

Antoine Leperlier, l'intempestif

Quand, mûr d'âge et mûr dans son art, l'artiste se retourne et rassemble son œuvre entier, il le considère comme un objet étrange, tente d'en saisir les métamorphoses, d'y lire ce qu'il fut et n'est plus, mais aussi d'y saisir la permanence – ce qu'il n'a jamais cessé d'être, de chercher, d'exprimer. C'est tout le sens d'une monographie. Plus libre que jamais, en pleine possession de son art, il se sait aussi plus proche de la fin que du début. Moment tragique, car le voilà pris dans un étau entre avenir et passé : au moment même où l'urgence à créer le presse plus ardemment, il réexamine les œuvres des décennies écoulées et s'interroge sur leur postérité.

Et, écartant telle pièce, choisissant telle autre, en proie à l'incertitude, il exprime deux choses simultanément. Au public, il dit : « Voilà ce que j'ai accompli » ; peut-être même : « Voilà qui je suis, voilà ma vie même. » Mais, dans le secret du cœur, au revers des prix et honneurs, une voix lancinante lui laboure la conscience : « Quelle est la valeur de tout cela ? Tout cela a-t-il compté ? Tout cela durera-t-il ? Est-ce que cela, qui est ma vie même, en valait la peine ? »

C'est l'œuvre d'une vie qu'Antoine Leperlier invite à parcourir, à travers la centaine de pièces qu'il a considérées les plus saillantes, les plus fortes. Ce faisant, il nous demande – et, en particulier, à ceux qui ne sont guère familiers du *continent oublié* qu'est l'art contemporain en verre – un effort particulier.

En effet, à travers sa carrière, le matériau verre semble avoir destiné Antoine Leperlier à des espaces d'exposition le plus souvent à la marge du milieu de l'art, des artistes et des modes qui font l'histoire de l'art telle qu'elle est couramment contée. Songeons que, lorsqu'il commence sa carrière au tournant des années 1970-1980, le Centre Georges-Pompidou vient d'ouvrir (1977) et les fonds régionaux d'art contemporain apparaissent dans la foulée (1982), alors que le monde de l'art contemporain est quasi exclusivement parisien. Dans les années 1980, tandis que le « monde du verre » se structure en France, soutenu par un certain nombre de galeries qui se spécialisent, les institutions culturelles d'État optent pour certaines orientations esthétiques : qu'on les qualifie de (post)conceptuelles, duchampiennes ou postmodernes, celles-ci partagent avec le monde financier et les grandes salles de vente le monopole de la définition de l'« art contemporain ». Entre, d'un côté, des tendances expérimentales donnant primauté aux performances, vidéos, installations, mais aussi un paradigme postmoderne fait d'ironie, de ludisme et de détournements et, de l'autre, les démarches des artistes du verre, l'écart est immense. Car, indissociable d'un travail technique sur le matériau, l'art contemporain en verre qui s'affirme est plus proche du paradigme moderne, formaliste, que du postmodernisme. Il y a comme un décalage horaire... de quelques décennies. Et cela est dû au matériau lui-même, dont les possibilités plastiques sont restées inexplorées du monde de l'art – le seul *Grand Verre* de Marcel

Duchamp ne constituant pas un précédent à lui seul.

C'est par rapport aux courants et artistes promus par les institutions qu'il faut comprendre la singularité de l'art d'Antoine Leperlier, en complète contradiction et resté donc hors radar. Tout au long des années 1980-1990, alors que la bureaucratie culturelle impose les orientations qui définiraient ce que l'« art contemporain » est, son œuvre se caractérise non par la parodie et la farce, mais par une certaine austérité hiératique ; non par le détournement ironique de l'histoire de l'art et de l'imagerie consumériste, mais par l'hommage ; non par le registre performatif, mais par le symbolique ; non par le « principe d'équivalence » de Robert Filliou (« Il est équivalent qu'une œuvre soit bien faite, mal faite ou pas faite »), mais par le *faire* ; non par la prédominance du concept et de l'intention, mais par la dialectique faire-penser qui se manifeste dans l'objet ; non par le contexte qui confère statut d'œuvre, mais par l'autonomie affirmée d'œuvres qui contiennent en elles-mêmes ce que Jean-Philippe Domecq a nommé leur « *réserve d'effets* » ; non par le « déjanté » ou le « décalé » fatalement oiseux, mais par une mélancolie rêveuse ; non par la rupture comme programme obligé et le culte d'une « nouveauté » toujours plus insignifiante, mais par une fidélité au passé qui oblige et par la continuation – non la répétition – de l'histoire. En somme, à tout point de vue, l'art d'Antoine Leperlier est *intempestif*.

