

ANTOINE
LEPERLIER

GALERIE CAPAZZA
PARIS / NANÇAY





A n t o i n e
LEPERLIER

GALERIE CAPAZZA NANÇAY en SOLOGNE

18 juillet - 27 septembre 2015

Couverture :
CHAIR ET OS VI
verre moulé et
estampage de pâte de verre
31 / 29 / 8,5 cm - 2015

Ci-contre :
CHAIR ET OS IV
verre moulé et
estampage de pâte de verre
32,4 / 22,5 / 8 cm - 2015

Antoine Leperlier : Surface et Structure

"L'éclat, qui en réalité se déplace sur la surface des choses à mesure que le spectateur lui-même se déplace, est délaissé au profit de l'architecture de la couleur, plus vaste, plus stable ; le rayonnement interne est préféré au brillant de la surface et la transparence débarrassée de son éclat se matérialise dans la couleur".¹

Il peut sembler étrange de mettre en exergue, afin de présenter les nouvelles pièces d'Antoine Leperlier à la Galerie Capazza, une remarque générale sur la notion d'éclat tirée d'un livre sur la peinture Vénitienne du Quattrocento. Seulement cette épigraphe contient en elle-même les mots clés et les idées qui sont au coeur de l'oeuvre de Leperlier.

Antoine Leperlier travaille sciemment, voire délibérément dans la tradition Occidentale, découvrant des idées, des motifs, des matériaux et des questions à des sources allant de la première philosophie grecque à l'art de Renaissance et - plus récemment et plus près de son univers familial - au travail de 1903 en pâte-de-verre de son grand-père, François Décorchemont (1880-1971). Ce dernier s'était lui-même appuyé à son heure, sur l'oeuvre d'Henry Cros (1840-1907) et sur celle d'une génération fin de siècle d'artistes français qui ont tous eu en partage un profond respect pour l'Antiquité et une approche expérimentale, sensible du faire en art, y compris Albert Dammouse (1848-1926) et Georges Despret (1862-1952).²

Imprégnée par ces éléments originaires et irriguée par sa propre passion artistique, on comprend mieux cette obsession constante d'Antoine Leperlier pour toutes les potentialités imaginables et techniques de ce matériau. Pour lui il s'agit là du coeur de son héritage mais aussi d'un mandat créatif tenace à une époque où l'on assiste de plus en plus à « la dématérialisation du savoir, de la communication et la mémoire ». ³

Il sait que le non faire n'est qu'un épisode dans l'histoire du faire. Ce nouveau travail exposé à la galerie Capazza incarne parfaitement une tradition classique, un métier et une sorte de colère philosophique contre l'orthodoxie conceptuelle d'un certain art contemporain constitué en académie qui a décrété, en un geste quasi superstitieux, la séparation de la main et de l'esprit.

La controverse qu'Antoine Leperlier entretient avec celles des théories contemporaines de l'art qui construisent des polarités trompeuses entre le conceptuel et les pratiques artisanales, n'est qu'une autre expression de son empathie profonde pour les traditions artistiques et alchimiques de la Renaissance. Ses thèmes personnels fournissent de la matière active pour faire, pas des alibis contextuels pour l'interprétation.

¹ Paul Hills,
*Venetian Colour:
Marble, Mosaic,
Painting and Glass, 1250-1550*
(Yale University Press, 1999) p.131 ISBN
0-300-08135-9

² Ref. Janine Bloch-Dermant,
The Art of French Glass: 1860-1914
(New York, The Vendome Press, 1980)
pp. 168-93.

³ Antoine Leperlier,
préface au Banquet (July 2013),
correspondance avec l'auteur.



L'épigraphe en exergue condense et formule ce souci de voir et de comprendre toute la gamme des possibilités imaginables du matériau et du rapport entre la main et la pensée dans l'acte créateur. Elle renvoie au jeu des relations qui en découlent, celles qui s'articulent entre l'objet et le spectateur qui se déplace autour, mais aussi à celui qui s'établit entre la surface et la structure.

