniques de François Décormont, décédé sept ans auparavant, et décide l'année suivante de rallumer les fours de l'atelier pour y entreprendre ses premiers essais de cuisson. Il sera alors vite rejoint par son frère Etienne (1952-2014), avec lequel il partagera l'atelier pendant plus de dix ans.

Mais on ne devient pas artiste en naissant dans une famille d'artistes ! On le devient, en y puisant éventuellement ses sources d'inspiration. C'est en quelque sorte ce qui se passa chez Antoine Leperlier. Sa profonde conscience de l'histoire familiale, l'enfance passée dans l'atelier du grand-père - ce monument de la création en pâte de verre, l'environnement peuplé de littératures et d'objets d'art produits ou accumulés par ses différents aïeuls, ont irrémédiablement forgé chez Antoine Leperlier une mélancolie du passé, qui émergea plus tard dans ses œuvres à travers des traces temporelles.

## **De l'objet de vitrine au domaine de la sculpture**

Qu'elles soient dessinées ou produites en pâte de verre, les premières œuvres d'Antoine Leperlier révèlent donc déjà ce qui deviendra le leitmotiv de son travail artistique : le concept du temps. Sa représentation se manifeste, dès 1978, dans des motifs biomorphiques dessinés à la mine de plomb sur papier avant de resurgir trois ans plus tard en surface de ses premiers modèles d'objets en pâte de verre : les *Vases méplats*, *Envers fendus*, *Grandes vasques* et *Vases n°13*. Dans les deux types de création, ces motifs illustrent la chair du corps, qui dans le temps, est irrémédiablement vouée à se

décomposer. Parallèlement, d'autres créations composées de figures en relief évoquent également le passage du temps. C'est le cas du *Vase deux masques*, daté de 1981, dont les deux visages – l'un tourné vers le passé, l'autre vers l'avenir – représentent Janus, le dieu romain du passage. C'est également le cas du *Vase Sirène*, dont le mouvement hélicoïdal annonce déjà probablement la réflexion de l'artiste sur l'image en mouvement qui se déroule dans le temps. L'apparition de ces figures sur la panse de ses premiers vases n'est d'ailleurs pas sans rappeler les objets d'art produits par son grand-père juste avant la Grande guerre. Mais tandis que les décors en relief de François Décorchemont renvoient au symbolisme ou au naturalisme tardif de l'Art nouveau, ceux de son petit-fils correspondent plutôt à une métaphore du temps. Réalisés en plusieurs exemplaires au cours des années 1980, ces modèles seront généralement déclinés dans différentes couleurs et diffusés par un jeune réseau de vendeurs, parmi lequel figure les galeries d'Amon, Sarver, Capazza et un peu plus tard Lechaczinsky, qui accompagnent à cette même époque le mouvement du Renouveau du verre français.

A partir de 1986, des figures, réalisées à partir de modèles en cire, trouvés dans le fatras de l'atelier de son grand-père, surgissent également sur les premières sculptures d'Antoine Leperlier, qui seront alors réalisées à douze exemplaires numérotés. Un visage d'homme apparaît ainsi en surface de la stèle du *Gardien* tandis que ceux du dieu Janus, exceptionnellement disposés l'un en face de l'autre, plutôt que dos à dos, sont à nouveau présents dans *La Porte*. Agencés dans un médaillon de la première sculpture et sur les montants de la seconde, ces figures jouent bien le rôle de celui du veilleur attitré à ces architectures du passage entre un avant et un après, entre la vie et la mort. Mais ces sculptures présentent aussi un fait nouveau dans le travail d'Antoine Leperlier, celui de positionner des volumes géométriques qui renvoient, comme dans l'antiquité égyptienne qui fascina l'adolescent qu'il fut, aux symboles d'éternité. *La Porte* comporte ainsi sur sa partie haute une pyramide inversée et suspendue symbolisant la fugacité et la fatalité de l'instant et du lieu du passage vers l'au-delà.