Apprécier son art requiert de s'abstraire des cadres familiers de l'art contemporain, de surmonter le préjugé rattachant le verre à l'artisanat, à la décoration, aux métiers d'art. Bien sûr, le savoir-faire tient une place fondamentale dans son art – Antoine Leperlier n'a d'ailleurs pas été fait, en 1994, « maître d'art » sans raison –, mais en tant qu'il conditionne l'épanouissement d'un imaginaire et d'une esthétique *plastiques*. Au fond, l'enracinement est double : dans les métiers d'art par la technique et le matériau, mais dans les arts plastiques par ses références à l'histoire de l'art – des pyramides antiques aux avant-gardes modernes, surréaliste et Bauhaus imaginiste en premier lieu, mais aussi, plus surprenante, Marcel Duchamp. Cependant, au contraire de maintes avant-gardes, pas de *tabula rasa* mais un rapport au passé amoureux, mélancolique, onirique, manifeste dans la majeure partie de son œuvre.

Contre « la mécanisation de la vie »

Quand, à la fin des années 1970, après ses études, il lui faut se choisir un avenir, Antoine Leperlier se souvient :

Dans mes lectures de Cobra et ce qui tournait autour – *Les lèvres nues*¹, les revues de l'Internationale situationniste, ces revues invendues qu'on pouvait encore acheter chez les libraires du Quartier Latin – j'étais tombé sur un texte d'Asger Jorn et j'y avais lu, en forme de slogan : « Retournons à l'artisanat pour combattre la mécanisation de

la vie. »

S'il dessinait et peignait, c'est cependant une autre voie qu'il choisit, retournant dans l'atelier à l'abandon de son grand-père, François Décorchemont, disparu quelques années plus tôt (1880-1971). Il se plonge dans les notes de son aïeul, à la recherche de ses secrets de fabrication. Peintre impressionniste tardif, celui-ci était aussi un ingénieux bricoleur qui réinventa la pâte de verre. Il ne s'agit pourtant pas pour le jeune Antoine de se faire artisan. Il s'agit plutôt d'un « retour dialectique à l'artisanat et à l'atelier pour récupérer le faire dans l'art ; pour créer de l'art avec d'autres moyens ». Un choix qui n'est alors que l'aboutissement d'une réflexion développée durant les années 1970 alors qu'il est étudiant, entre philosophie à Tolbiac, Arts plastiques (Paris 1-Panthéon Sorbonne) et École du Louvre :

Retourner, certes, à une pratique manuelle, mais en intégrant mon histoire, mes études et les critiques que je faisais déjà de la complicité de l'art contemporain naissant avec le mode de production capitaliste. J'avais d'ailleurs réalisé un mémoire de maîtrise sur le pop art et la publicité en tant que complicité dans la construction esthétique de la vie quotidienne. J'ai fait des études essentiellement pour creuser cette question, se souvient-il.

Quand il ranime l'atelier du grand-père pour expérimenter, loin de Paris et de ses modes artistiques, c'est dans un *no man's land* artistique qu'Antoine Leperlier pénètre alors. Si son frère Étienne le rejoindra progressivement et se lancera vraiment en 1980, c'est seul que débute Antoine à la fin des années 1970, sans avoir connaissance de l'existence d'autres artistes travaillant le verre. Dans son atelier hors du monde, il avance d'abord dans l'inconnu : sans galerie, sans marché, sans public et sans pair. Il faudra attendre 1982, pour que son travail et celui d'Étienne soient découverts et reconnus au sein du marché du verre naissant, d'abord à l'échelle nationale, grâce aux galeries Sarver, Capazza, ou Lechaczynski, puis internationale, à partir du milieu des années 1980, grâce aux galeries Heller, à New York, et Habatat, à Miami et Detroit.

