
Ombres portées

Cabanne : On a l'impression tout de même que les problèmes techniques passaient avant l'idée.

Duchamp : Souvent, oui. Il y a très peu d'idées au fond. Ce sont surtout des petits problèmes techniques avec les éléments que j'emploie ; comme le verre, etc. Tout cela me forçait à élaborer.

Cabanne : Il est curieux que vous qui passez pour un inventeur purement cérébral ayez toujours été préoccupé par les problèmes techniques.

Duchamp : Oui. Vous savez, étant peintre, on est toujours une sorte d'artisan¹.

* *

Je me suis arrêtée pour boire de l'eau fraîche : le verre en cet instant-ci est de cristal épais à facettes et avec des milliers d'étincelles d'instant. Les objets sont-ils du temps arrêté ?

Un petit morceau de miroir est toujours le miroir entier².

La première des trois épigraphes, tirée du livre de Pierre Cabanne, *Entretiens avec Marcel Duchamp* (1967), serait comme une sorte de miroir ou de mise en perspective de l'œuvre d'Antoine Leperlier sur plus d'un demi-siècle. Cette aventure artistique commençant par une première initiation à la pâte de verre, à l'âge de quinze ans, dans l'atelier de son grand-père François Décorchemont (1880-1971), un Normand contemporain de Marcel Duchamp (1887-1968)³.

Nés à moins de 80 kilomètres l'un de l'autre, Décorchemont et Duchamp ne pouvaient être plus éloignés dans la pratique : l'année 1912, décisive, voit Décorchemont exposer à Paris au Salon des Artistes Décorateurs et du Salon des Artistes Français, tandis que, de son côté, le *Nu descendant un escalier* (n° 2) de Duchamp est retiré du Salon des Indépendants dans une agitation feutrée⁴.

Cela me fait sourire de penser que mon grand-père a croisé Marcel Duchamp, car ce dernier est venu à Conches en compagnie de son frère, Jacques Villon,... ils n'étaient toutefois pas vraiment amis⁵.

L'accent mis par Duchamp⁶ sur les « problèmes techniques » de la matière (« comme le verre ») et du faire (« étant peintre, on est toujours une sorte d'artisan ») dément les idées reçues sur l'archi-conceptualiste pour lequel « on le prend » et témoigne davantage de l'es-

prit d'investigation artisanale et matérielle qui a longtemps préoccupé Leperlier lui-même – une sorte de projection alchimique dans laquelle les processus intuitifs d'expérimentation technique et de *poiesis* précèdent nécessairement la révélation ou la découverte.

Bien que leurs lignes de recherche respectives soient orientées vers des objectifs nettement divergents, un examen plus approfondi révèle clairement une convergence d'intérêts dans l'œuvre de Leperlier et de Duchamp : dans le faire en tant que processus de pensée ; en termes de propriétés matérielles et d'intelligence plastique ; dans l'exploration des surfaces et des structures, dans les déplacements interdimensionnels et les transparences ; dans la couleur, la perspective et la figuration ; dans la nature dialectique de leurs recherches respectives ; et enfin dans le hasard et le rôle de l'artiste en tant que médium. En d'autres termes, ils se préoccupent mutuellement de ce qui est à l'œuvre dans l'œuvre, de ce que c'est que faire au cœur de la poïésis en tant qu'investissement dans la matière.

C'est ainsi que Duchamp, avant de l'abandonner par lassitude à la poussière et aux aléas d'un achèvement incertain, a travaillé pendant huit ans à *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1915-1923), qualifiant l'œuvre de « retard en verre⁷ ». C'était alors « la seule chose qui [l']intéressait⁸ ». Le retard suggère une période d'anticipation, en tant qu'espace des possibles, faisant accéder son médium transparent à l'efficacité et à la perspective scientifique du temps, sous l'angle conceptuel aiguë de l'incidence et de la réflexion.

Cette préoccupation structurelle pour l'instant dans le temps s'exprime avec une immédiateté encore plus surprenante dans la sensibilité opposée des deuxième et troisième épi-graphes, extraits d'*Água Viva* (1973) de Clarice Lispector (1920-1977), romancière et essayiste brésilienne juive d'origine ukrainienne : le temps ici semble arrêté dans une constellation de transparences instantanées d'eau fraîche, d'épais cristaux de verre à facettes et de lumière éclatante. Comme une image qui pèserait de tout le poids de sa propre substance hyaline au moment même où elle se brise en « milliers d'étincelles d'instant ».

« Les objets sont-ils du temps arrêté ? » et si oui, dans quel sens ? Autant de questions qui hantent et marquent l'approche du faire chez Antoine Leperlier, tout comme son constant souci pour le temps : l'instant présent inaccessible, le passé comme mémoire et souvenir, la perte et la mortalité, l'intervention de l'aléatoire et de l'accidentel, la tectonique fluide du flux et du fixe, tous de nature cyclique, excluant la structure narrative linéaire, y résistant même. Pour Leperlier, se référant au grec ancien, la question inévitable du *kairos* se pose toujours dans la maturation soudaine d'un instant qui passe, le jaillissement d'un moment révélateur ou décisif dans la chaîne linéaire du *chronos*, le temps chronologique. *Kairos* et chaos fragmentaire dans lequel « un petit morceau de miroir est toujours le miroir entier ».

Il s'agit d'une obsession qui procède non pas par étapes successives, mais à travers des motifs récurrents et des quêtes thématiques se déployant en spirale d'avant en arrière dans le temps, en fonction des qualités du matériau, des processus techniques et des accumulations de références extérieures à l'œuvre mais qui s'y rapportent pour l'enrichir. Avec son mouvement de rotation, la spirale dans chaque dimension nous ramène au même point de cir-

conférence qui, comme la ligne de Duchamp, incarne simultanément le mouvement dans le temps, encore plus animé (à 40-60 tours/minute) dans ses Rotoreliefs (1935). » C'est évident dans des séries qui se suivent et se poursuivent sous différents titres: *Ombre d'un Instant* (1991-1992), *Mémoire instantanée* (1992-1993), *Effets de la Mémoire* (1993-2014), *Ombre simultanée* (1993-2003), *Ombre portée* (1999-2000), *Durée fossile* (1999-2001), *Still Life / Still Alive* (1998-2000), *L'instant juste avant* (2002-2011), *Instant et Éternité*, *Fragment et Totalité* (2009-2013) et *Espace d'un instant* (2017-2021).

Ombre d'un Instant (1991) reprend le lettrage fragmenté d'une citation extraite des *Notes* de Duchamp et sur lequel nous reviendrons plus tard. *Ombres portées* est bien le titre d'un texte écrit par Duchamp en 1913, publié pour la première fois en 1948 et précédé de la note suivante : « À rapprocher probablement de notes de perspective 4 dmslle⁹ ». Là, dans un sens qui pourrait suggérer l'allégorie de la caverne de Platon, Duchamp postule que, comme la réalité tridimensionnelle de l'apparence sensorielle projette une ombre bidimensionnelle, elle n'est elle-même que l'ombre projetée d'une quatrième dimension virtuelle¹⁰.