Dès lors, ces volumes pyramidaux seront souvent présents dans les sculptures de l'artiste. Qu'ils soient en équilibre (*Modèle n°33*), suspendus (*Coupes suspens I et II*), ou qu'ils supportent eux-mêmes d'autres volumes (*Messageur de la pierre*), ils participent dorénavant à introduire dans ses œuvres la notion de *L'instant*. Toutefois, en 1988, Antoine Leperlier introduit dans *Silence de la pierre* un nouveau volume qui évoque la mélancolie du temps qui passe. Il s'agit du polyèdre de Durér qui est représenté dans sa gravure *Melancolia I*. En 1990, la pierre du Durér est également insérée dans la forme vide d'un petit reliquaire, qui dans la suite logique des pièces précédentes prendra la dénomination d'*Evidence de la pierre*. De même, l'année suivante, c'est le dodécaèdre de Pacioli qui apparaît dans la forme vide de la sculpture *Ombre d'un instant II*.

Mais ces deux dernières sculptures ont aussi la particularité de révéler un fait nouveau. Il s'agit de citations qui apparaissent en surface des œuvres, afin que leurs mots, signifiants la pensée de leurs auteurs, soient révélées. Ainsi, la citation de Maurice Blanchot (1907-2003) : « *ce qui se dérobe sans que rien ne soit caché* » court autour du petit temple d'Antoine Leperlier, qu'un voyage à Rome aura inspiré. De même, deux citations de Marcel Duchamp (1887-1968), l'une datée de 1916 « *chercher à discuter de la durée plastique* » et l'autre de 1965 « *je veux dire le temps en espace* », montrant par ailleurs la permanence de la pensée de Duchamp, apparaissent également sur deux faces du reliquaire de la seconde sculpture. Cette démarche visant à introduire des formules linguistiques n'est d'ailleurs pas sans rappeler les verreries parlantes d'Emile Gallé (1846-1904), qui gravait lui-aussi des vers poétiques en surface de ses objets à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Mais les citations d'auteurs sont plutôt pour Antoine Leperlier une manière d'étayer et d'expliquer sa réflexion. En effet, en citant Blanchot, il explique justement qu'il travaille sur une matière transparente dans laquelle rien est caché. De

même, en citant Duchamp, il montre tout l'intérêt qu'il porte à la notion de l'espace-temps tel que l'inventeur du ready-made l'a exprimé dans son tableau *Jeune homme triste dans un train* de 1912, où la répétition du sujet, des lignes, des formes suggère le mouvement d'un train, et donc par corollaire la durée dans l'espace.

## Images et sculptures

Si l'insertion de citations dans les œuvres de Leperlier se poursuit après 1993, cette année marque toutefois une transition importante dans son parcours. En effet, après avoir cohabité pendant plus de dix ans avec son frère Etienne dans l'atelier de leur grand-père, Antoine Leperlier achète avec celui-ci un nouveau local, où il s'installera seul en 1996, en partie grâce à l'achat par la ville de Conches, durant cinq années, de quelques œuvres qui seront par la suite présentées dans le futur musée municipal. Dès lors, il ne produira plus d'objets édités en série, ou très rarement, mais réalisera uniquement des pièces uniques.

L'une des premières pièces uniques d'Antoine Leperlier se nomme *Mémoire instantanée II*. Comme les œuvres précédentes, elle mentionne également une citation « *Tu vois mon fils : ici le temps devient espace* », qui est empruntée à la légende de Parsifal, le sauveur du Graal, revue par Richard Wagner (1813-1883). A l'intérieur du cabinet y est dévoilé le calice mais également sa réplique, ou plutôt son ombre, qui apparaît symétriquement dans la partie inférieure de la pièce. Pour l'artiste, cette ombre est en réalité l'empreinte tridimensionnelle du souvenir de l'objet projetée dans le verre, et par extrapolation le souvenir, la mémoire, la trace de ce qui a été.