Paul Hills dans sa thèse absolument captivante «La Couleur Vénitienne» mentionne les analyses de James Ackerman, historien d'art, sur les changements qui affectèrent l'esthétique de la peinture italienne du Quattrocento tardif :

partant de la notion de la couleur comme une des propriétés des objets chez Alberti jusqu'à la couleur comme issue de l'oeil chez Leonardo. Il qualifie la conception de la mimésis picturale d'Alberti de centrée sur l'objet, tandis que :

... pour Léonard, la peinture était l'enregistrement de choses vues par un sujet - affecté de façon cruciale par le point de vue et l'atmosphère entre la surface vue et l'oeil.

Mais ce modèle de changement dans la conception de la mimésis entre la Première et la Haute Renaissance échoue à rendre suffisamment compte du fait que la couleur qui est non descriptive puisse être englobée dans un contexte représentatif susceptible de transformer ce qui est simplement visible en quelque chose de significativement visible. ⁴

Paul Hills souligne la différence d'utilisation de la couleur au Quattrocento, entre la Demi-teinte (en vue du modelé pictural), ou la fine gradation (pour indiquer les bords et les angles des choses), et les couleurs qui se trouvent au-delà des limites de la figure - c'est-à-dire les couleurs dégagées des enjeux descriptifs. Ce «champ» vibrant de couleur était aussi une des qualités spécifiques du Cristal de Venise et était à même de transformer l'ordre symbolique :

Chez Bellini et Titien, comme dans les verres à boire, les arcs et les jeux de couleur créent un espace qui - loin d'avoir été tracés et définis selon une perspective linéaire - est animé d'une énergie curviligne. ⁵

⁴ Venetian Colour. p. 105

⁵ Venetian Colour. p. 125

CHAIR ET OS X
verre moulé et
estampage de pâte de verre
31 / 31 / 9 cm - 2015



CHAIR ET OS XI
verre moulé et
estampage de pâte de verre
29,5 / 29,5 / 8 cm - 2015



CHAIR ET OS VII
verre moulé et
estampage de pâte de verre
33 / 30,5 / 8 cm - 2015



Ce qui séduit tout à la fois mon regard et ma pensée, est cette rencontre dans l'œuvre d'Antoine d'un pouvoir singulier d'abstraction et d'une sensibilité *spatio-chromatique* du verre.

Son génie spécifique réside dans l'usage architectural et non descriptif qu'il fait de la couleur, dans son respect imaginaire pour les compatibilités et les incompatibilités du verre et de la céramique (les arts du feu) en tant qu'ils sont à la fois des matériaux et des idées, dans sa recherche sur la nature des représentations, et dans l'organisation prudente au sein de l'oeuvre achevée du comment, et à quelle place, l'œil vient exactement se poser au cœur de cet échange hyalin de luminosité, entre l'éclat superficiel et la transparence profonde.

Comment alors pourrait-on sous-estimer ce que signifie pour Leperlier le *faire* dans la production du sens, quand toute son oeuvre instaure véritablement un ordre matériel et symbolique, une dimension intérieure et extérieure au centre de l'espace du verre lui-même ; Il se situe ainsi dans le sillage de cet auteur français, philosophe et théoricien littéraire Maurice Blanchot (1907-2003) qui eut ces mots:

...faire du travail une route vers l'inspiration - celle qui protège et préserve la pureté d'inspiration - et pas de l'inspiration une route vers le travail. ⁶

Ce qui semble bien correspondre à la propre description que l'artiste lui-même fait de son processus créatif :

« Tout d'abord, tous mes projets me viennent à l'esprit comme une sorte de souvenir. Ils s'imposent à mon imagination au moment même de leur apparition comme s'ils étaient pour moi, déjà familiers. Ils arrivent à l'improviste, mais toujours avec cette sensation indubitable « du déjà-vu ». En tant qu'objets, ils sont déjà totalement formés dans une vision intérieure. Je peux les considérer sous tous les angles.