Le temps – par la plasticité de son mouvement et de sa durée dans l'espace tridimensionnel – pourrait donc être une sorte de quatrième dimension de l'œuvre en verre de Leperlier: ses objets en 3D projetant des ombres en 2D, tout comme ils constituent à leur tour les ombres en 3D du verre d'une réalité spatio-temporelle en 4D. Duchamp, peu enclin à assimiler la quatrième dimension au temps, ne serait pas d'accord, car « dans une dimension, une ligne, il y a aussi le temps¹¹ ». Duchamp envisageait le temps comme dimension plastique, et pour lui le postulat non résolu de la quatrième dimension est resté une interrogation ouverte sur et pour l'intuition, une question de perception humaine tout autant que de physique et de mathématiques (« il reste bien sûr à définir à travers la connaissance intuitive de la "direction" de cette 4^e dimension¹² »), à l'*infinif* étant le titre non-fini donné à la sélection des premières notes inédites de Duchamp également connues sous le nom de « Boîte Blanche » (et dont il a lui-même supervisé la traduction anglaise et la publication par Cordier & Ekstrom à New York en 1966).

Là où, sur de tels sujets, Duchamp reste rigoureusement détaché Leperlier apparaîtrait plutôt inquiet, presque intransigeant dans son attachement à l'instant vécu et vivant – ce que suggérerait d'ailleurs, en 2003, son allusion au philosophe français Gaston Bachelard (1884-1962), dans une note accompagnant l'acquisition par Victoria and Albert Museum : « Le temps est une réalité resserrée sur l'instant et suspendu entre deux néants¹³. » Cette idée fait écho à la réalité de l'existence humaine dans le temps, évoquée dans le poème métaphysique et cosmologique du philosophe grec Parménide d'Élée au début du V^e siècle avant notre ère :

... et ne fut ni ne sera car il est tout entier en même temps au présent,
un, continu...
Ainsi faut-il qu'il soit là complètement, ou pas du tout¹⁴.

Pour Leperlier la viscosité de cette réalité en question, l'expérience de l'instant vécu-dans le temps, est médiatisée- c'est à dire chargée et condensée de mémoire et de désir, « une vie immobile, encore vivante ». La réalité est par essence une construction : elle est non pas donnée mais fabriquée.

L'emprunt de ce postulat par Leperlier à Bachelard pour accompagner son entrée dans une collection nationale britannique aura été soigneusement choisi, également pour effacer toute trace de nostalgie arcadienne et d'aspiration élyséenne, quand bien même la formule doit davantage à la métaphysique (« pataphysique », même) qu'elle ne colle à la physique¹⁵. Cela pourrait s'appliquer aussi bien à l'environnement familial, proche de l'atelier du grand-père, qu'au vaste espace intime de ses inlassables réflexions ou de son dialogue intérieur avec Duchamp et d'autres figures d'importance anecdotiques ou définitives – autant d'ombres, pour ainsi dire, qui jettent une lumière incidente et estompée sur l'œuvre en cours, tout en enregistrant dans le même temps une proximité et une distance:

Tout d'abord, de manière globale, l'atelier de mon grand-père était avant tout une atmosphère, un monde d'un autre temps, une antiquité fantasmée où se côtoyaient toutes les générations d'artistes de la famille depuis le XVIII^e siècle, tous sculpteurs de père en fils. J'y ai passé des vacances à mener des recherches « archéologiques » dans tous les recoins où étaient accumulés des objets, des dessins, des parchemins, de vieilles céramiques, des sculptures, de vieux outils, etc. Cependant, il me maintenait dans une sorte d'ignorance quant à sa technique. Il gardait jalousement son secret... La transmission se faisait par imprégnation, par un transfert silencieux¹⁶.

Aux côtés de Décorchemont, Bachelard et Duchamp, le *salon imaginaire* de Leperlier pourrait inclure d'autres artistes très divers, parmi lesquels : le céramiste huguenot français et mathématicien Bernard Palissy (1510-1589), le peintre de natures mortes baroque espagnol Juan Sánchez Cotán (1560-1627), Gustave Moreau (1826-1898), Édouard Manet (1832-1883), Henri Cros (1840-1907), Salvador Dalí (1904-1989), Francis Bacon (1909-1992) et Asger Jorn (1914-1973) ; des écrivains et philosophes aussi, Henri Bergson (1859-1941), Raymond Roussel (1877-1933), Victor Segalen (1878-1919), Antonin Artaud (1896-1948), André Breton (1896-1966), Theodor Adorno (1903-1969) ou Guy Debord (1931-1994), tous ensemble réunis dans une conversation intérieure. Des artistes et des idées auxquels, dans bien des cas, Leperlier avait été initié par son frère aîné, le poète et historien de l'art François Leperlier, surtout connu pour son travail sur l'écrivain et photographe surréaliste Claude Cahun (1894-1954).

Diplômé de la Sorbonne en philosophie, arts plastiques et sciences de l'art, Leperlier a des horizons artistiques et culturels qui, depuis longtemps, vont bien au-delà de ce à quoi le destinaient ses études, en s'attachant à des détails significatifs au sein de grandes boucles dans l'histoire, l'histoire de l'art, la philosophie, la littérature et la politique il s'assure un sentiment de continuité dans le temps. Bien qu'elles aient eu une influence formatrice, ces figures historiques ne sont cependant pas des modèles intellectuels ou esthétiques, mais bien plutôt des inspireurs dans une pratique de la pensée et du faire. Chez Palissy, par exemple, Leperlier découvre un mode de travail qui pourrait être celui de l'artiste contemporain :

À la fin des années 70, j'ai envisagé de faire une thèse sur Bernard Palissy avant de me consacrer pleinement à la pâte de verre. À mes yeux, cet homme de la Renaissance incarne un modèle d'artiste tel que je le conçois. Son implication ne se limite pas uniquement au travail formel et plastique, mais englobe également une vraie pensée philosophique et une pratique en lien avec les matériaux. Son enseignement embrassait aussi la géologie, la médecine et même l'art de la guerre.

Certes, Palissy est souvent comparé aux « souffleurs », à cette forme dégradée d'alchimie, essentiellement centrée sur l'utilitaire. Cependant, ce qui m'a profondément fasciné en lui, c'est sa quête pour imiter la vie et la comprendre de manière intime. En cela, il reste lié à l'alchimie.

Sa technique de moulage des animaux pour créer ses rustiques figulines a suscité de nombreux débats. On a découvert qu'il endormait les animaux avant de les mouler, afin de préserver toute la tonicité de la vie. Son œuvre était ancrée dans la conception grecque d'un art imitant la vie. Le moulage d'êtres vivants représente une forme radicale de *mimésis*. Ma réflexion sur la saisie de l'instant découle de cette idée et projet sur les calco de Pompéi s'enracine là. Capturer l'instant, c'est saisir la vie elle-même. En fin de compte, il n'était pas simplement céramiste, bien qu'il travaillait la céramique, tout comme je ne suis pas uniquement verrier, malgré mon travail avec le verre. L'essentiel est ailleurs¹⁷ !

Dans toutes leurs dimensions, *Effets de la mémoire* et *Ombres portées* constituent ainsi des séries distinctes, dans lesquelles des œuvres uniques, à la fois se reprennent, dialoguent les unes avec les autres, et se déclinent entre elles. Elles acquièrent une dimension discursive, particulièrement tangible quand les œuvres sont rassemblées ou montrées ensemble à une échelle significative, comme à la Collection d'art contemporain Michel Seybel à Vendenheim ou dans de grandes expositions personnelles comme *La Métaphysique du Verre* (Musée de Sèvres, 2007) et comme « Donner forme au temps » (Musée du Verre François Décorchemont à Conches-en-Ouche, 2024).