Mais avant cela, au tournant des années 1970-1980, pour tout viatique artistique, il ne peut s'appuyer que sur le travail pionnier du grand-père et l'encouragement d'Asger Jorn à retourner à une pratique manuelle – à un moment où, dans le sillage de l'esthétique analytique, de l'art conceptuel et des formes postmodernes de l'art, *les attitudes deviennent forme*ⁱⁱ et le *faire* en même temps que l'objet sont dévalués par la critique et les institutions dominantes de l'art contemporain.

Ce destin de l'art – en vérité, celui des avant-gardes qui, trop souvent, prétend incarner l'art tout entier – dans les sociétés capitalistes avancées semble, à quelques décennies de recul, préfigurer puis accompagner la tertiarisation de l'économie, c'est-à-dire l'essor des services au détriment des métiers – artisanaux ou industriels – détruits par le Progrès et la

mondialisation. Une destruction qui implique chez l'individu, à large échelle, une dépossession de ses facultés à produire du tangible, à agir matériellement sur le monde.

À mesure que cette libéralisation de l'économie démantèle les industries, la faisant évoluer vers le commerce des idées, des données et des services, se crée un monde de l'abstraction. Un monde dualiste aussi, séparant le mode de production en deux : l'ingénierie se situant en Occident, tandis que la production se délocalise ailleurs. C'est sur cette même abstraction, et sur ce même dualisme, que l'art contemporain mondialisé et dominant a instauré son esthétique. Ses valeurs reposent sur le primat du concept et sur une production déléguée à des exécutants, dans le contexte d'une division des tâches et d'un système de hiérarchies de valeurs qui considère la pensée comme supérieure à sa matérialisation.

Au contraire, Antoine Leperlier, qui cultive une opposition consciente à ce « système de l'art », revendique quant à lui les prérogatives conjointes de l'esprit et de la main, associant la pensée et le faire, la rêverie et la réalisation, l'intention et sa mise en forme. L'enjeu est la reconquête d'une partie de son autonomie dont la tertiarisation a dépossédé l'homme moderne, par l'affirmation d'une prise sur le monde, par un rapport de participation : un rapport gouverné non par l'usage des choses et le commentaire, mais par la dialectique de l'imagination et de la sensibilité dans la transformation du matériau. Le sociologue Richard Sennett a d'ailleurs bien montré qu'« il entre dans le faire une part de réflexion et de sensibilité ». Loin de l'idée d'une imagination d'autant plus libre que déprise de toute contrainte d'apprentissage d'un savoir-faire, il y a « que l'intelligence technique se développe à travers les forces de l'imaginationⁱⁱⁱ ».

Loin de la « dé-définition de l'art^{iv} », d'une déconstruction perpétuellement reconduite de ce qui le définirait, le matériau verre exigeait au contraire une *construction*, ayant si peu d'antériorité dans l'histoire de l'art – et une place si marginale – que tout restait à faire. Qu'importe, alors, si la création en verre a avancé sur le terrain de problématiques modernes au moment où le postmodernisme les avait déjà surmontées et balayées : puisque cette histoire restait, en large mesure, à écrire. Voilà ce qu'il faut avoir à l'esprit en considérant l'art d'Antoine Leperlier.

Loin des préoccupations conceptuelles et définitionnelles des dernières avant-gardes des années 1970, les œuvres d'Antoine Leperlier s'inscrivent dans l'héritage des « objets à fonctionnement symbolique » de Salvador Dalí et des surréalistes ou, aussi paradoxal que cela paraisse... de Marcel Duchamp. Dans les *Entretiens avec Pierre Cabanne*, n'affirmait-il pas, interrogé sur son *Grand Verre* :

Comme je trouvais qu'on pouvait faire l'ombre portée d'une chose à trois dimensions, un objet quelconque – comme la projection du soleil sur la terre fait deux dimensions –, par analogie simplement intellectuelle je considérais que la quatrième dimension

pouvait projeter un objet à trois dimensions, autrement dit que tout objet de trois dimensions, que nous voyons froidement, est une projection d'une chose à quatre dimensions que nous ne connaissons pas^v.

Ces propos éclairent, ô combien, la démarche poétique d'Antoine Leperlier – et jusqu'au titre de ses séries d'*Ombres portées*, *Ombres simultanées* et d'*Ombres d'un instant* (années 1990-2000) : le verre permettrait de fixer l'ombre en trois dimensions d'un monde en quatre dimensions. Une quatrième dimension qui n'est autre que le temps, lequel, sous ses divers aspects (la mémoire, l'instant, la finitude...) est le thème central de son œuvre.