S'ils viennent à se présenter avec une intensité particulière, ils sont alors accompagnés de cette sorte de sentiment que l'on éprouve lorsqu'un mot pour la remémoration duquel nous avons longtemps lutté, revient soudainement à notre conscience. Alors je sais que je dois travailler à les faire revenir. Ce sentiment se répète quand j'ai fini la pièce en verre et que je la reconnais immédiatement, au moment même où je l'achève ». ⁷

⁶ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire* (1952), translated by Ann Smock as *The Space of Literature* (University of Nebraska Press, Lincoln and London, 1982) p.186

⁷ Antoine Leperlier, in correspondance avec l'auteur, 2007.



C H E R C H E L A
S T A B I L I T E
D U P O L E B A N
S L E C C I
M E N T D E S P H
E N O M E R E S



Pour Leperlier, le processus alchimique est de fait tellement achevé que ses sources d'inspiration les plus désincarnées acquièrent une forme matérielle au cours d'un processus de transmutation temporel impliquant des techniques et des substances physiques ; une préoccupation que l'artiste a peut-être héritée de son grand-père :

Pour créer ses pièces, Décorchemont employait la technique dite de « l'estampage ». Un moule réfractaire était réalisé à cet effet dans lequel les décors étaient traités en intaille. Sur cette surface intérieure était déposé le verre en poudre agglutiné avec un liant que Décorchemont obtenait à partir de pépins de coing selon une recette empruntée à un moine du XVI^e siècle - le Frère Théophile - connu comme alchimiste. Avant la cuisson les pépins agissaient comme une colle, mais disparaissaient sans laisser de traces, et n'ayant en aucune façon changé les couleurs. ⁸

L'enjeu essentiel du moulage dépasse la simple composante technique, ce qui, paradoxalement, le rapproche du questionnement esthétique d'un Marcel Duchamp - ce qui n'a peut-être pas été assez souligné jusqu'ici. Duchamp était fasciné par le verre en tant que médium transparent, par les phénomènes de surface et par les qualités inter dimensionnelles du processus de moulage. Son chef-d'oeuvre, le *Grand Verre* ⁹ est aussi un travail d'alchimie moderne, un hasard construit, le produit d'un artisanat fortuit et méticuleux.

Une réflexion approfondie à propos de l'importance imaginaire de la technique antique du moulage, pourrait nous conduire à une réflexion sur la nature même de la conscience humaine.

En effet, au cours du transfert de l'empreinte d'un relief tridimensionnel moulé, alors même que quelque chose certainement se perd dans le détail (quelques nuances invisibles dans la définition ou traces d'usure due à des impressions répétées) quelque chose d'autre intervient au même moment dans cet espace infinitésimal situé entre la surface du moule et la peau du verre fondu. Ceci est l'espace, pourrait-on dire, de l'idée. Il s'agit là d'un espace dans lequel la conscience surgit par contact et qui donc est aussi un espace physique: la distance entre ce qui touche et ce qui est touché; l'écart tactile entre la sensation et la perception mentale de cette sensation, mobilise un sentiment qui est le sentiment de soi-même dans « une durée au cours de laquelle le présent de la perception va vers le passé. » ¹⁰

⁷ Antoine Leperlier, in correspondance avec l'auteur, 2007.

⁸ *The Art of French Glass: 1860-1914*, p.191.

⁹ *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même (Le Grand Verre)*, [The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even (The Large Glass)] (1915-23), now in the Philadelphia Museum of Art.