Elles rappellent à leur manière les séries du peintre d'origine irlandaise Francis Bacon (1909-1992), autre influence décisive de Leperlier. Dans les entretiens de 1962 avec David Sylvester, lorsque celui-ci dit « Vous [...] peignez beaucoup par séries, c'est entendu », Bacon répond :

Je le fais. En partie parce que je vois chaque image tout le temps de façon mouvante et presque par séquences mouvantes. De sorte qu'il est possible de la conduire, à partir plus ou moins de ce qu'on nomme la figuration ordinaire, jusqu'à un point très extrême [...]. Mais, en vérité, dans la série, chaque tableau se reflète sur l'autre continuellement. [...] Aussi, il semble que, côte à côte avec une autre, une image puisse dire la chose plus intensément¹⁸.

Évidemment, « dire la chose plus intensément » est davantage que la répéter. Ce « point très extrême » de la figuration n'apparaît que dans le processus même du faire et du re-faire de

l'image dans le temps, celle-ci devenant bien plus que la somme des parties qui la constituent. En songeant à l'importance de Duchamp pour sa propre pratique, Leperlier note :

Dans la série de pièces intitulée *Ombre d'un instant* de 1991, j'avais inclus deux phrases tirées de ses notes : « Chercher à discuter de la durée plastique », datant de 1916, et « Je veux dire le temps en espace » de 1965. Ces deux phrases, séparées de près de 50 ans, éclairaient sa conversation intérieure, une conversation sur le Temps que j'imaginai comme une idée fixe se déroulant dans le flux temporel tout au long de sa vie¹⁹.

Plus encore, les choses bougent, les choses changent – comme dans le flux héraclitéen, tout change en même temps que le temps passe :

Nous entrons et n'entrons pas, nous sommes et ne sommes pas dans les mêmes fleuves²⁰.

La notion présocratique de flux universel, de la nature de notre être dans le temps, revient à trois reprises dans les *Fragments* philosophiques du philosophe grec Héraclite (env. 500 avant notre ère) :

Selon Héraclite, on ne peut entrer deux fois dans le même fleuve et l'on ne peut non plus saisir deux fois dans un même état (*hexis*) une réalité mortelle. Des changements vifs et rapides en dispersent les éléments, puis les réunissent à nouveau ; ou plutôt, ce n'est pas à nouveau, ni plus tard, c'est simultanément qu'elle se constitue et se défait, apparaît et disparaît. Aussi ne parvient-elle jamais à l'existence dans son devenir qui jamais ne connaît de repos ni d'arrêt²¹.

L'instant même (en latin classique : *mōmentum*) est par définition porteur de mouvement, d'impulsion – le *momentum* étant le produit de la masse et de la vitesse. *Flux et fixe* sont ici indivisibles, deux états ou dimensions antinomiques d'une même chose. Leperlier a bien conscience de ces notions (il a lu Héraclite et Parménide), il ne s'agit là nullement d'une posture académique. Sa constante préoccupation pour le flux et le fixe dans le temps est de toute évidence une expérience vécue, active, passionnée. C'est un postulat technique qui éclaire la pratique, et non l'élaboration ou l'illustration d'une idée abstraite.

Toute l'œuvre de Leperlier se présente comme une résistance à travers la mémoire périssable, l'inscription et la marque imprimée, la trace en tant que signature du moment même où la bascule dans la mort s'opère. Il cherche en vain à arrêter le temps en moulant le verre ; l'idée et l'artefact étant reliés non pas par écrit ou par une illustration, mais dans une *praxis*, dans un processus empirique ouvert au hasard, à l'accidentel, à la déroute.

La configuration formelle de l'expérience et de l'imagination dans le matériau verre réside dans l'accomplissement de cet enjeu. Il ne s'agit pas de l'illustrer mais bien plutôt de capter dans des œuvres en verre le passage du temps en m^e temps que notre conscience toujours tardive de l'instant qui passe, comme expérience pathologique ou mélancolique, – du grec ancien μελαγχολία [melancholia], signifiant bile noire, équilibre et écoulement des

fluides dans la physiologie animale, comme l'une des quatre humeurs de la médecine occidentale, de l'Antiquité jusqu'au Moyen Âge²².

Le contrepoint tendu dans le temps entre des forces à la fois physiques et mentales – des forces opposées, celles de la rétention et celles du flux – constitue déjà une sorte de traité involontaire sur la nature du médium verre de l'artiste, ce « liquide translucide inconnu » qui « s'écoulait » (*tralucentes novi liquores fluxisse*²³), dont on trouve la première trace dans le Livre XXXVI de l'*Histoire naturelle* de Pliny l'Ancien.

Alors qu'est ce donc qui, au niveau des propriétés physiques de ce matériau, de ce médium, semble à se point entrer en résonance avec l'imagination de cet artiste ? La réponse à cette question réside peut-être dans cette ambiguïté structurelle fondamentale : le verre est-il, dans son état métastable et désordonné, un liquide ou un solide ?

Il n'y a pas de réponse claire à la question « Le verre est-il solide ou liquide ? » En termes de dynamique moléculaire et de thermodynamique, il est possible de justifier différentes opinions selon lesquelles il s'agit d'un liquide très visqueux, d'un solide amorphe ou simplement que le verre est un autre état de la matière qui n'est ni liquide ni solide²⁴.

La physique établit que, au niveau moléculaire, le verre se distingue techniquement des solides cristallins et des états liquides en ce que les molécules de verre se configurent dans un agencement désordonné mais rigide, partageant les propriétés à la fois d'un liquide (bien que fortement liées) et d'un solide (bien qu'elles ne possèdent pas une structure régulière). La matière du médium vitreux de Leperlier se caractérise par sa viscosité dynamique – la viscosité étant définie comme le degré de résistance à l'écoulement, dont l'unité de mesure est la « poise », laquelle doit son nom à Jean-Louis Marie Poiseuille (1799-1869), le physicien et physiologiste français ayant établi la formule mathématique de l'écoulement des fluides.

Le sens se perd et se trouve dans la traduction. L'anglais et le français, dans lesquels Antoine Leperlier et l'auteur ont noué le dialogue, souvent de manière ludique, pendant une trentaine d'années, incitent à s'intéresser à la nature du temps. *Still life* est une « nature morte », *lost property* sont des « objets trouvés ». Ce qui est passé est « toujours vivant » et les objets perdus sont découverts comme des objets trouvés ou des « ready-made ». L'acception courante du mot anglais *poise* (« équilibre » en français) – signifiant allure élégante, le port du corps ou de la tête en mouvement ou au repos – a substitué son étymologie dans le mot anglo-normand et moyen français *peise* qui désigne la qualité de ce qui est lourd, qui a du poids, qui pèse. *Poise* indique le point d'équilibre dans lequel le mouvement est suspendu entre deux périodes de mouvement ou de changement – le centre même de l'attention de Leperlier sur le moment vivant et présent dans le matériau verre, comme un acte d'équilibre visqueux, une technique de résistance au flux. Il pense avec et à travers les propriétés intrinsèques et une phénoménologie brute du verre en tant que moyen d'expression humain, grâce auquel le rapprochement étroit du matériau et du concept ouvre sur tout un univers de possibles, sur une forme de substance méditative ou une technologie imaginaire.

Si, en ces termes, les propriétés matérielles du médium verre de Leperlier incarnent à la fois une intervention physique et imaginative au sein de son processus créatif, il en va de même pour les techniques de moulage du verre qui sont le pilier de sa pratique en atelier – la position de l'artiste étant nécessairement celle d'un engagement à découvert, une position du *non-savoir* dans laquelle le *faire* précède le *savoir-faire*. Dans son essai *Figura* (1938), le philologue et romaniste allemand Erich Auerbach attribue à des auteurs latins, tels Lucrèce, Cicéron et Augustin, le mérite d'avoir développé l'acception courante des mots *forma* et *figura* au-delà de leur origine technique que l'étymologie rattache ici à une signification plus artisanale :

Au sens strict, *forma* signifie « moule » et se rapporte à *figura*, tout comme la cavité d'un moule correspond au corps modelé qui en provient²⁵.

