

à la mémoire de Marc Jimenez

Les époques de la pâte

Un des atouts de l'art est sans doute qu'il est seul à pouvoir miser sur la vertu des contraires, jusqu'à exploiter leur conflit. Il peut en effet inscrire à son actif ce privilège unique d'inclure sans les fondre des substances, des états, des phases ou moments qui, partout ailleurs, aussi loin qu'aille l'expérience, ne se convoquent au présent qu'à condition d'exclure l'opposé.

Ce n'est pas que le processus créateur procède en dialecticien. On a trop abusé de la dialectique, devenue le marabout de tant de discours en mal de suture, quand ce n'était de structure. La dialectique ne résout pas, mais ordonne (éventuellement exploite) des contradictions (logiques ou discursives). La création artistique a affaire, elle, à des *contrariétés*. Elles appartiennent au réel, elles en constituent le relief, accidenté parfois jusqu'à la catastrophe. J'affirme que l'art véritable est toujours agonial, il tire sa force des tensions qui sont dans les choses mêmes avant de figurer dans l'œuvre. Celle-ci n'est pas une synthèse ; c'est plutôt la convulsion calmée, fixée, qui suit d'un rude affrontement de forces contraires.

Si mon entrée en matière a une justification, c'est d'abord à tracer le profil tel qu'il m'apparaît de l'œuvre d'Antoine Leperlier, dont il n'est pas indifférent que la chair exaltée, meurtrie, finalement glorieuse soit la pâte de verre ; dont il est piquant que les métamorphoses se suspendent finalement dans un jaillissement iridescent gardant mémoire des ruades de teintes issues des conditions matérielles et techniques de la genèse des

images. Lorsque je regarde les pièces intitulées et numérotées « Espace d'un instant », me viennent à l'esprit les mots d'André Breton: « La beauté convulsive sera érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonstancielle, ou ne sera pas ».

Car la beauté, qui est le « rêve de pierre » (Baudelaire) des mortels, n'appartient à aucun mouvement artistique particulier ; j'ajoute qu'il est très loin de ma pensée de chercher dans les œuvres de Leperlier je ne sais quelle obédience au surréalisme ou à l'expressionnisme. Si, me recommandant du poète de *L'Amour fou*, j'invoque la douce violence, de teneur érotique, de la beauté, c'est plutôt pour suivre mon idée jusqu'à son tréfonds : soit qu'elle est le port inaccessible où mouillent sans se battre tous les bateaux remuants du vivre humain. Les poètes le savent, *contre toutes sortes d'académiciens et de prêcheurs de vertu* : elle n'est pas harmonieuse, mais convulsive. Elle est toujours en agonie et bataille contre les formes dont le vice est de trop s'aimer elles-mêmes.

La beauté, comme vous y allez (j'entends s'exclamer le quidam)! Valéry, déjà vers 1920, craignant qu'elle fût définitivement désuète, la réputait, avec d'autres pièces de collection, bonne pour le tiroir des numismates. Quoiqu'elle soit aujourd'hui si suspecte que sa seule mention vole au ridicule, elle n'a sans doute pas dit son dernier mot et je suis de ceux qui attendent qu'elle fasse un de ces matins une bonne guerre à un monde de l'art sclérosé. Au nom de quelle cause ? De la lutte *à vie* entre les Opposés (ô Héraclite !). Non pas *pour* la vie, car il n'y a rien de moins darwinien qu'une sélection qui englobe et assimile au lieu de rejeter les uns pour que les autres prospèrent.

Je dirai tout à l'heure comme les parallélépipèdes de verre réalisés par le verrier fomentent cette incorporation tonique et métastable des contraires. Mais avant, je ne lâcherai pas la beauté – qui est, en somme, l'origine et la fin, sous le double sceau de l'impossible et de l'exigence impérieuse – sans aller au bout : elle est le nom d'énigme du *change* le plus extrême dont est capable l'être de pulsion, d'ailleurs muni d'un œil aussi avide que patte ou que bouche. De Courbet à Magritte, de Baudelaire à Bataille et Quignard, se vérifie l'énoncé de Freud : la beauté a des racines sexuelles. Il n'est pas jusqu'à Kant – transcendental puceau – qui ne s'en soit avisé dans le paragraphe 5 de « L'Analytique du beau » de sa *Critique de la faculté de juger*, écrivant que « la beauté n'a de valeur que pour les hommes, c'est-à-dire des êtres d'une nature animale, mais cependant raisonnables... » Comment s'émanciper de la « nature animale », soit de la pulsion, sans se couper de la source vivante ? Comment franchir la passe qui, de l'œil médusé, aveuglé par l'effroi du sexe, mène au regard qui le ressuscite par une neuve ferveur des lointains ? La poétique aussi bien que l'esthétique (la création autant que la réception) détiennent le secret d'une décantation du goût depuis une lourde hérité nociceptive. C'est que les ailes de libellule du goût sont brodées dans une salive dégoûtante. Quant aux serpents d'or qui gonflent, l'emmêlant, la tignasse affolante de Méduse : l'un tout seul, à l'écart, est un possible bijou, quelques-uns peuvent composer un motif ; mais s'ils grouillent ensemble, ils menacent de pétrifier qui s'avancerait à découvert. Décidément la fréquentation, sinon de la beauté, du moins de son souci, n'est pas de tout repos.