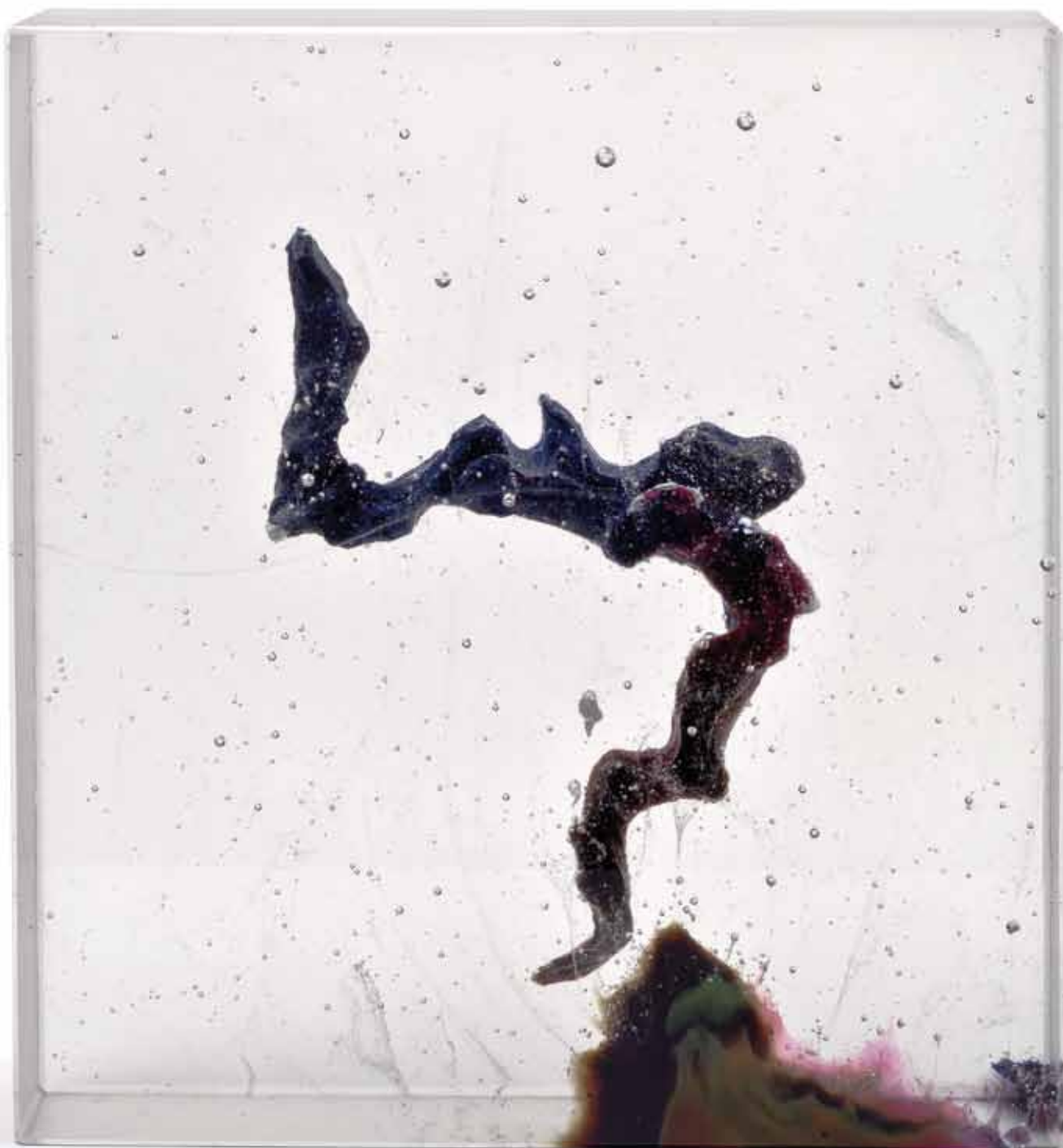
CHAIR ET OS V
verre moulé et inclusion
de matériau céramique
21,5 / 33,5 / 10,5 cm - 2015



CHAIR ET OS VIII
verre moulé et
estampage de pâte de verre
31,5 / 29,5 / 9,5 cm - 2015



CHAIR ET OS IX
verre moulé et
estampage de pâte de verre
33 / 31,3 / 7,7 cm - 2015







Cette dimension spatio-temporelle à la fois physique et conceptuelle tient la comparaison avec la préoccupation de Marcel Duchamp pour l'inframince, dans ses Notes, où l'exemple de la fabrication d'un moule s'avère être plus qu'une simple analogie :

La différence (dimensionnelle) entre 2 objets fabriqués en série [du même moule] est infra mince quand la précision maximale (?) est atteinte. ¹¹

Une idée que Duchamp développe alors :

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 mince." ¹²

Duchamp associe fréquemment le concept d'infra-mince à la transparence et aux rayons de lumière, aux surfaces polies et réfléchissantes, patinées, à l'irisation mais aussi aux images-miroirs mais aussi au verre. Dans le cas de Duchamp, le passage rapide du rétinien à l'expérience conceptuelle implique un échange supplémentaire entre les dimensions externes et les dimensions internes.