En poursuivant dans cette voie, Antoine Leperlier développe alors en 1994 une série de sculptures intitulées *Ombre simultanée*, dans lesquelles figurent aussi des objets, tels que cette coupe mais également une figurine et une botte d'asperges, ainsi que la projection en trois dimensions de leurs ombres. Chacun de ces objets sont supportés par des tortues réalisées en verre à partir d'un modèle séché qui se trouvait dans la maison de son grand-père, et dont le souvenir est pour Antoine Leperlier tout aussi important que les symboles de force et de longévité du reptile. De même, chacune des œuvres affiche la locution latine « *Et in Arcadia ego* » [Moi (qui suis mort), je vécus aussi en Arcadie], qui renvoient aux peintures pastorales du XVII<sup>e</sup> siècle, dont celle des *Bergers d'Arcadie* de Nicolas Poussin (1594-1665), et que l'artiste s'approprie dans ses œuvres pour signifier le *memento mori* : même dans un pays idéal, nul n'échappe à la mort. Parmi les œuvres de cette série, *Le Tombeau de Monsieur Manet* évoque par ailleurs la mort d'un genre pictural, celui des vanités symbolisées par la botte d'asperges, remplacé par l'Impressionnisme et de son expression instantanée des effets lumineux qui se développe dans le dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle.

L'année suivante, en 1995, Antoine Leperlier conçoit à nouveau une sculpture basée sur le principe de la projection de l'ombre d'un objet. Toutefois, celle-ci n'appartient pas à la série des *Ombres simultanées* mais se rattache plutôt à celle des *Effets de la mémoire*, dont le titre explicite que la réplique et l'ombre d'un objet ne sont jamais identiques à l'original. Elles sont au contraire irrémédiablement modifiées par la mémoire que l'on a de l'objet. Cette sculpture, intitulée *Effets de la mémoire III – Ludus puerorum*, est formée d'un bloc creux et carré en verre, surmonté d'une tête blanche de nourrisson dont l'ombre noire figure à l'intérieur du bloc. La face avant de la sculpture laisse par ailleurs entrevoir la première page, vitrifiée, de l'ouvrage *Cosmographia universalis* de Sebastian Münster (1489-1552), que l'artiste aimait consulter dans la bibliothèque de son grand-père quand il était jeune. Celle-ci était déjà apparue sur la partie supérieure de la *Boîte Münster II*, datée

de 1993, et figurera encore sur la face avant de la sculpture *Effets de la mémoire V* en 1997. En moulant une tête de l'un des enfants d'Attila de Gérôme, qui trainait dans l'atelier, et en reproduisant la première lettrine de la représentation de Münster sur laquelle figure un angelot jouant à la balle, Antoine Leperlier souhaite surtout faire allusion au *Ludus puerorum* (jeux d'enfants) et battre en brèche l'idée de l'enfance innocente, considérant pour sa part que certains enfants jouent de manière innocente, tandis que d'autres jouent plus sérieusement, en cherchant à comprendre et à connaître le monde.