Auerbach retrace la rapidité et l'empressement avec lequel les mots latins *forma* et *figura* ont alimenté linguistiquement de nouvelles significations abstraites dans la pensée européenne. La manière dont les idées sont « figurées » est évidemment un processus de création, dans lequel la confluence des pensées conceptuelle et plastique engendre des formes tactiles, matérielles et imaginatives, ainsi que des adaptations de l'intellect et de la perception dans l'espace positif et négatif, la présence et l'absence. Le faire précède le savoir.

Pour Leperlier, la question de la *figura*, de la figuration comme incarnation et représentation, comme symbole et inscription, de ce que signifie « figurer », de ce qu'il y a à comprendre ou à retenir, semble avoir une signification fondamentale. Parmi les *arts du feu*, la technique du moulage de la pâte de verre est, en termes physiques et métaphysiques, totalement corrélée à l'exécution et à l'incarnation de cette recherche alchimique qui constitue, à ce jour, l'œuvre de sa vie.

C'est une intelligence qui procède par le toucher. Dans l'impression par transfert d'un relief tridimensionnel moulé, alors que quelque chose est certainement perdu dans les détails – une nuance imperceptible ou une trace d'usure s'accumulant à chaque impression successive –, quelque chose d'autre intervient simultanément dans l'espace infinitésimal entre la surface du moule et la peau du verre fondu. C'est là, pourrait-on dire, la dimension physique de l'idée – l'espace dans lequel, par le toucher, la conscience surgit dans le vide infime séparant ce qui touche de ce qui est touché. C'est l'écart tactile entre la sensation et la conscience mentale de celle-ci, exigeant un sens qui est aussi une conscience de lui-même, dans « une durée pendant laquelle le présent de la perception s'accomplit²⁶ ». Ici, un retard se produit dans le hiatus entre la tension soudaine à l'instant de l'expérience vécue et l'acalmie dans laquelle la mémoire s'est superposée en sensation et en abstraction à travers la conscience et le langage.

Pour Leperlier, le temps en tant que durée, ainsi que l'instant présent médiatisé et retardé en tant que moment fugace de la perception et de la mémoire, constituent des préoccupa-

tions intimes, matérielles et structurelles, liées à la mortalité humaine, à l'usure, à la perte dans le flux du temps. Les complexités techniques du transfert mémoriel à travers des processus méticuleux de moulage et de coulage, qui caractérisent toute son œuvre, s'annoncent comme une *vanité* savante, par contraste et par comparaison évidente avec les questionnements de Duchamp dans ses *Notes sur l'« inframince »*, où l'exemple de la production de moules est plus qu'une simple analogie :

La différence (dimensionnelle) entre 2 objets faits en série [sortis du même moule] est inf un infra mince quand le maximum (?) de précision a-été est obtenu²⁷.

Duchamp développe cette idée comme suit :

Séparation infra-mince. 2 formes embouties dans le même moule (?) diffèrent l'une de l'autre entre elles d'une valeur séparative infra mince. Tous les « identiques » aussi identiques qu'ils soient, (et plus ils sont identiques) se rapprochent de cette différence de séparative infra mince²⁸.

Ce concept de « l'infra-mince », Duchamp l'associe fréquemment à la transparence et aux rayons de lumière, aux surfaces polies et réfléchissantes, à la patine, à l'irisation, mais aussi aux images miroir et au verre. Dans le cas de Duchamp, le passage rapide de l'expérience rétinienne à l'expérience conceptuelle implique un échange ultérieur entre les dimensions extérieure et intérieure :

Irisation en tant que cas particulier du reflet.

– Miroir et réflexion dans le miroir maximum de ce passage de la 2^e à la 3^e dimension – (incidemment / pourquoi les yeux « accommodent »-ils dans le miroir ?²⁹

Je pense qu'au travers de l'inframince, il est possible d'aller de la seconde à la troisième dimension³⁰.

L'intérêt évident de Leperlier pour les notes de Duchamp sur l'*inframince*, ainsi que l'attention portée à la perspective de l'observateur dans l'espace et le temps, pourrait davantage illustrer une préoccupation commune concernant l'immédiateté de l'expérience perceptive qu'une quelconque dérive vers le conceptualisme. Selon l'Oxford English Dictionary, « un percept est l'abstrait des sensations, donc un concept est l'abstrait des percepts » (*A percept is the abstract of sensations, so a concept is the abstract of percepts*), notant que le mot « percept » est employé par le philosophe et psychologue américain William James pour désigner « le contenu de la conscience pendant la perception ».

Là où Duchamp se concentre sur l'imagination matérielle à l'infini, Leperlier se préoccupe plutôt de la réalité vécue - au moment de la prise de conscience humaine dans la durée de la perception - cherchant à enregistrer et à conserver la texture de l'expérience à son point de

résolution le plus fin. Leperlier et Duchamp refusent également l'abstraction :

... je n'ai jamais pu m'identifier aux axiologies minimalistes ou conceptuelles dominantes – celles enseignées comme des classiques dans les écoles d'arts plastiques... Je pense que la façon dont le minimalisme envisage la forme relève davantage de la psychologie comportementale que de l'expression artistique... Je m'intéresse aux formes simples lorsqu'elles ont déjà exercé leur emprise sur le monde imaginaire d'un autre artiste, lorsqu'elles ont une histoire³¹.

Lorsque Pierre Cabanne lui demande : « C'est au nom de votre attitude antirétinienne que vous avez refusé l'abstrait ? », Duchamp répond aussi sec : « Non. J'ai refusé d'abord, puis j'ai constaté pourquoi après³². »

Leperlier s'intéresse aux « formes simples » qui ont déjà retenu l'intérêt d'autres artistes – des formes géométriques telles que le polyèdre de *Melencolia I* (1514), la gravure majeure d'Albrecht Dürer (1471-1528), qui a été incorporée dans *l'Évidence de la Pierre* de Leperlier. (1991)³³, ou encore les moulages naturalistes de la *Botte d'asperges* (1880) d'Édouard Manet, figure reliquaire de son *Tombeau de Monsieur Manet* (1994)³⁴.

La récurrence de certains thèmes, formes ou citations, tels que par exemple la pierre la *Mélancolie* de Dürer, ou le dodécaèdre emprunté au tableau de Jacopo de Barbari, *Frère Luca Pacioli expliquant un théorème à un jeune homme* (1495), sont autant d'exemples de la « vanité » de mon travail : une conscience mélancolique soulignant la vanité des moyens d'expression artistique...³⁵

Le Tombeau de Monsieur Manet associe tout un ensemble de thèmes et perspectives relevant des préoccupations de l'artiste et citées ci-dessus dans une interview de 1991 avec Hervé Landry. L'inscription latine *Et in Arcadia Ego* renvoie aux *Bergers d'Arcadie* du peintre français Nicolas Poussin (1594-1665) et provient de *l'Églogue V* de Virgile ; elle évoque de manière ambiguë soit la mort du berger arcadien Daphnis, soit le domaine de la Mort elle-même au Paradis. Dans sa deuxième version du sujet (1637-1638), Poussin représente un berger traçant avec son doigt la silhouette de sa propre ombre sur le tombeau – un geste auquel Pliny l'Ancien attribue l'origine de l'art de la peinture³⁶ –, dans un acte de reconnaissance de soi et de création artistique, à l'ombre de la mort.