Irisation en tant que cas particulier du reflet-

Miroir et réflexion dans le miroir / maximum de ce passage de la 2^{ème} à la 3^{ème} dimension - (incidemment/ pourquoi les yeux accommodent-ils dans le miroir ?)

J'ai choisi exprès le mot mince qui est un mot humain et affectif et non une mesure précise de laboratoire... ¹³

Je pense qu'au travers de l'inframince, il est possible d'aller de la seconde à la troisième dimension. ¹⁴

La fascination matérielle, rétinienne et conceptuelle d'Antoine Leperlier, pour les propriétés antagonistes du verre et de la céramique, en tant que flux et substance, s'exprime plus que jamais dans les oeuvres récentes de Leperlier exposées à la galerie Capazza,

Celles-ci sont la plus récente manifestation d'une sensibilité créative qui opère comme une sorte de quête dans le temps et dans la matière, mais aussi dans la matière même du temps. Ce travail est tout à la fois totalement contemporain et profondément ancré dans des traditions qui ne peuvent pas être comprises ni de près ni de loin par les tenants de postures théoriques ressassant les mêmes dichotomies éculées dans lesquelles sont dissociés objet et concept, art et artisanat.

Andrew Brewerton

March 2014

Traduction Catherine Nedonchelle

¹⁰ Daniel Heller-Roazen, *The Inner Touch: Archaeology of a Sensation* (MIT Press: Cambridge MA, 2007), p.53.
"What if the activities of awareness and self-awareness attributed to the modern faculty were forms not of cognition but rather, as Aristotle maintained, of sensation? What if consciousness, in short, were a variety of tact and contact in the literal sense, 'an inner touch' as the Stoics are reported to have said of the 'common sense' by which we perceive ourselves." (p.40)