Les images prennent ainsi à ce stade de la carrière d'Antoine Leperlier une place prépondérante. En effet, il s'y réfère davantage, en recherchant chez les écrivains, les graveurs et les peintres des images et des textes qu'il fait ensuite graver, afin d'en effectuer des empreintes qui serviront à reproduire les originaux dans ses œuvres. Ainsi, les images et les mots, signifiants la pensée de leurs auteurs, sont vitrifiés et conservés à jamais. Si Münster avait déjà été sollicité, tant pour la première page de son ouvrage que pour l'image du Combat d'Hercule et Antée, que l'artiste avait moulé sur une plaque en bronze de Moderno (1467-1528) pour être reproduite sur d'autres *Boites et Flacons Münster*, Antoine Leperlier se réfère aussi, à partir de cette époque, au livre de mathématiques de *La Divine proportion* de Luca Pacioli (1447-1517) pour la sculpture *Effets de la mémoire X*, dont la face supérieure est incurvée, ainsi qu'à *L'Enfer* de Dante (1265 env.-1321) paru dans *La Divine comédie*, pour *Effets de la mémoire XII*. Pour cette dernière sculpture, l'artiste avait souhaité faire une empreinte d'une édition ancienne conservée à la Bibliothèque nationale de France, ce qui lui a évidemment été refusé. En revanche, il a pu travailler à partir de reproductions photographiques de certains passages transmis par la bibliothèque. La coïncidence a voulu que parmi les extraits envoyés figurait celui de Virgile contemplant les âmes gelées dans le Styx, qui faisait parfaitement écho au travail entrepris par l'artiste depuis quelques années sur les paroles vitrifiées.

Car Antoine Leperlier avait en effet débuté en 1996 une autre série d'œuvres intitulée *Paroles vitrifiées*. En se référant aux *Paroles gelées* de *Gargantua*, qui correspondent pour l'auteur, François Rabelais (vers 1483-1553), aux pensées figées dans un livre imprimé, l'artiste débute quant-à-lui cette série, en vitrifiant à nouveau la pensée, les mots et les citations dans la pâte de verre, comme il l'avait déjà entrepris dans les *Effets de la mémoire*. La première œuvre de cette série, *Paroles vitrifiées I*, avait donc cette attention mais elle eut aussi la particularité de présenter une pâte de verre transparente - en l'occurrence *La Bocca di Leone* de Venise - agencée dans une tôle d'acier noire sur laquelle étaient inscrits des passages de *L'Enfer* de Dante. De cette manière, Antoine Leperlier souhaitait développer davantage la dimension picturale de son travail.

Dès l'année suivante, il décline alors ce mode de production artistique dans une nouvelle série intitulée *Still life / still alive*, dont les œuvres correspondent à des natures mortes de corbeilles de fruits en pâte de verre translucide moulées d'après nature, qui sont positionnées devant des plaques d'acier noir sur lesquelles apparaissent des images et des extraits de texte gravé et bruni. Parfois, l'image et le texte se prolongent en étant vitrifiés dans la pâte de verre. La première œuvre de cette série a été créée en 1997. Elle présente une coupe molle en verre, exceptionnellement soufflé alors qu'il dirigeait un workshop à l'école du verre de Pilchuk (USA), laquelle contient des fruits en pâte de verre et est positionnée au mitan d'une plaque d'acier gravée d'un texte de Dante. En 1998, *Still life / still alive X* et *Still life / still alive XII* présentent également des corbeilles de fruits en pâte de verre blanche surmontées dans ces deux œuvres d'un texte de Pacioli.

En 1999 et 2000, il décline encore ce mode de production dans les trois séries d'œuvres des *Vanités aux poissons*, *Vanités aux lapins* et *Ombres portées* qui se réfèrent à des images et l'histoire de l'iconographie. Tandis que les *Vanités aux poissons II* et *III* symbolise le temps qui passe à travers le

mouvement d'un banc de poissons respectivement rythmé par les dernières notes de la partition du *Château de Barbe-Bleue* de Bartok et par un texte de Dante, la *Vanité au lapin II* renvoie quant-à-elle aux natures mortes carnées ou scènes de chasse du XVII<sup>e</sup> siècle. Dépouillé de sa peau et suspendu par ses deux pattes avant, le lapin de cette œuvre, qui présente par ailleurs des affinités avec *Le Bœuf écorché* de Rembrandt, apparaît ici devant l'extrait du texte gravé des âmes gelées de la *Divine comédie* de Dante. Enfin, les œuvres de la série des *Ombres portées* correspondent à des vanités de crânes et de fruits mous. Inspiré par *Les Ambassadeurs* de Hans Holbein le Jeune (vers 1497-1543), où une anamorphose de crâne est peinte dans la partie inférieure du tableau, Antoine Leperlier conçoit lui aussi en trois dimensions une telle représentation déformée de crâne pour introduire dans ses œuvres la notion de déplacement et du passage de la porte.