Comme un rêve de verre

Dans un geste sommaire, nous pourrions diviser l'œuvre d'Antoine Leperlier en deux grandes périodes : du début des années 1980 aux années 2012-2015, un travail dominé par la figuration, les symboles, les mots, dont la forme est maîtrisée, sophistiquée et qui évoque les thèmes de la mémoire, du temps, de la mort ; puis, à partir de 2012, une place croissante accordée au jeu libre des couleurs (série *Flux et fixe*). S'étirant sur trois décennies, la première période, qui compte plusieurs phases et séries, paraît constamment dialoguer avec le passé de l'art.

Quand bien même elles ont parfois pu se penser comme révolutionnaires, en rupture avec l'objet, la marchandise, la fausse beauté publicitaire ou la culture bourgeoise, la succession d'avant-gardes modernes des « Trente Glorieuses » ressemble à la logique même du capitalisme, qui sans cesse renouvelle ses marchandises, les nouvelles rendant caduques les précédentes et bientôt supplantées à leur tour. L'art d'Antoine Leperlier évoque plutôt l'attitude du « moderne antimoderne » Pier Paolo Pasolini, qui revendiquait la « scandaleuse force révolutionnaire du passé » et écrivait :

*Je suis une force du passé.
À la tradition seule va mon amour.
Je viens des ruines, des églises,
des retables, des bourgs
abandonnés sur les Appennins ou les Préalpes,
là où ont vécu mes frères.
[...]*

*Et moi, fœtus adulte, plus moderne
que tous les modernes, je rôde
en quête de frères qui ne sont plus^{vi}.*

Faut-il rappeler encore que Nietzsche, intempestif revendiqué, invitait à « mettre l'épaisseur

de trois siècles entre soi et le monde » ou que la fascination des socialistes William Morris ou Piotr Kropotkine pour les guildes artisanales du Moyen Âge ? Seul le « complexe d'Orphée^{vii} » des progressistes contemporains – ô combien nombreux dans le milieu de l'art – empêche de saisir cette dimension ressourcière, parfois même révolutionnaire du passé.

Indifférent aux modes et considérations du temps, son art développe une poétique de la mémoire, ressemble à un musée intime, une collecte d'objets et de formes tirées de l'histoire de l'art autant que de l'anecdote personnelle. Un rapport au passé non belliqueux, mais mélancolique – et non nostalgique –, et qui se confond autant avec le rapport au matériau verre qu'avec l'histoire familiale.

Issu d'une généalogie d'artistes, dont un sculpteur assistant de Jean-Léon Gérôme, Antoine Leperlier se souvient avoir grandi entouré d'œuvres, citant même une peinture de Mary Cassatt ou un dessin de Victor Hugo. Surtout, dès l'enfance, il fréquente l'atelier du grand-père, d'autant chargé de mystère et d'enchantement que celui-ci ne révèle pas ses secrets de fabrication. Toute l'enfance et l'adolescence d'Antoine Leperlier sont nourries d'émois esthétiques, de sorte que c'est naturellement qu'il en est venu au dessin et à la peinture. Et quand, à la fin des années 1970, il retourne aux fours du grand-père, il s'inscrit dans une histoire familiale. Un lien de fidélité, de continuation, qui se redouble de celui qu'il s'est choisi, avec le surréalisme, sous le soleil d'André Breton, autre source nourricière de son art.

C'est à cette double lumière qu'il faut apprécier les objets déroutants qui se succèdent au fil des années 1980, 1990 et 2000. Œuvres dont la séduction, peut-être immédiate, ne s'épuise pourtant pas aussitôt. Formes et symboles sont familiers et cependant, quelque chose échappe au saisissement. À la mémoire, à la célébration ou à la commémoration de quoi sont dédiés ces *ex-votos*, temples, cabinets ? Statue mutilée de saint Sébastien, vanités au crâne, *Bocca di Leone* du Palais ducal de Venise, natures mortes, pyramide, estampe érotique d'Utamaro, extrait de *L'Enfer* de Dante, mais aussi tortues, lièvre écorché, corbeilles de fruits ou bottes d'asperges amollies à la façon de l'horloge dalinienne : que disent ces symboles ?