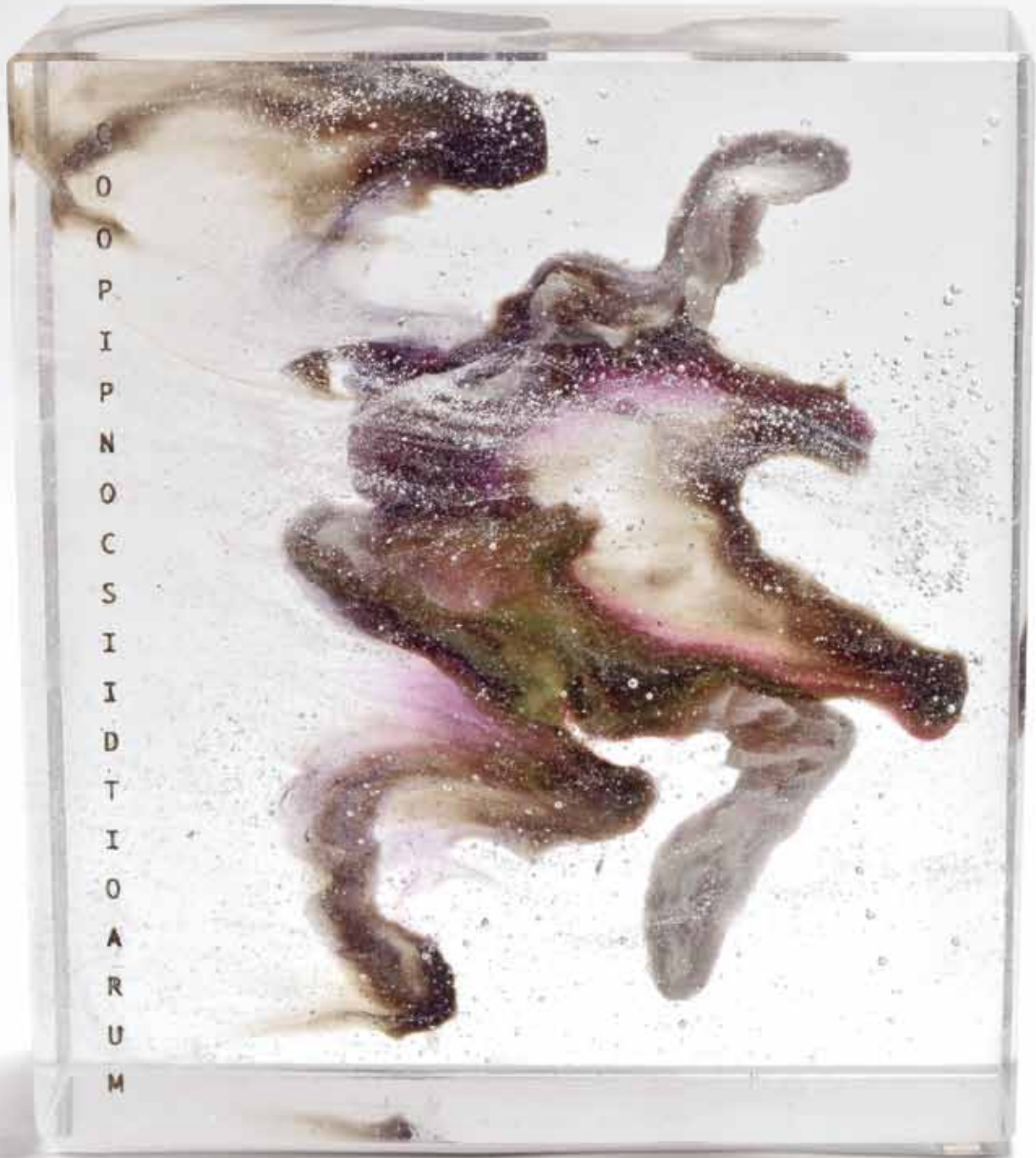
¹¹ Marcel Duchamp, Note 18, in *Marcel Duchamp: Notes*, Avant-propos de Paul Matisse, préface de Pontus Hulten (Flammarion, Paris, 1999) p.24, avec Duchamp orthographe on p.25. Je suis reconnaissant à Antoine Leperlier d'avoir attiré mon attention sur cette idée.

¹² *ibid.* Note 35, from *Marcel Duchamp: Notes* p. 33 and Duchamp orthographe p. 35r à p.31

¹³ *ibid.* p.36

¹⁴ «J'ai choisi exprès le mot mince qui est un mot humain et affectif et non une mesure précise de laboratoire... Je pense qu'au travers de l'inframince, il est possible d'aller de la seconde à la troisième dimension.»

CHAIR ET OS I
verre moulé et
estampage de pâte de verre
31 / 28 / 9,5 cm - 2015





Antoine LEPELIER

Né en 1953 à Evreux, France.

Artiste permanent de la galerie Capazza depuis 1984

REPÈRES BIOGRAPHIQUES

- 1968 - 1971** S'initie à la pâte de verre avec son grand-père François Décorchemont
1972 - 1981 Études de philosophie et d'arts plastiques (Paris I, Sorbonne), école du Louvre.
Maîtrise et DEA d'arts plastiques et de sciences de l'art.
1978 Étudie les notes de son grand-père et entreprend ses premières recherches techniques.
1981 Lauréat de la Fondation de France.
1982 Premières expositions nationales et internationales.
1988 Canberra School of Art. Australie
1989 - 2002 Stage Université d'été Musée-Atelier de Sars Poteries
1994 Nommé Maître d'Art
1997 Pilchuck Glass School. Seattle. USA
Sofa Chicago.USA. Conférence
1999 Global Art Glass. Conférence. Borgholm, Suède
2000 Workshop. Centre des Métiers du verre. Montréal, Canada
2001 Prix Lilianne Bettencourt. Fondation du Patrimoine
Conférence au Victoria and Albert Museum, Londres, UK
2002 Conférence : Glass Art Society - Félix Meritis building-Université d'Amsterdam, Pays Bas
Conférence : Musée Fernand Léger. Biot, France
Participation-conférence : colloque «ARTS PLASTIQUES - DESIGN - MODE - CONVERGENCES ET DIVERGENCES». Limoges
2003 Conférence : Midland Art Center. Midland,USA
Tutorial /artiste invité : Royal College of Art. London, UK
Conférence : Université de Sunderland, UK
2005 Bombay Sapphire Prize, UK
Juror Award : Award of Excellence Granbrook Academy of Art. USA
2006 International Glass Symposium 2006. Novy Bor, Czech Republic.
2012 Conférence /Symposium at Kaohsiung Normal University. Taiwan
Work shop Conférence Wolverhampton university. Wolverhampton and Stourbridge, UK
2013 Conférence à l'Ecole des Arts appliqués de Vevey, Suisse
2014 Conférence au Liuli China Museum, Shanghai, Chine
Honorary fellowship Shanghai Institute of Visual Art, Chine
Honorary fellowship Plymouth College of Art, UK