Finalement, en produisant ces natures mortes en pâte de verre, l'artiste avoue « *moins chercher à élaborer des vanités fondées sur une conscience mélancolique du temps qui passe irrémédiablement qu'à rappeler que c'est le faire artistique qui pourrait bien ne se présenter que comme une vanité [...] Mais l'art continue à s'affirmer, malgré tout, comme une promesse de bonheur, jamais tenue mais toujours réaffirmée : Still live / still alive* ». (Antoine Leperlier, *Position intempestive*, juillet 2002).

## Ordonner le monde

On l'aura compris, l'acte de faire est une notion importante pour comprendre le processus créatif chez Antoine Leperlier. Ses recherches techniques et empiriques sur la pâte de verre à cire perdue et le moulage montrent que ce matériau est particulièrement bien adapté pour exprimer la dimension plastique du temps car la particularité de son procédé d'élaboration implique justement – plus que pour n'importe quel autre matériau – une corrélation étroite entre la forme et le concept du temps. Réchauffé, le verre devient visqueux et a la faculté de prendre l'empreinte et la mémoire de ce qui a été. Figé, il en conserve ensuite la trace de manière inaltérable, ou presque. C'est précisément au cours de ce processus technique et de ce passage d'un instant à l'autre que s'élabore la forme et que les traces de la métamorphose se manifestent en un moment suspendu. C'est au moment de cette incertitude qu'émerge du chaos une tentative d'ordonnancement du monde.

A partir de 2002, ce passage du temps dans l'espace va davantage se développer dans les œuvres d'Antoine Leperlier, en particulier par l'intermédiaire d'une bulle déformante. Quelques années auparavant, en 1997, l'artiste avait déjà exploré cette voie, notamment dans une œuvre intitulée *Utamaro I*, où une bulle surgissait de la partie supérieure d'un bloc de pâte de verre encadré d'une plaque d'acier noir, sur lesquels était reproduite une estampe représentant une femme du peintre japonais Utamaro (1753-1806). Mais à partir de 2002, cette représentation spatio-temporelle va aboutir à deux séries d'œuvres importantes dénommées *Mélancolie de la sphère après le cube* et *L'instant juste avant*, où de la même manière une bulle naît en s'élevant d'un cube qui se déforme. Progressivement, le mot *Melancolia*, gravé sur la bulle, laisse la place à celui de *Chaos*, révélant ainsi l'évolution de la pensée de l'artiste sur la notion de l'espace-temps. Car si la gravure *Mélancolia* de Dürer évoquait la notion du temps qui passe et probablement aussi son impuissance à en représenter sa métamorphose, les deux nouvelles séries d'œuvres d'Antoine Leperlier ont au contraire l'ambition de représenter plastiquement l'*Instant* de cette métamorphose.

En effet, l'instant de la métamorphose du temps dans un espace est un moment chaotique que l'artiste exprime par l'émergence incertaine – car modelée par le feu – d'une bulle en devenir, qui naît d'un cube dont elle conserve la trace. Elle est un moment suspendue dans le chaos, dont la

signification du mot est accentuée par sa répétition infinie dans la bulle déformante, qui métaphoriquement symbolise l'instant juste avant ce qui va advenir dans la vie, dans la mort, et cela depuis la nuit des temps. Avec ces « *tessons de verre éclatés, encastrés dans un cube opaque, d'où s'élève une sphère gravée* » écrira Andrew Brewerton (Antoine Leperlier, *Traluentes novi liquores fluxisse*, 2007), la sculpture intitulée *L'Instant juste avant VIII*, finaliste pour le Bombay Sapphire Prize, en viendrait même à exprimer le chaos primitif, celui du cosmos. Dans d'autres œuvres, *Locus Solus VII*, de 2004, et *Effets de la mémoire XXXV*, de 2006, la bulle apparaît encore aux cotés des mots respectivement empruntés au roman éponyme de Raymond Roussel ou écrits par l'artiste lui-même, en 1998, dans son texte intitulé *A l'heure dite*.