Héritier de l'objet surréaliste, du collage, des peintures oniriques d'Yves Tanguy ou Giorgio de Chirico, et même – oui, oui – de *Why Not Sneeze*, *Rose Sélavy* ? de Marcel Duchamp, l'art d'Antoine Leperlier n'appelle pas ce déchiffrement rationnel à quoi nous ont habitués les installations-rébus de l'art institutionnel et leurs « modes d'emploi » (ainsi qu'Yves Michaud nomme, avec ironie, les textes d'exposition). Plutôt que céder à la tentation de sur-signifier, de décrypter chaque symbole ou forme comme *signifiant* quelque chose, il faut recevoir son art comme une esthétique du fragment, pareille au désordre d'images du rêve ou aux souvenirs précis mais isolés qui forment une mémoire. Le passé n'est toutefois pas fétichisé, qui a, certes, à ses yeux, « fondamentalement de la valeur, mais pas plus que l'avenir. Je le prends en compte et m'en nourris sans complexe, tout simplement. »

Cristalliser l'immatériel

Si l'art d'Antoine Leperlier avait jusqu'alors le hiératisme de stèles, affichant des inscriptions savantes et poétiques, des figures et symboles, à partir de 2012, puis surtout 2015, il a pris un tournant. S'il poursuit sa méditation tragique sur la fuite du temps, la mortalité, l'insaisissable, autant qu'il affirme la *mesure de l'homme* face à la matérialité du monde et ses limites, c'est avec des moyens autres – traduisant peut-être même un *rapport* autre à ces thèmes chers. Il est vrai que cette période est marquée par une succession de deuils. « J'ai longtemps vécu l'art comme une conjuration de la mort, mais le temps passant, la retenue n'est plus de mise et vient alors la tentation – nietzschéenne – de dire "oui". »

Le dess(e)in, la forme préméditée disparaissent ; ce sont les couleurs qui explosent. Le travail est à la fois plus complexe techniquement, plus long avec plusieurs cuissons, mais l'intervention est plus courte, plus rapide. Il s'agit, explique-t-il, à travers des procédures pensées à cette fin, de donner toute sa place au hasard. Et, si son art continue à exprimer une préoccupation sur le temps, c'est en particulier sur l'instant, l'instantané : il entend accueillir l'inattendu. À partir des séries *Chair et Os* et surtout *Espace d'un instant*, la forme est plus dépouillée, exprimant un lâcher-prise, un « *laisser advenir* », dans les termes de Carl Gustav Jung. Tout comme Marcel Duchamp voulait mettre le « *hasard en conserve* », il s'efforce à figer un éclat du temps, un instant du matériau qui ne réponde à aucune pensée ordonnatrice. Ses pièces atteignent désormais à cette beauté qu'André Breton disait « *explosive-fixe, magique-circonstantielle* ».

Beauté « explosive » soudain figée, en effet, essor du matériau dont l'artiste ne peut prévoir les capricieuses dispersions, seulement en encadrer, en propitier l'avènement puis l'accueillir : giclées, bulles, éruptions, dilutions qui paraissent n'être plus pigments et verre – mais huile dans l'eau, linges humides et claquant au vent, nuages crevés, poussières en suspens, chaos originel, « heureux hasard [qui] ne s'adresse qu'à ceux qui savent l'attendre, n'a de sens que quand il est révélé comme tel, parce qu'on le sait et qu'on l'attend », commente l'artiste, sur les traces du « *hasard objectif* » cher à André Breton.

Dépris de l'illusion d'une maîtrise rationnelle, plus sensuel et suggestif que *cosa mentale*, son art dit à présent l'acceptation de ce qui advient, l'imprévisible beauté que fait surgir et fige enfin le matériau : beauté comme gratuite, sans plus de raison ni motif qu'un ciel au crépuscule. L'œuvre alors témoigne moins d'une impuissance ou d'une capitulation devant le temps invincible, mais d'un *amor fati*.

Le devenir et l'enfance retrouvée

Reprise notamment par Friedrich Nietzsche, la maxime de Pindare « *Deviens qui tu es* » laisse penser la connaissance de soi comme une archéologie de l'être – comme s'il s'agissait de retrouver quelque noyau enfoui, dépouillé des volontés démonstratives (se prouver, prouver aux autres sa légitimité...) : un noyau qui serait l'enfance.