L'œuvre réimagine le motif de l'asperge dans la peinture à l'huile de Manet, dont l'image est reproduite deux fois dans un espace tridimensionnel transparent, modelée à la fois comme la chose et comme son négatif « moulé » (cast shadow) dans la mémoire ou l'ombre même projetée de la chose. À chaque manipulation, le motif gagne, pour ainsi dire, en viscosité, il s'épaissit en signification et en intention au fil du temps. Dans les mains de Leperlier, la « forme simple » accumule et/ou efface le sens, non seulement à la manière d'un palimpseste, mais aussi par la complexité cumulée de représentations picturales objectivées dans

tous les genres de l'histoire de la peinture européenne –nature morte [*still life*], *vanitas* ou *memento mori*.

Avec *Botte d'asperges*, Manet en finit avec le genre de la nature morte qui affiche l'opulence, la virtuosité technique et le sentiment mystique ou religieux. C'est là une peinture de l'immanence, dépouillée de transcendance, refusant tout symbolisme. Lorsque Charles Ephrussi paya à Manet plus que ne le prévoyait la commande, l'artiste, tel un fier marchand de légumes, lui envoya *L'Asperge* (1880), une deuxième peinture à l'huile figurant une seule pointe d'asperge pour combler le déficit. Dans cette rigueur figurative d'un style nouveau, c'est la fin d'un art qui veut voir plus qu'il ne montre.

Là où, pour Leperlier, les motifs des asperges ainsi que les inscriptions évoquent les souvenirs du passé comme des ombres, des idées inspirantes, ou encore l'histoire de l'art dans leur figuration multiple et cumulée, les petites figures de tortues, quant à elles, semblent soutenir le bloc reliquaire du Tombeau de Monsieur Manet, incarnant ainsi une vision plus personnelle.

La tortue originale, de l'espèce minuscule qui s'achète encore aujourd'hui sous forme de spécimens séchés dans les pharmacies traditionnelles d'Extrême-Orient, avait été ramenée de Libye par le grand-oncle de Leperlier, Il se souvient l'avoir vue, enfant, posée sur la vieille radio de son grand-père. C'est ce souvenir qui le pousse à réaliser le *Tombeau de Monsieur Manet* et d'autres œuvres avec tortues, comme *Ombre simultanée V* (1993). Leperlier dit que c'est précisément la re-découverte par sa sœur de cet animal là qui a rendu possible ces créations; ce qui sous entend qu'aucun autre spécimen, aussi similaire aurait-il été, n'aurait pu convenir à son dessein.

Les figurines en verre ont été moulées à partir d'un modèle en cire, coulé dans le moule en caoutchouc de la figures originales. Ce petit détail biographique l'emporte ici sur toute lecture allégorique de la tortue comme symbole de force ou de longévité. Dans ce cas, la permanence et l'origine directe de l'empreinte tridimensionnelle est authentifiée par le contact physique direct à chaque étape du transfert technique : le caractère authentique de la marque naît de cette succession d'empreintes matérielles directes. L'ombre projette presque au sens physique du verbe anglais *to cast*, utilisé depuis 1486 dans le sens « rejeter en cours de croissance (en particulier la peau, comme les reptiles, les chenilles) » une étape de transformation dans la métamorphose de l'insecte en un éventuel *imago*. C'est leur trace physique, matérielle – un *inframince* et non une simple reproduction – qu'il faut si intensément travailler.

Cela touche au cœur même de l'intérêt capital que Leperlier a pour la figuration – ce qui est figuré ici, dans les éléments qui le composent et dans l'œuvre achevée, est à la fois l'incarnation matérielle d'une expérience et son effacement. *Le Tombeau de Monsieur Manet* est donc reliquaire au double sens de mémorial et d'abandon, de souvenir et de relique, étymologiquement du latin *reliquus* (abandonné, laissé derrière soi, relique), *relinquō*, renoncer : *re* et *linquō* (je pars). Le présent de la mémoire est ici « une réalité resserrée sur l'instant et suspendue entre deux néants », selon la formule que Leperlier a empruntée à Bachelard.

L'œuvre en verre est l'ombre 3D d'une réalité 4D, celle qu'il reconnaît dans les *Neuf Moules Mâlic* (1914-1915) de Duchamp³⁷, comme le moulage d'une idée, retrouvant l'intérêt de Duchamp, pour le temps en tant que dimension spatiale, à savoir ce qui pour Leperlier s'incarne physiquement dans la mémoire humaine

Pour moi, Les ombres 3D sont des formes vides. Ces « images » 3D en verre sont pour moi la meilleure représentation de ce que sont les souvenirs stockés dans la mémoire. Comme si les choses ou les êtres avaient laissé des traces, des empreintes, dans la matière transparente de l'imagination³⁸.

Aussi ouvertement figuratifs que soient les éléments formels du *Tombeau de Monsieur Manet*, la figuration de Leperlier, est enracinée ici dans les traditions de la nature morte, de la vanité, du memento mori, de la peinture et de la sculpture funéraire européennes. Elle est porteuse de la trace physique, de la texture et de l'inscription de la mémoire mais aussi de sa déperdition telle que, limitée à l'instant et à la durée, cela se produit dans la conscience et l'imagination humaine. Depuis *Still Life / Still Alive I* (1997-1998) jusqu'au séries des natures mortes et des vanités que Leperlier a réalisées à la fin des années 1990 la palette demeure essentiellement monochrome et l'inscription verbale se poursuit par fragments tout en restant fidèle à la marque originale de l'artefact imprimé. Dans *Vase Trois règnes* (2005), la figure d'un lézard repose verticalement sur le relief gravé d'un morceau de texte, agrandi et illisible, tiré du plus ancien livre que Leperlier ait connu de première main – une édition latine de 1559 de la *Cosmographia* de Sebastian Münster (publié en allemand en 1544) ayant appartenu à son grand-père. Ce lambeau de texte a été transféré puis gravé à l'acide en profondeur dans une épaisse plaque de zinc. Un moule en caoutchouc de la plaque gravée a été réalisé et, à partir de celui-ci, un modèle en plâtre a été créé. Cet enchaînement de procédures s'accompagne d'une sorte d'épaississement ou de congélation du temps, augmentant en viscosité à mesure que les étapes du long processus s'ajustent à la durée requise, chaque phase entraînant un degré d'altération à peine perceptible, une légère perte de définition, comme une métaphore de l'usure et de la dégradation de la mémoire humaine.

Mélancolie de la sphère après le cube II (2002) reprend non seulement le mot « Melencolia », mais plus précisément l'image gravée de celui-ci dans *Melencolia I* de Dürer. Il utilisera dans d'autres œuvres de la série *Mélancolie, les nombres* du carré magique d'ordre quatre de la gravure de 1514³⁹.

Avec le recul, 2002 pourrait apparaître comme une année de transition, et c'est là que le texte dans l'œuvre de Leperlier devient moins livresque, moins lié à leurs états d'origine ; il configure alors les grilles de lettres comme des graffitis typographique, des marques physiques qui suggèrent et brouillent simultanément leur signification évanescence. Le chaos intervient quasi graphiquement, par exemple dans l'importance que prend ce mot gravé comme répété sur un ruban dans *L'instant juste avant VIII* (2003). Dans la série *Still Life / Still Alive* de 2005, l'équilibre dialectique de Fleuve et Stèle a fluctué pour se fondre en un FSLTEEULVEE.