Or, c'est bien d'un tel souci, sans doute aussi indéterminé qu'insistant, que procède le travail de l'artiste. Il ne s'agit pas d'un guide empirique : l'art n'applique ni doctrine ni recette. Et s'il peut revendiquer une méthode – c'est-à-dire un chemin, *odos* –, elle reste à la discréction de chacun, plus jouée d'instinct que formée de règles bien nettes. Mon expérience de l'écriture, tout de même un peu parente, m'incite à penser que le souci, qui engendre soin, parvient à échapper à un dessein positif trompeur, d'une part en invitant le hasard à proposer, d'autre part en affûtant chez l'artiste le sens critique, si bien qu'il écoute la voix du démon personnel qui, en chaque occurrence sentie comme cruciale, lui souffle : « Non ! Pas là ! Pas ça ! »

Antoine Leperlier produit des images dont l'engendrement lent implique un processus complexe de moulage, de disposition des couleurs, de cuisson, puis d'attente active du refroidissement. Bien que ces phases, qui donnent largement la parole au matériau et accordent au temps au moins autant d'importance qu'à l'espace, paraissent contredire la rapidité, parfois l'instantanéité, de la plupart des images aujourd'hui, l'artiste s'affirme plus proche du peintre que du sculpteur. Outre qu'il est le mieux placé pour en juger, convenons que de forts arguments viennent étayer cette position.

Qu'on le veuille ou non, le geste de sculpter ou d'installer dans l'espace est d'emblée instaurateur d'un ordre. Que ce soit la main qui façonne une matière et lui impose la forme souhaitée ou bien l'esprit qui conçoit un dispositif de révélation (en dernière analyse, de l'espace lui-même), le matériau est subordonné tantôt à la forme « objectale », tantôt à l'aptitude de l'espace, mise à l'honneur par les Modernes, de valoriser le vide en exhibant la relation comme telle. Ce n'est pas là la quête de Leperlier, qui, loin

d'un tenace hylémorphisme traitant la matière, fût-elle réputée noble, de manière ancillaire, s'attache à guetter, susciter et produire avec l'aide d'elle-même et du feu qui la fait entrer en fusion, ce que j'appellerai les *époques de la pâte de verre*.

Or, il y a deux sortes d'art du feu : celui du potier ou du céramiste, linéaire, confirme en la solidifiant la forme qui a été façonnée, tournée une fois pour toutes. Le verrier, lui, pratique un art circulaire en suivant le rythme des états d'une matière qui, rétive au façonnement, montre un dynamisme propice à l'imagination. « L'image, écrit-il, est un mouvement saisi dans la matière ». L'artiste parle aussi de « veduta intérieure » ou de « natures mortes spontanées » après refroidissement du verre. La pâte agit et réagit, elle se prête de soi à des mutations d'états en fonction de l'intervention de l'artiste et des températures qui sollicitent en elle une veine de devenir. L'inspiration d'Hermès Trismégiste n'est pas très loin : il y a en effet quelque chose d'hermétique, voire d'alchimique, dans cette matière agile, maline, qui admet le change, passe de l'or au plomb, du ruisseau au roc, du flux au flocculat, du bas en haut et réciproquement, du patent au latent, du feu à la glace etc. Voilà ce que j'appelle les époques de la pâte. Bien sûr, je fais un clin d'œil à Buffon et à ses « époques de la nature », mais surtout je retiens du mot sa signification grecque première : *épokhè* veut dire *suspension*.