« Le génie n'est que l'enfance retrouvée à volonté, l'enfance douée maintenant, pour s'exprimer, d'organes virils et de l'esprit analytique qui lui permet d'ordonner la somme de matériaux involontairement amassée », écrit Charles Baudelaire dans *Le Peintre de la vie moderne*. Quant à Nietzsche, à travers son *Zarathoustra*, il imaginait, après la première métamorphose de l'esprit en chameau – celui qui se charge de l'obéissance à des valeurs morales –, puis celle du chameau en lion – dont le « non » souverain est celui de la révolte contre les idoles et valeurs traditionnelles –, celle du lion en enfant : « L'enfant est innocence et oubli, un renouveau et un jeu, une roue qui roule sur elle-même, un premier mouvement, une sainte affirmation. »

C'est cette enfance – jeu, innocence, oubli – que manifeste la dernière période d'Antoine Leperlier. Il y entre un abandon, le jeu libre et l'oubli de toute volonté de contrôle, de maîtrise, d'ordre. Majestueux et sévère jusqu'alors, son art alors gagne en légèreté, en grâce. À partir de la série *Flux et fixe*, puis plus nettement avec *Chair et os*, l'artiste retrouve le magma de formes organiques, libres, folâtres de ses peintures et dessins de jeunesse. Comme si remontaient des profondeurs, des dispositions enfouies, vivifiées par l'expérience. C'est l'art comme « *fenêtre sur le chaos* », comme l'a suggéré Cornélius Castoriadis :

Car ce que l'art présente, ce ne sont pas les Idées de la Raison, mais le Chaos, l'Abîme, le Sans Fond, à quoi il donne forme. Et par cette présentation, il est fenêtre sur le Chaos, il abolit l'assurance tranquillement stupide de notre vie quotidienne, il nous rappelle que nous vivons toujours au bord de l'Abîme – ce qui est le principal savoir d'un être autonome et qui ne l'empêche pas de vivre [...]viii.

Cette jeunesse paradoxalement retrouvée dans son œuvre de la maturité, rappelle les réflexions du romancier et essayiste Dominique Fernandez sur « le mystère de l'œuvre ultime ». « La notion d'« œuvre ultime » n'est pas liée à l'âge : elle est liée au besoin éprouvé par le créateur de dire, avant de mourir, ce qui lui tient le plus profondément à cœur. Et qui, souvent, va à contre-courant de ce qu'il a dit jusqu'alorsix. »

Cette quête se manifeste plus nettement dans les dernières séries, *Espace d'un instant*, puis les *Vedute interne* (« vues intérieures »), triomphe de la couleur, à la fois parachèvement du travail du jeune Leperlier qui préféra abandonner la peinture, et hommage et prolongation du grand-père coloriste^x. Profondeur d'espaces inconnus, sans discours ni justification : dans ces tableaux en trois dimensions, les matériaux jubilent. Cette légèreté, c'est « l'enfance

retrouvée », une forme de sagesse dont parle le philosophe Sylvain Portier dans son commentaire du *Fragment 130* de Héraclite, « Le temps est un enfant qui joue en déplaçant des pions^{xi} ».

Intempestif, l'art d'Antoine Leperlier exprime de façon croissante un refus de la toute-puissance et de la maîtrise de l'ingénieur surplombant, esprit comme désincarné dominant la matière, mais aussi une disposition à accueillir l'instant, un renoncement à l'esprit « adulte » de sérieux. Par le métier et sa dialectique de l'intention et du hasard, du corps et de l'esprit, il s'oppose à l'imaginaire technicien et prométhéen d'une civilisation contemporaine qui indexe la vie humaine au rythme et aux nécessités de la Technique. Chérissant les trésors du passé, accueillant le hasard et la beauté qui s'offre sans raison ni pourquoi, l'art d'Antoine Leperlier revendique « ce qui fait homme : le savoir de la mort qui rend heureux, tragique, énergique, affolé, et souverain rieur si l'on sait que l'on sait qu'il n'y a pas de vie sans la mort, sans la mort dans la vie, ou qu'on peut être à tout instant pris de panique à la vue de ce néant promis. À la vue, oui, consciente^{xii} ».