L'année 2002 correspond également à un intérêt accru porté à la couleur, qui définit initialement des arrière-plans de tableau ou incarne des détails dans une visée sculpturale plutôt qu'illustrative. Un peu comme Duchamp et Décorchemont, Leperlier a entamé à l'âge de quinze ans sa pratique artistique personnelle en tant que peintre, bien qu'avec une tendance à la monochromie⁴⁰. Or depuis 2000, son travail sur le verre se tourne de plus en plus vers la couleur :

Pour moi, la couleur est avant tout le support de la forme et du mouvement. Dans mes vanités et natures mortes, surtout au début des années 2000, j'ai fini par attribuer à la couleur et à la transparence des connotations symboliques spécifiques :
Transparent = stable-fixe = squelette-crâne = mémoire = temps
Couleur = instable-flux = chair = présent-vécu = durée
Je réalise en rédigeant ces notes combien ma trajectoire est parallèle à celle de mon grand-père. Comme si l'un et l'autre avions pris le chemin du verre pour revenir à la peinture, chacun dans notre style.
La création des couleurs mobilise tout ce que j'ai toujours su, avec la même confiance et le peu d'importance que j'accorde aux notes auxquelles je me réfère rarement. Je fais confiance à mon intuition et à ma connaissance de mes moyens et des qualités de mon matériau⁴¹.

Les « connotations symboliques » du couplage des antonymes tels que couleur et transparence, fleuve et stèle, chair et os, flux et fixe, sont cependant un moyen et non une fin – des orientations, non pas des finalités en soi, une boîte à outils, non pas un plan défini. Ici encore, cette fusion de l'intuition, de la capacité technique et des propriétés du matériau en dit long sur la temporalité de l'acte créateur et sur la relation tendue, quasi involontaire, entre l'accident et l'intention dans le *flux et le fixe*. En pratique, on n'est pas si loin de la méthode de Manet, où l'analyse microscopique de sa *Botte d'asperges* révèle une technique rapide d'huiles « mouillées sur mouillées », mélangées sans palette à même la toile avec un pinceau étroit traversant de fines lignes adjacentes, et dont les empâtements fréquents donnent l'impression d'une œuvre créée en « une seule séance de travail⁴² ».

Bien que, depuis quelques années, Leperlier soit revenu à l'aquarelle, peut-être que la voie du verre, dans son cas, a conduit moins à la peinture qu'à la couleur comme moyen plastique – pigment minéral en suspension dans un liquide, que ce soit celui de l'aquarelle ou du verre en fusion. Le peintre dont Leperlier se réclame le plus de l'influence et de la technique est Francis Bacon, dans la mesure où la matérialité du coup de pinceau de Bacon entache la figuration de son propre mouvement, comme il le confiait lui-même au critique d'art David Sylvester à propos de la notion d'accident :

Par exemple : l'autre jour, j'ai peint la tête de quelqu'un, et ce qui faisait les orbites, le nez, la bouche, c'étaient – si vous les analysez – juste des formes qui n'ont rien à voir avec des yeux, un nez ou une bouche ; mais le mouvement même de la peinture d'un contour à un autre a donné une image ressemblante de cette personne que j'essayais de peindre. Je me suis arrêté ; j'ai pensé un moment que je tenais quelque chose de

beaucoup plus proche de ce que je recherchais. Alors, le lendemain, j'ai essayé de pousser plus avant et de rendre la chose encore plus poignante, encore plus proche – et j'ai perdu l'image complètement. Parce que avec une telle image vous marchez, en quelque sorte, sur la corde raide entre ce qu'on nomme « peinture figurative » et « abstraction ». Elle viendra droit de l'abstraction, mais elle n'aura en vérité rien à voir avec elle. Il s'agit d'une tentative pour que la figuration atteigne le système nerveux de manière plus violente et plus poignante⁴³.

La matérialité nerveuse de cet équilibre – entre dessein et hasard – dont Bacon témoigne ici ressemble peut-être à la « corde raide », à ce passage du désir qui, pour Leperlier, sépare l'intention initiale de l'œuvre du sentiment involontaire de reconnaissance qui accompagne son achèvement:

Au départ, chacun de mes projets me vient à l'esprit comme une sorte de souvenir. Au moment même où ils se présentent à mon imagination, c'est comme si je les connaissais déjà. Les idées arrivent de manière inattendue, mais toujours avec ce sentiment évident du « déjà vu ». En tant qu'objets, ils sont déjà complets dans ma vision intérieure. Je peux les voir sous tous les angles. S'ils se manifestent avec une intensité particulière, ils s'accompagnent du genre de sentiment que l'on éprouve lorsqu'un mot dont on avait du mal à se souvenir nous revient soudain à l'esprit. En ce moment, je sais que je dois me mettre au travail. Je ressens à nouveau ce sentiment lorsque je termine l'œuvre en verre. Je la « reconnais » alors au moment même où elle sort du moule. Mais ce n'est jamais celle qui m'avait traversé l'esprit auparavant⁴⁴.

Les entretiens de David Sylvester avec Francis Bacon méritent d'être cités ici dans la mesure où ils inspirent et étayent la pratique de Leperlier. La vision de Bacon sur le rôle de du hasard dans le processus de création en tant qu'action dans le temps sur la chose figurée et ses réflexions sur la durée dans l'image, ont toutes un rapport direct avec la pensée de Leperlier :

Vous savez dans mon cas – et plus je vieillis, plus il en est ainsi – toute peinture est accident. Aussi je vois d'avance la chose dans mon esprit, je la vois d'avance, et pourtant je ne la réalise presque jamais comme je la prévois. Elle est transformée du fait même qu'il y a peinture. [...] de la façon dont je travaille, je ne sais en vérité pas très souvent ce que va faire la peinture, et elle fait beaucoup de choses qui sont bien meilleures que ce que je pourrais lui faire faire. Est-ce que c'est un accident ? [...] On essaye, bien sûr, de garder la vitalité de l'accident et cependant de maintenir une continuité⁴⁵.

Pour moi, le mystère de la peinture, de nos jours, est de savoir de quelle façon l'apparence peut être réalisée. Je sais qu'elle peut être illustrée. Je sais qu'elle peut être photographiée. Mais comment ce phénomène peut-il être réalisé de manière à ce que nous attrapions le mystère de l'apparence à l'intérieur du mystère de la création⁴⁶ ?

Comme Décorchemont mais aussi d'une certaine manière comme Bacon et Duchamp, Leperlier mélange ses propres couleurs d'oxydes minéraux : le cobalt pour le bleu foncé, le cuivre pour le bleu-vert, le manganèse pour le rouge violet, bleu violet nickel ; les frites élaborées avec de l'argent et de l'or donnent du rouge, du rose et du brun. Il mixe le cuivre, le nickel et le cobalt pour un bleu nuit profond. Le manganèse, il le décrit comme étant très particulier – plus léger, en bouillant, il disperse les autres couleurs. Ces couleurs et leur mouvement dans le temps sont fixés comme des instants fluides, vitreux suspendus dans le corps de l'objet de verre, « le mystère de l'apparence » est ici indissociable du « mystère de la création » et du matériau.

Dans son approche de la matérialité minérale en tant que substance physique et imagination rétinienne, Leperlier démontre une proximité lointaine ou une distance proche avec Duchamp et *À L'Infinif (La Boîte Blanche)*, où l'accent est mis sur l'espace et la représentation :

Les notes de Duchamp sur la couleur soulignent la composition physique de ses pigments. Les ingrédients utilisés pour créer l'apparence d'un métal particulier doivent être fidèles à la substance du sujet plutôt qu'à son aspect visuel... Les notes envisagent la couleur loin du choix esthétique avec des références au verre dépoli, à la rouille, au cirage, au thé et au dentifrice. Le beau noir... est incongru jusqu'à ce que ce noir soit compris comme un négatif perceptuel pur produit par le mélange des complémentaires⁴⁷.