Cependant, ces séries relatives à la notion de l'*Instant* ne font pas pour autant oublier à l'artiste ses préoccupations picturales. Et à partir de 2006, il décide donc de travailler à nouveau ses fonds de sculptures dans une nouvelle série de natures mortes dénommée *Sill alive / Fleuve-Stèle*, devant lesquelles des cascades de fruits périssables débordent de coupes gravées ou modelées sur des plaques de verre marbrées ou givrées, constituant ainsi des vanités picturales en trois dimensions. Mais à la différence des tôles d'acier noir utilisées jusqu'à la fin des années 1990 pour former l'arrière-plan des œuvres de la série *Still life / still alive*, Antoine Leperlier préfère ici employer son matériau de prédilection : la pâte de verre. De plus, si le verre permet dorénavant d'élaborer un fond, il est également utilisé pour constituer les bordures de ses œuvres, comme les cadres en bois ou en plâtre marquent les limites picturales d'un tableau. La structure en pâte de verre transparente de ses bordures rappelle pourtant davantage l'impermanence du matériau, son instabilité, sa viscosité, sa fluidité, ainsi que l'espace intermédiaire où l'œuvre commence, et où elle finit, à la manière des cadres du peintre anglais Howard Hodgkin (1932-2007). Cette interprétation picturale prend de surcroît toute sa signification dans une œuvre magistrale intitulée *Vanité eu repos II / Fleuve-Stèle*, qui avait fait en 2007 la couverture du catalogue de l'exposition de l'artiste au musée national de la céramique de Sèvres et qui fait dorénavant partie de *Michel Seybel – Contemporary Art Collection*, où deux crânes – qui ne sont pas sans rappeler les crânes mous de Salvador Dalí (1904-1989) apparaissent au repos sur la partie inférieure de deux cadres en verre. Enfin, en inscrivant sur ses œuvres de manière désordonnée les lettres « *FSLTEEULVEE* » issues des mots « *fleuve* » et « *stèle* », il multiplie par ailleurs les moyens d'exprimer la dualité spatio-temporelle qui lui est chère, entre ce qui est fluide comme le fleuve et ce qui est fixe comme la stèle.

Cette dernière œuvre *Vanité eu repos II / Fleuve-Stèle* n'est pas que magistrale, elle est aussi une pièce intermédiaire entre deux séries de vanités, celle des cascades de fruits pétrifiés de la série *Still alive*, évoquées précédemment, et celles des crânes de la série des *Vanités au repos* que l'artiste produit à nouveau entre 2007 et 2010. Après avoir été posés à l'intérieur du cadre en verre transparent, ces crânes - dont la duplication de certains évoque une nouvelle fois le dieux Janus - migrent vers la partie supérieure des œuvres pour libérer l'espace interne où l'artiste réintroduit progressivement ses bulles déformantes et leurs symboles du temps suspendu à la métamorphose du chaos. Mais dans cette série, le *Chaos* est dorénavant associé au *Kairos*, ce terme grec qui désigne le moment opportun, révélant ainsi la pensée de l'artiste sur l'instant favorable et décisif qu'il faut saisir entre ce qui a été et ce qui adviendra, entre le hasard et le désir, entre soi et le monde. Dans la métamorphose du temps, le *Kairos* naît du *Chaos* et participe à ordonner le monde.