Mikael Faujour

Membre de l'Association internationale des critiques d'art depuis 2018, Mikaël Faujour collabore avec *Artension* depuis 2014 et a également écrit pour *Esprit*, *La Revue de la céramique et du verre*, *Ligeia* et *Camera*. Il a dirigé un numéro d'*Artension* consacré à l'art en verre (« La vie en verre », 2020), préfacé la réédition de *L'Empire du non-sens. L'art et la société technique* de Jacques Ellul aux éditions L'échappée (2021) et signe également ponctuellement des textes pour des artistes et des galeries.

Par ailleurs, journaliste indépendant, il collabore notamment avec *Marianne*, *Le Monde diplomatique*, *Reporterre*, *La Décroissance* et a cofondé en 2014 le site libertaire et décroissant Le Comptoir (comptoir.org).

ⁱ Revue surréaliste belge qui a intégré les membres de l'Internationale lettriste (1953-1975).

ⁱⁱ Cf. « Live in Your Head : When Attitudes Become Form » (*Quand les attitudes deviennent formes*), exposition-manifeste (1969).

ⁱⁱⁱ Richard Sennett, *Ce que sait la main. La culture de l'artisanat*, trad. Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Albin Michel, 2010, p. 21

^{iv} Titre d'un recueil d'articles du critique américain Harold Rosenberg paru en 1972 ; il décrit y le processus selon lequel l'art devient toujours moins définissable : « Si tout ce que fait un artiste est de l'art et si tout peut être de l'art, alors la définition de l'art devient incertaine. Les œuvres ne se rattachent à aucun genre déterminé. »

v Pierre Cabanne, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Paris, Allia, 2014, p. 41

vi Pier Paolo Pasolini, extrait de *Poesia in forma di rosa*, Garzanti, Milan, 1964, trad. Olivier Favier

vii Jean-Claude Michéa, *Le complexe d'Orphée. La gauche, les gens ordinaires et la religion du progrès*, Paris, Flammarion, 2014

viii Cornélius Castoriadis, *La Montée de l'insignifiance. Les Carrefours du labyrinthe 4*, Paris, Points, 2007 [1996]

ix Dominique Fernandez, *L'art de raconter*, Paris, Grasset, 2007

x Les vitraux du musée du Verre qui porte son nom, à Conches-en-Ouche, en sont la convaincante illustration.

xi « En effet, le Temps [...] peut être comparé à un enfant [...] il représente l'innocence du Devenir et toute la sagesse de Héraclite revient, par la compréhension de jeux d'oppositions et de contradictions, à accepter le fait que le monde ne tende pas vers un but (qu'il soit moral, religieux ou métaphysique). Si le sage doit s'inspirer de l'enfant, c'est parce que celui-ci aime, sans effort, la Vie ("la Nature" dirait Héraclite) et qu'il l'aime pour elle-même. [...] le Temps finit toujours par gagner la partie [...], puisque le Temps, pourrait-on dire, n'est qu'un enfant qui ne se rend pas compte de ce qu'il fait. À nous de choisir quel joueur nous voulons être : un adulte sérieux qui voit dans la mort quelque chose de dramatique, ou nous aussi un enfant, qui joue au jeu de la Vie avec la même joie que le Temps lui-même. Ce dernier est tout-puissant, et Héraclite parle d'ailleurs de sa "royauté", puisqu'il est certain de gagner. Néanmoins, son adversaire peut être bon joueur, accepter la règle de ce jeu et même l'aimer ! Or, c'est précisément ce que fait l'enfant – en vérité parce qu'il manque de lucidité et ne prend pas conscience de la gravité de la mort, de la maladie et de la vieillesse. Et c'est en cela que réside ce que Héraclite appelle "la royauté" de l'enfant, non plus du Temps mais de celui qui joue contre lui, car l'homme a su, comme dirait Nietzsche, se métamorphoser, non pas en chameau ou en lion, mais en enfant, figure qui représente alors une saine innocence dont l'adulte ferait bien de s'inspirer », in « Nietzsche, Ainsi parlait Zarathoustra : retour sur "Les trois métamorphoses" », <https://iphilo.fr/2017/10/20/ainsi-parlait-zarathoustra-ou-les-trois-metamorphoses-sylvain-portier/>

xii Jean-Philippe Domecq, *Le Livre des jouissances*, Paris, Pocket, 2017