COLLECTIONS PUBLIQUES

Victoria & Albert Museum - London, UK
Museum of Art & Design. New York, USA
High Museum. Atlanta, USA
Musée Ariana - Genève, Suisse
Collection du Conseil Régional de Haute-Normandie, Rouen, France
Musée de l'Archevêché, Evreux, France
Musée de Conches en Ouche, France
Musée des Beaux Arts - Mulhouse, France
Kurokabe Museum, Japon
Musée des arts décoratifs - Paris, France
Fond national d'art contemporain - Paris, France
Corning Museum of Glass - Corning, USA
Musée de Meisenthal - France
Musée Unterlinden - Colmar, France
Hokkaido Museum of Glass - Japon
Musée de design et d'arts appliqués contemporains - Lausanne, Suisse
Musée de la Céramique - Sèvres, France
Museum for contemporary art glass - Scottsdale, Arizona, USA
Musée de la Parfumerie - Grasse, France
Musée du Verre - Sars Poteries, France
Morris Museum - Morriston (NJ), USA
Bibliothèque Patrimoniale - Nice, France
Leperlier glass art fund. Vendenheim, France
Galerie internationale du verre
Alexander Tutsek Stiftung, Munchen, Allemagne
Ernsting Stiftung, Coesfeld, Munchen, Allemagne
Collection Cristalex at the Lemberck Castle, Novy Bor, CZ
Liuli China Museum, Shanghai, Chine

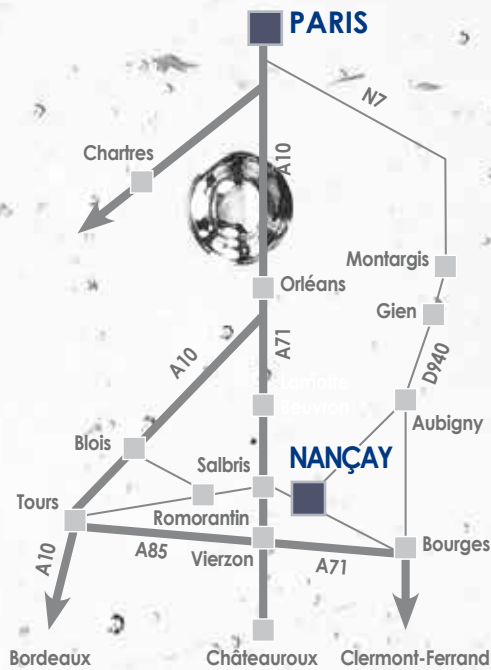
Photographie,
maquette et photogravure
© Denis Durand / galerie Capazza
Portrait : © Chantal Leperlier - 2015

Impression
Impri'Ouest, Le Mans

Dépôt légal : juin 2015
ISBN : 978 - 2 - 915241 - 90 - 7
© Éditions galerie Capazza, 2015

GALERIE CAPAZZA 18330 NANÇAY

Samedis Dimanches jours fériés 10h - 12h30 14h30 - 19h et sur R.V.



www.capazza-galerie.com
contact@capazza-galerie.com

Tél +33(0)2 48 51 80 22