C'est d'abord le propre d'un élan qui paraît stoppé net, ou, moins évidemment, d'une tardiveté qui se met à vibrer, comme saisie d'un allant. Qu'est-ce donc qu'une époque, sinon le temps devenu sensible, singulièrement incarné, le devenir-image du temps, le film incessamment renouve-

lé de ses humeurs, de ses vitesses. La pâte de verre opte pour le temps et s'emploie à recueillir ses vœux spatiaux.

Or, si le temps est profond jusqu'au vertige, il ignore le volume. Il me semble que la durée de la démarche créatrice se convertit, après qu'elle a concrétisé les époques du verre, en un dialogue sans fin entre l'instant et l'éternité. Le temps n'est pas spatialisé, car s'il l'était il se verrait contraint d'épouser le régime spatial, le *partes extra partes*, une perspective linéaire avec son lot d'illusion. On aurait affaire à un mouvement faux, à un rendu de mouvement fabriqué avec de l'inertie découpée. Je ne m'étonne pas qu'Antoine Leperlier évoque souvent Marcel Duchamp, à propos du Grand Verre, bien sûr, mais plus encore quand il y va de la quatrième dimension, dont les artistes du début du vingtième siècle – à commencer par Apollinaire – furent si obsédés qu'ils prêtèrent parfois aux travaux mathématiques d'Henri Poincaré les traits de la science-fiction (Gaston de Pawlowski) ou en firent le motif d'élucubrations où la fulgurance, la fumisterie et la platitudes auront fait parfois bon ménage...

Ce que je connais des œuvres et des écrits de Leperlier en tout cas, non seulement témoignent d'une réflexion sur le concept même de *dimension*, mais récapitulent nombre de figures et de motifs puissants de l'histoire de l'art du Quattrocento à nos jours (l'image, la perspective, la veduta, les vanités, Méduse etc.) C'est le sens d'un continuum spatio-temporel qui, à l'évidence, constitue l'orient d'un processus créateur visant à inclure un maximum d'aspects ou d'avatars, à surmonter l'inertie spatiale tout en déjouant la fuite du temps. Outre que le hasard – c'est-à-dire, en dernière analyse, l'*événement* – jouit d'une hospitalité singulière pour sa jeunesse perturbatrice, la vigueur rafraîchissante de ses secousses, mon intuition est

que l'artiste est parvenu, en enrôlant ainsi la contingence de ce qui advient dans son *Kunstwollen* (sa volonté d'art), à dépasser le conflit apparemment irréductible d'un dynamisme à condition de chaos et d'une stabilité au prix d'une fixité mortelle. Comment résister à l'asymétrie du phénomène de refroidissement ? Comment échapper à la secondarité, à l'essoufflement représentatif ? En convoquant le regardeur à participer activement à une restauration de *présence*. Car l'image-mouvement sauvegardée dans la pâte transparente, préservée du trompe-l'œil par l'expansion colorée, est contagieuse à la façon d'une danse. Celle-ci n'est rien que la subversion des pas marchés, l'exultation d'une « imagination du mouvement » (comme parle Arnold Gehlen). Dans les bouquets éclatés de la série « Espace d'un instant », c'est le mouvement lui-même qu'on voit, loin d'apercevoir on ne sait quelle forme définie. Nous subissons l'entraînement d'un *lever*. De simples impressions de jambes, de rotation, de voiles écartés, de tournoiements n'entendent pas représenter quoi que ce soit du monde.

J'écrivais plus haut que l'artiste manie l'oxymore, qui est l'instrument (aussi au sens musical) pour figurer la vertu des contraires. Quelle est donc la seule Figure – d'ailleurs non-figurative dans l'acception commune – capable de souder l'arrêt sempiternel et le surgissement perpétuel ? Le geste, comme rythme premier. Il est tout à son primesaut, et rien au-delà, au moment infinitésimal où il s'arrache de l'indifférence, surgissant absolument. Mais, comme le jour requiert la nuit couveuse, le *rhuthmos* a besoin de l'*arhuthmiston*, le Sans-limite, l'In-different. Telle est l'intuition du présocratique Antiphon, pour qui les formes actuelles s'élèvent depuis le puits sans fond d'une matière potentielle, riche de possibles, d'autant plus aisés à contenir qu'ils ne sont pas (encore) et ne seront peut-être jamais.

Voilà ce que nous voyons et ressentons de tout notre corps : cette extrême suggestibilité d'une frontière ténue, invisible, qui soudain cède devant l'irruption : le pur geste de commencer et de recommencer, l'éternel retour en suspension dans l'instant. L'élan ou l'allant, l'allure captée des choses.

Michel Guérin 2023