## La tentation de la peinture

A partir de 2012, cette idée de l'ordonnancement du monde est traitée par Antoine Leperlier d'une nouvelle manière. En effet, à la différence des œuvres précédentes, qui comportaient toutes des images figuratives ou symboliques issues de son histoire personnelle et de ses pensées, lesquelles étaient ensuite dupliquées par des procédés adaptés de moulage à cire perdue, celles qu'il élabore maintenant depuis un peu plus de dix ans révèlent au contraire des images de formes abstraites, qui ne sont plus de simples copies servant à étayer son propos sur le concept du temps mais des créations à part entière, qui proviennent de son moi le plus profond, celui par lequel il tend à s'harmoniser au monde. Cela ne sous-entend pas pour autant que ses nouvelles œuvres s'éloigneraient de ses préoccupations initiales sur la flèche du temps. Bien au contraire, grâce à sa maîtrise technique de la pâte de verre, il arrive dorénavant à suspendre et à piéger des images mentales de formes en devenir dans le matériau, au moment hasardeux de leur élaboration dans le four de cuisson. En donnant ainsi sa chance au hasard, la genèse de ses images ordonne le chaos.

Cette récente évolution ne s'est toutefois pas produite en une seule traite, elle s'est plutôt élaborée progressivement au travers des dernières séries de l'artiste. La première d'entre-elles à avoir fait apparaître des formes informes, associées à d'autres, restées géométriques, s'intitule *Flux et Fixe*. Elles comportent à la fois des noyaux de céramique et des coulées de couleurs, dont les états contradictoires des matières participent à la dualité spatio-temporelles du mouvement et de l'arrêt, du chaos et du repos, du flux et de fixe. De plus, elles contiennent encore des extraits de textes tirés des ouvrages *Locus solus* de Raymond Roussel et d'*Ulysse* de James Joyce (1882-1941), telle que cette citation du dernier auteur « *Etreignez donc l'hic et nunc, l'ici et le maintenant par où l'avenir fuit vers le passé* », qui apparaît sur l'œuvre *Flux et Fixe XXXII*.

Dans les deux séries suivantes intitulées *Chair et Os* et *Espace d'un instant*, débutées respectivement en 2015 et 2017, Antoine Leperlier fait assez rapidement disparaître la géométrie des formes pour ne conserver que la fluidité des couleurs et la dureté des inclusions de céramique et de pâte de verre blanche dans les noyaux d'origine. De cette manière, son travail en pâte de verre se rapproche davantage de celui de l'aquarelle, qu'il assume et expose dorénavant plus volontiers. Si les deux pratiques ont en commun de partager des images flottantes, dont l'acte créatif est instantané, irréversible, leur temporalité diffère toutefois dans la mesure où l'œuvre picturale en pâte de verre naît dans la lenteur de la cuisson, tandis que celle de l'aquarelle apparaît dans l'immédiateté des gestes.

Guidé par « l'imagination technique » de Francis Bacon (1909-1992), instinctive et accidentelle, et par les recherches pigmentaires de Marcel Duchamp, qui exprimait dans ses notes de *La Boîte blanche* apprécier l'authenticité des couleurs qui se rapprochent de la substance minérale, Antoine Leperlier favorise lui aussi les conditions matérielles pour que le mélange des couleurs s'exprime dans ses œuvres et qu'une harmonie naisse du chaos. Après avoir reproduit une dernière fois un extrait de texte sur l'œuvre *Chair et Os II*, où il écrit la phrase « *cherche la stabilité du pôle dans l'écoulement des phénomènes* », tirée de l'ouvrage *La Promenade* de Friedrich Schiller (1759-1805), l'artiste se libère enfin de ses repères et du poids de son passé, comme les peintres de la Renaissance s'étaient probablement libérés des phylactères, en ne donnant à voir que des images nées de l'accident. En créant dorénavant des sortes de *veduta* cristallisées, qui donnent leurs noms à sa dernière série de pièces, Antoine Leperlier ne se consacre finalement plus qu'à la peinture.