Il ne s'agit pas seulement d'une question de couleur, mais de figuration : ici, la couleur est la figure. Couleur, en tant que qualité des substances physiques et de leurs qualités visuelles et texturales. C'est ce qui semble ressortir de l'utilisation croissante par Leperlier de pigments colorés, depuis plus d'une vingtaine d'années maintenant. Il a étendu ainsi le vocabulaire plastique de ses tableaux tridimensionnels construits à partir de formes et de motifs iconographiques tels que celui de la boîte, du degré, de l'arc, du trône, du cabinet, de la pyramide, du livre, stèle, coupe, cadre occupé occasionnellement par des figures animales ou humaines. Lièvres écorchés et bondissants, petit banc de poissons, crâne humain ou diagramme médical du XVI^e siècle.

Dans *Chair et os II* (2015)⁴⁸, les couleurs fluides et transparentes doivent négocier avec des inclusions blanc de Chine opaques, porcelaine ou poudre de verre tassée dans des formes en creux avant une seconde cuisson. Leurs corps minéraux en suspension se déplacent chacun à sa manière comme dans une aquarelle. Leurs effets picturaux sont comme le temps lui-même, instantané, irréversible et impitoyable. Le pigment minéral prolonge alors l'effet optique : le médium verre, comme le vitré et l'image en suspension dans l'humeur aqueuse entre le cristallin et la rétine de l'œil humain. Dépendance optique de l'imagination conceptuelle à l'égard de la matière, en l'occurrence la physique minérale et animale.

La motivation à l'origine de cette série vient du besoin de l'artiste de résoudre le problème technique de la compatibilité des matériaux, verre et céramique – du flux liquide avec la forme minérale cristallisée. De cet essai alchimique est née une méditation sur la chair et l'os – la « viscosité équilibrée » (*poised viscosity*) du corps humain en tant qu'assemblage d'éléments minéraux en suspension dans une moyenne de 60 % du liquide total du corps, le tout dans le cours du flux temporel. La cosmologie imaginaire de l'œuvre achevée peut présenter une analogie visuelle avec l'imagerie astronomique de galaxies lointaines et de nébuleuses synthétisées à partir de longueurs d'onde spécifiques du spectre lumineux et du rayonnement infrarouge. Mais l'œuvre, en ce sens, n'est pas figurative : sa figuration relève de la couleur.

Au moment d'écrire ces lignes, les œuvres les plus récentes de Leperlier, telles que *Veduta Interna XXII* (2023)⁴⁹, reprennent le genre associé notamment aux *Carceri d'invenzione* (1745) et, plus tard, aux *Vedute di Roma* du dessinateur, graveur, architecte et archéologue vénitien Giambattista Piranesi (1720-1778). Ici, la figuration couleur des séries précédentes *Espace d'un instant* et *Chair et os* semble faire un pas de plus vers la peinture et le dessin, en adoptant et rejetant à la fois la référence historique qui lui donne son titre, et dont les formes tridimensionnelles créent des dimensions internes tant sur le plan matériel qu'imaginaire, telles des projections d'ombres d'une quatrième dimension intuitionnée. Les dimensions internes de *Veduta interna XXII* résultent d'une préparation minutieuse et laborieuse des conditions techniques dans lesquelles l'accident ou le hasard peuvent intervenir, surgissant comme le fruit naturel de la transparence du matériau et de la l'approche imaginaire, ainsi que l'a observé Francis Bacon :

Je pense que l'accident – ce que j'appellerais la chance – [...] est un des aspects les plus importants et les plus fertiles, parce que, si quelque chose marche pour moi, je sens que ce n'est rien que j'aie fait moi-même, mais quelque chose que le hasard a été à même de me donner⁵⁰.

La figuration s'arrête encore une fois juste avant le figuratif, invitant à quelque chose au-delà de l'intentionnel – une sorte de vision, alchimique peut-être dans le sens exprimé par James Elkins dans *What Painting Is: How to Think about Painting using the Language of Alchemy* (1999) :

À mesure que les substances se mélangent et fusionnent, elles deviennent plus pures, plus fortes, plus précieuses, tout comme l'âme devient plus sacrée. La pierre philosophale est le signe de la perfection de l'esprit, l'état presque transcendantal où toutes les impuretés ont été tuées, brûlées, fondues, fusionnées, et où l'âme est lumineuse et calme. Les alchimistes prêtaient une attention particulière à leurs creusets, ils observaient les substances se mélanger et se séparer, pensant toujours dans une certaine mesure aux luttes et aux contaminations de la vie terrestre, et s'interrogeant en fin de compte sur leur âme et leur esprit à eux⁵¹.

Notes

¹ Pierre Cabanne, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Paris, Allia, 2014, p. 40

² Clarice Lispector, *Água Viva*, traduit du portugais (Brésil) par Didier Lemaire, Paris, Éditions des Femmes, 2018

³ François Décorchemont est né le 26 mai 1880 à Conches-en-Ouche, en Normandie, où il est décédé le 17 février 1971. Henri Robert Marcel Duchamp est né le 28 juillet 1887 à Blainville-Crevon, en Normandie, et décédé le 2 octobre 1968 à Neuilly-sur-Seine.

⁴ « It's in the catalogue of the Independents of 1912, but it never was shown. I didn't discuss it with anyone, but it was really a turn in my life. » (Il figure dans le catalogue des Indépendants de 1912, mais n'a jamais été montré. Je n'en ai parlé à personne, mais cela a vraiment été un tournant dans ma vie.) Calvin Tomkins, *Marcel Duchamp, The Afternoon Interviews*, New York, Badlands Unlimited, 2013, p. 71

⁵ Antoine Leperlier [AL] en réponse à une question de l'auteur, août 2023

⁶ « Nous sommes tous des artisans, en vie civile, ou en vie militaire, ou en vie artistique. » Cabanne, *op. cit.*, p. 8

⁷ « C'était le côté poétique des mots qui me plaisait. Je voulais donner à "retard" un sens poétique que je ne pouvais même pas expliquer. C'était pour éviter de dire un tableau en verre, un dessin en verre, une chose dessinée sur verre, comprenez-vous ? Le mot "retard" m'avait plus à ce moment-là, comme une phrase que l'on découvre. C'était réellement poétique, dans le sens le plus mallarméen du mot, si vous voulez. » *Ibid.*, p. 41

⁸ *Ibid.*, p. 76

⁹ *Duchamp du signe, suivi de Notes*. Écrits réunis et présentés par Michel Sanouillet et Paul Matisse, nouvelle édition revue et corrigée avec la collaboration d'Anne Sanouillet et Paul B. Franklin, Paris, Flammarion, 2008, p. 108 *Ombres portées* est une note écrite vers 1913, publiée pour la première fois par Roberto Matta dans le journal *INSTEAD*, n° 1, New York, février 1948

¹⁰ Sanouillet et Matisse, *op. cit.*, p. 135. Voir aussi *À l'infinif : À l'infinif - La Boîte blanche*, de Duchamp, a fait l'objet d'une première publication, avec autorisation de l'artiste, par Cordier & Ekstrom Gallery, le 14 février 1967, dans un tirage limité à 150 exemplaires. Voir aussi Calvin Tomkins, *Duchamp, A Biography*, New York, Henry Holt, 1996, p. 127-128 et p. 444. À noter également : « Les formes de la Mariée ne sont qu'une apparence, une de ses manifestations possibles. Duchamp disait qu'elle est la projection d'un objet (inconnu) à quatre dimensions. Sa vraie forme, sa vraie réalité, est autre. La Mariée est la copie de la copie de l'idée. » (Octavio Paz, *Marcel Duchamp o el Castillo de la pureza*, 1967 ; éd. française : *Marcel Duchamp : l'apparence mise à nu*, Paris, Gallimard, 1990)

¹¹ Tomkins, *op. cit.*, p. 92-93

¹² *À l'infinif*, *op. cit.*, p. 88

¹³ Antoine Leperlier, correspondance avec le Victoria and Albert Museum, Londres, 2003. Citation de Gaston Bachelard, *L'intuition de l'instant*, 1932, p. 12, consultable en ligne : http://classiques.uqac.ca/classiques/bachelard_gaston/intuition_de_instant/intuition_de_instant.pdf

La publication en anglais comprend la traduction de l'essai majeur de Bachelard, *L'instant poétique et l'instant métaphysique*, 1939. Voir aussi Gaston Bachelard, *La dialectique de la durée*, 1950 (Paris, PUF, 2^e tirage de la nouvelle édition, 1963) ; en ligne : https://gastonbachelard.org/wp-content/uploads/2015/07/dialectique_duree.pdf

¹⁴ Parménide d'Élée, *Fragments* 8.5-6, 8.11

¹⁵ *La métaphysique du verre* était le titre d'une grande exposition Leperlier au Musée de Sèvres en 2007. La Pataphysique est née en 1907 avec Alfred Jarry : « La pataphysique, dont l'étymologie doit s'écrire ἐντὶ (μετὰτὰφυσικά) et l'orthographe réelle "pataphysique", précédé d'un apostrophe, afin d'éviter un facile calembour, est la science de ce qui se surajoute à la métaphysique. » Alfred Jarry, *Gestes et Opinions du Docteur Faustroll, Pataphysicien*, Paris, Gallimard, 1980

¹⁶ AL en réponse à une question de l'auteur, août 2023

¹⁷ *Ibid.* Il va sans dire que les propres moulages de reptiles de Leperlier, comme les serpents de la série *Hic et Nunc-Médusa* (2007-2008), n'ont jamais été réalisés à partir de sujets sédatisés ou vivants.

¹⁸ David Sylvester, *Francis Bacon, entretiens*, traduit de l'anglais par Michel Leiris, Paris, Flammarion, 1980, p. 31-32

¹⁹ AL, réponse à une question de l'auteur, août 2023

²⁰ Héraclite, Fragment 49a et Fragment 91a ? [91b]

²¹ *Ibid.*

²² The Oxford English Dictionary : « Old French *mélancolie* is attested first in the sense "profound sadness" (c 1180), and only subsequently in the medical sense (c 1256). The sense "anger" is attested in Middle French from the beginning of the 14th cent. Use is attested from 1816 in French denoting mental illness characterised by depression. »

²³ « *tralucentes novi liquores fluxisse rivos, et hanc fuisse originem vitri* », Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XXVI, LXV II

²⁴ Philip Gibbs, *Is glass liquid or solid?* [<http://math.ucr.edu/home/baez/physics/General/Glass/glass.html>]

²⁵ Erich Auerbach, *Figura* (1938), trad. Marc André Bernier, Paris, Belin, 1993, p. 12

²⁶ Daniel Heller-Roazen, *The Inner Touch: Archaeology of a Sensation*, MIT Press, Cambridge MA, 2007, p. 53. « Et si les activités de conscience et de conscience de soi attribuées à la faculté moderne n'étaient pas des formes de cognition mais plutôt, comme le soutenait Aristote, de sensation ? Et si la conscience, en bref, relevait du tact et du contact au sens propre, "un toucher intérieur", comme l'auraient dit les stoïciens à propos du "sens commun" par lequel nous nous percevons nous-mêmes. » (p. 40)

²⁷ Note 18, in *Marcel Duchamp : Notes*, avant-propos de Paul Matisse, préface de Pontus Hulten, Flammarion, Paris, 1999, p. 24

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*, p.36

³⁰ « J'ai choisi exprès le mot mince qui est un mot humain et affectif et non une mesure précise de laboratoire... » *Ibid.*, p.36

³¹ Antoine Leperlier, entretien avec Hervé Landry, cat. expo. Galerie Katia Granoff, Honfleur, 1991

³² Cabanne, *op. cit.*, p. 46

³³ Antoine Leperlier Archive n° 678AAL [le numéro d'archive est indiqué ici pour faciliter la lecture et les références]

³⁴ Antoine Leperlier Archive n° 941004B

³⁵ Antoine Leperlier (1991), entretien, *op. cit.* Il a été suggéré que le personnage inconnu du *Portrait de Fra Luca Pacioli et un jeune homme inconnu* (1495) par Jacopo de Barbari était Albrecht Dürer (1471-1528), représenté comme un élève du mathématicien et frère franciscain Luca Bartolomeo de Pacioli (1445-1517). Ils devaient avoir respectivement 24 et 50 ans.

³⁶ « *omnes umbra hominis lineis circumducta, itaque primam talem* », Plin l'Ancien, *Histoire naturelle*, XXXVI. La lecture que donne Erwin Panofsky des regrets de Poussin à propos de la figuration se trouve dans son essai « *Et in Arcadia Ego: Poussin and the Elegiac Tradition* » in *Meaning in the Visual Arts*, New York, Doubleday Anchor Books, 1955, p. 295-320

³⁷ À l'origine, il s'agissait d'une peinture à l'huile sur une feuille de plomb, avec un fil à plomb, pris entre deux feuilles de verre. La légende de la Tate Gallery précise : « Les "moules mâlic" sont un groupe de neuf uniformes qui attendent de recevoir le "gaz éclairant" qui leur donnera un sens. Dans *La boîte verte*, Duchamp déclare qu'ils seront "provisoirement peints au plomb rouge en attendant que chacun ait sa couleur, comme des maillets de croquet". »
[<https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-hamilton-nine-malic-moulds-t15850>]. Duchamp souhaitait peindre des formes au plomb rouge, ingrédient ajouté au cristal de verre pour augmenter son indice de réfraction.

³⁸ AL, correspondance avec l'auteur, septembre 2023

³⁹ Les mathématiques du carré magique d'ordre 4 de Dürer sont d'une complexité inhabituelle, tant au niveau des directions, des carrés centraux, des quadrants et des angles, qu'au niveau des quatre nombres d'angles qui s'élèvent à 34. Associé au ciel de Jupiter, ce carré magique est un talisman contre la mélancolie.

⁴⁰ AL, réponse à une question de l'auteur, août 2023

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Iris Schäfer, Caroline von Saint-George, Katja Lewerentz, *Impressionismus: Wie das Licht auf die Leinwand kam*, Skira, 2008, p. 127

⁴³ Sylvester, *op. cit.*, p. 18-19

⁴⁴ AL, correspondance avec l'auteur, janvier 2007

⁴⁵ Sylvester, *op. cit.*, p. 22-23

⁴⁶ *Ibid.*, p. 108

⁴⁷ Marcel Duchamp, *À l'infinif*, 1999, note 31, n. p.

⁴⁸ Antoine Leperlier Archive n° 2150522

⁴⁹ Antoine Leperlier Archive n° 2230621

⁵⁰ Sylvester, *op. cit.*, p. 66

⁵¹ James Elkins, *What Painting Is: How to Think about Painting Using the Language of Alchemy*, Routledge, New York-Londres, 1999, p. 4